

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ

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

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

ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ

Зборнік навуковых артыкулаў

Выпуск 2

Мінск
«Права і эканоміка»
2021

УДК [008+7](06)6.09
ББК 63.5
Т65

Рэдакцыйная калегія:

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

Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : зб. навук. арт.
Т65 Вып. 2 / гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры,
мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2021. – 754 с.
ISBN 978-985-552-934-8.

У зборніку змяшчаюцца даклады і тэзісы ўдзельнікаў Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», якая адбылася 12-13 верасня 2019 года ў г. Мінск. Публікуюцца даследаванні ў галіне архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, тэатразнаўства, музыкі, кіно, экранных відаў мастацтва. Разглядаюцца актуальныя задачы сучаснай культуры і захавання нацыянальных культур і гістарычна-культурнай спадчыны ў сучасных умовах.

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

УДК [008+7](06)6.09
ББК 63.5

Навуковае выданне

**ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН
КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ**
Зборнік навуковых артыкулаў
Выпуск 2

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

Падпісана да друку 04.12.2020 Фармат 60x84 1/8 Папера афсетная
Друк лічбавы Ум.-др.арк 95,0 Ул.-выд.арк. 95,5 Наклад 9 экз. Заказ 3536
ВТАА «Права і эканоміка» 220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2 Тэл. 8 029 684 18 66
Надрукавана на выдавецкай сістэме Gestetner
у ВТАА «Права і эканоміка» Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі ВВРДВ,
выдадзенае Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь 17 лютага 2014 г.
у якасці выдаўца друкаваных выданняў за № 1/185

ISBN 978-985-552-934-8

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

ЗМЕСТ

ПЛЕНАРНАЕ ПАСЯДЖЭННЕ	20
ПРЫВІТАЛЬНЫЯ СЛОВЫ, ДА ЎДЗЕЛЬНІКАЎ КАНФЕРЭНЦЫІ	20
<i>У.Р. Гусакоў, Старшыня Прэзідыума НАН Беларусі, акадэмік</i>	20
<i>Ю.П. Бондар Міністр культуры Рэспублікі Беларусь</i>	22
<i>А.А. Каваленя Акадэмік-сакратар Аддзялення гуманітарных навук і мастацтваў НАН Беларусі, член-карэспандэнт</i>	23
<i>Цмыг Г.П.</i>	
ХОРОВАЯ МУЗЫКА СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ: ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ АСПЕКТ	27
<i>Квилинкова Е. Н.</i>	
БЕЛОРУСЫ ПРИДНЕСТРОВЬЯ: СТЕПЕНЬ АДАПТАЦИИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ОСОБЕННОСТЕЙ ГРАЖДАНСКОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ (НА ОСНОВЕ ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ)	33
ДАКЛАДЫ	42
КРУГЛЫЙ СТОЛ "БЕЛОРУССКОЕ КОНЦЕРТНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ"	42
<i>Белокурская О.Г.</i>	
ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ КОНЦЕРТНОЙ ПРАКТИКИ: ВОЗМОЖНОСТИ СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ	42
<i>Бизун Т.А.</i>	
«ВИРТУАЛЬНЫЙ ХОР»: НОВЫЙ ВИД СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	44
<i>Кириченко А.М.</i>	
СОВРЕМЕННОЕ АКАДЕМИЧЕСКОЕ БАЛАЛАЕЧНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В БЕЛАРУСИ: ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ.	45
<i>Кучук М.И.</i>	
УКРАИНСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ В ОБРАБОТКЕ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО ХОРА	48
<i>Рагуля Т.В.</i>	
СОВРЕМЕННАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ ДЛЯ СТРУННОГО КВАРТЕТА (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)	49
<i>Русак А.В.</i>	
СОВРЕМЕННАЯ ХОРОВАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА БЕЛАРУСИ	52

<i>Соловьёв Е.А.</i> ЦИФРОВОЕ ФОРТЕПИАНО: ПЕРСПЕКТИВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ	55
<i>Суцня С.Н.</i> ЖАНР ХОРОВОГО ПОПУРРИ: СОВРЕМЕННАЯ ТРАКТОВКА	59
ЧАСТКА 1 ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА	61
<i>Адамов А.А.</i> ФЕНОМЕН ПОВЕРХНОСТИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	61
<i>Алмарданова Б.К.</i> АСПЕКТЫ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ ТАШКЕНТСКОЙ ШКОЛЫ	64
<i>Амосова Ю.В.</i> ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ КИТАЯ И ЯПОНИИ В БЕЛОРУССКОЙ ГРАФИКЕ	66
<i>Архінава В.А., Кісялёва Л.Г.</i> “СУСВЕТ ЯЗЭПА ДРАЗДОВІЧА”: СТВАРЭННЕ НОВАЙ МУЛЬТЫМЕДЫЙНАЙ ЭКСПАЗІЦЫІ Ё НАЦЫЯНАЛЬНЫМ МАСТАЦКІМ МУЗЕІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ	71
<i>Белаш С.А.</i> МОТИВЫ РОДНОЙ ЗЕМЛИ В ДЕКОРЕ БЕЛОРУССКОГО БЫТОВОГО СТЕКЛА	75
<i>Белько О. А.</i> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ГЛИНЯНОЙ ОТДЕЛКИ ПРИ СТРОИТЕЛЬСТВЕ ДОМА ПОЛТАВСКОГО ГУБЕРНСКОГО ЗЕМСТВА	80
<i>Благутин Г.Р.</i> ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЮДВИГА АСЕЦКОГО (К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)	82
<i>Бембель И. О.</i> К ВОПРОСУ КРИЗИСА ИСКУССТВОЗНАНИЯ	87
<i>Богатырёв А.В.</i> ЧЕРНИЛЬНИЦА ВЕЛИКОГО ЛИТОВСКОГО КАНЦЛЕРА ХРИСТОФРА ПАЦА (К ПРОБЛЕМЕ РЕКОНСТРУКЦИИ)	92
<i>Болюк О.Н.</i> СОВРЕМЕННАЯ СКУЛЬПТУРА СКОРОСТНОЙ РЕЗЬБЫ В УКРАИНЕ: ФУНКЦИЯ И ТЕМАТИКА	93
<i>Вавренюк И.И.</i> ИСТОРИЧЕСКАЯ ЗАСТРОЙКА БРЕСТА (1921–1939 ГГ.)	96
<i>Габрусь Т.В.</i> РАТАНДАЛЬНЫЯ КАМПАЗІЦЫІ Ё ДРАЎЛЯНЫМ ХРАМАБУДАЎНІЦТВЕ БЕЛАРУСІ	99

<i>Гонжуров Г.А.</i> ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЧТОВОЙ ГРАФИКЕ БЕЛАРУСИ	103
<i>Гарадзецкая Г.І.</i> ЖЭСТ І КОЛЕР ЯК КАМΠΑНАНТЫ МАСТАЦКАГА ВОБРАЗА Ў ІКОНЕ РЫМСКА- КАТАЛІЦКАЙ ЦАРКВЫ	105
<i>Гужалоўскі А.А.</i> ВОБРАЗ СТАЛІНА Ў НАРОДНЫМ ВЫЯЎЛЕНЧЫМ МАСТАЦТВЕ	108
<i>Дадамухамедов Б.Ф.</i> ЗНАЧЕНИЕ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА ТАШКЕНТА В ПЕРИОД КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ	112
<i>Диченская Е.А.</i> АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И СИМВОЛИКА В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ РОСПИСИ «ВО ИМЯ ЖИЗНИ НА ЗЕМЛЕ» В. КРИВОБЛОЦКОГО	114
<i>Дранкевич О.Г.</i> ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ МАЛЫХ ГОРОДОВ БЕЛАРУСИ	118
<i>Евстратенко А.В.</i> ПОЧТОВЫЕ СТАНЦИИ НА ТЕРРИТОРИИ БЕЛАРУСИ: АРХИТЕКТУРА, СТРОИТЕЛЬСТВО И ЭКСПЛУАТАЦИЯ	120
<i>Жихарко Ж.М.</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КАМЕНЬ В КУЛЬТУРЕ УСАДЕБ БЕЛОРУССКОЙ ЗНАТИ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА	124
<i>Зайцева В.А.</i> НАРУЖНЫЕ РОСПИСИ ТРОИЦКОЙ НАДВРАТНОЙ ЦЕРКВИ КИЕВО-ПЕЧЕРСКОЙ ЛАВРЫ. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ, ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ	129
<i>Карпянкова М.Л.</i> РОЛЯ ГІСТОРЫІ МАСТАЦТВА Ў СУЧАСНЫХ МАСТАЦКІХ ПРАЕКТАХ	134
<i>Кенигсберг Е.Я.</i> ПРОЕКТ «ВЫХОД». ПАВИЛЬОН РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ НА 58-Й ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ (ИТАЛИЯ, 2019)	137
<i>Казакова В. А.</i> ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ЛАНДШАФТЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В СФЕРЕ ТУРИЗМА	140
<i>Корникова Н.В.</i> ГОРОДА ИТАЛИИ ГЛАЗАМИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ГОМЕЛЬЩИНЫ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА	142
<i>Козлова К. И.</i> ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕГО ЗОДЧЕСТВА ПОЛОЦКА	145
<i>Костюкова В.Н.</i> НАСЛЕДИЕ А. СОБАЧКО-ШОСТАК КАК УНИКАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ	147

<i>Котляр Е.А.</i> ХАИМ СЕГАЛ И РОСПИСИ ДЕРЕВЯННЫХ СИНАГОГ НА БЕЛОРУССКИХ ЗЕМЛЯХ	150
<i>Котович Т.В.</i> ВИТЕБСКИЙ УНОВИС: К 100-ЛЕТИЮ ОБРАЗОВАНИЯ ШКОЛЫ	153
<i>Круглова Т.А.</i> ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ КУКОЛ В БАТЛЕЕЧНОМ ТЕАТРАЛИЗОВАННОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ	156
<i>Куцыр Т.В.</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВЫШИТЫХ КОВРОВ БОЙКОВЩИНЫ 60–80-Х ГГ. XX В.	159
<i>Ленсу Я.Ю.</i> КАСМАЛАГІЧНАЯ СІМВОЛІКА БЕЛАРУСКАЙ ХАТЫ	161
<i>Лисай Ю.В.</i> КАРТИНЫ АПОЛЛИНАРИЯ ГОРАВСКОГО НА АКАДЕМИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКЕ 1853 ГОДА	164
<i>Лойко-Мичудо А.В.</i> ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ ПРАЗДНИКА ЛЕТНЕГО СОЛНЦЕСТОЯНИЯ В ЖИВОПИСИ С. ВЕТРОВОЙ	168
<i>Луць С.В.</i> УКРАИНСКОЕ ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ	171
<i>Милюченков С.А.</i> ДЕРЕВЯННЫЕ СООРУЖЕНИЯ В ТРАДИЦИОННОЙ ТЕХНОЛОГИИ ЗАГОТОВКИ И ХРАНЕНИЯ СЕНА НА ТЕРРИТОРИИ БЕЛАРУСИ	173
<i>Морозов И. В.</i> ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ УНИВЕРСАЛИИ И ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ЗОДЧЕСТВА	178
<i>Надольская И.В.</i> ВОЗРОЖДЕНИЕ СТАРИННЫХ УСАДЕБ: ИННОВАЦИОННЫЙ ПРАКТИЧЕСКИЙ МЕХАНИЗМ	181
<i>Ничипорович А.О.</i> ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВЕННЫХ ЦЕНТРОВ БЕЛОРУССКИХ ГОРОДОВ В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ	185
<i>Новик А.Л.</i> ГРАФФИТИ БЕЛАРУСИ: К ВОПРОСУ О КЛАССИФИКАЦИИ	190
<i>Осадца М.З.</i> ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ ПРАКТИК В ГОРОДСКИХ ПЕЙЗАЖАХ ХУДОЖНИКОВ ИВАНО-ФРАНКОВЩИНЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА	192

<i>Паур И.В.</i> ВИДОВЫЕ ОТКРЫТКИ НАЧАЛА XX ВЕКА КАК ИСТОЧНИК ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КАМЕНЦА-ПОДОЛЬСКОГО	195
<i>Пікулік А.М.</i> СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ ТЫРАЖНАЯ ГРАФІКА: ЗДАБЫТКІ І СТРАТЫ Ў НОВЫМ ТЫСЯЧАГОДДЗІ	197
<i>Письмак Ю.А.</i> ОТРАЖЕНИЕ БРИТАНСКИХ ВЛИЯНИЙ В ОБЪЕКТАХ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ, ВОЗВЕДЕННЫХ В XIX ВЕКЕ	200
<i>Попко О.Н.</i> РИМСКИЕ ДРЕВНОСТИ В КОЛЛЕКЦИИ КНЯЗЯ Л. П. ВИТГЕНШТЕЙНА (1799–1866)	205
<i>Романенко Д.Ю.</i> ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА В ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ СРЕДЕ В БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ 1950-Х – 1980-Х ГГ.	209
<i>Ротмирова Е.А.</i> ПРИНЦИП ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТЕКТониКИ В ОРГАНИЗАЦИИ СРЕДЫ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ	213
<i>Савицкий К.В.</i> СОЦИАЛЬНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ В ЗАПАДНОЙ БЕЛАРУСИ (1939 – 1941 ГГ.) АК КУЛЬТУРНАЯ ТРАВМА: ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ ПРОБЛЕМЫ	216
<i>Салман О.А.</i> ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ФОРМООБРАЗОВАНИИ	219
<i>Свиридов П.Ю.</i> СЦЕНАРИИ РЕВИТАЛИЗАЦИИ АРХИТЕКТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ В ДИПЛОМНЫХ ПРОЕКТАХ СТУДЕНТОВ МГХПА	223
<i>Сергачоў С.А.</i> ГРАМАДСКАЯ ПРАСТОРА: МІНУЛАЕ ПАСЕЛІШЧАЎ БЕЛАРУСІ І АСПЕКТ СУЧАСНАСЦІ	226
<i>Скворцова И.Н.</i> ПРОИЗВЕДЕНИЯ Д. С. СТЕЛЛЕЦКОГО В КОРПОРАТИВНОЙ КОЛЛЕКЦИИ ОАО «БЕЛГАЗПРОМБАНК»	230
<i>Трифан А. И.</i> ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ УСАДЕБНОГО АНСАМБЛЯ КНЯЗЯ ВИТГЕНШТЕЙНА В СЕЛЕ КАМЕНКА (БЫВШЕЙ ПОДОЛЬСКОЙ ГУБЕРНИИ)	235
<i>Троценко А.А.</i> ВЛИЯНИЕ БЕЛОРУССКОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ НА РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСТВА СКУЛЬПТОРОВ ЛЮДМИЛЫ И АЛЕКСЕЯ АЛЕШКИНЫХ В УКРАИНЕ (1970-Е ГГ. – НАЧАЛО XXI ВЕКА)	238

<i>Хань Юнган</i> ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ НА ТВОРЧЕСТВО ВАН ЮЭЧЖИ И ЧЭНЬ БАОИ	241
<i>Хужаниёзов Р.К.</i> РАЗВИТИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА УЗБЕКИСТАНА	243
<i>Цыбульскі М.Л.</i> КАНЦЭПТУАЛІЗАЦЫЯ МАСТАЦТВА Ў ХХ СТАГОДДЗІ І ЗМЭНЫ Ў ПАЭТЫЦЫ ЖЫВАПІСУ	246
<i>Шамрук А.С.</i> АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБЪЕКТ КАК АРТЕФАКТ	250
<i>Шевченко М.Е.</i> ТВОРЧЕСКАЯ И ОБЩЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКОВ- ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ В УКРАИНЕ	254
<i>Шпак О.Д.</i> РЕДКАЯ НАРОДНАЯ ГРАВЮРА XVII ВЕКА В СТАРОПЕЧАТНОМ ЕВАНГЕЛИЕ (ЗАБЛУДОВ, 1569) ИЗ ФОНДОВ ЛЬВОВСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ УКРАИНЫ ИМЕНИ В. СТЕФАНИКА	255
<i>Юр М.В.</i> ТРАДИЦИИ АВАНГАРДА В ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКОГО ХУДОЖНИКА РУСЛАНА САЕНКО	258
<i>Яценко О.Г.</i> КУЛЬТУРА ЗДОРОВЬЯ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ БЕЛАРУСИ В НАЧАЛЕ ХХ ВЕКА	260

ЧАСТКА 2 ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА 263

<i>Багарадава Т.Р.</i> ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ ВАЕННАГА І ПАВАЕННАГА КАНТЭКСТУ ПСІХАЛАГІЧНЫМІ СРОДКАМІ Ў АПОВЕСЦЯХ А. АДАМОВІЧА «ВЕНЕРА, АБО ЯК Я БЫЎ ПРЫГОННІКАМ» (1988–1992) І «НЯМКО» (1993)	263
<i>Березуцкая М.С.</i> ОТРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКИ В РЕПЕРТУАРЕ АНСАМБЛЯ БАНДУРИСТОВ «ЧАРІВНИЦІ»	265
<i>Бязручка А. В.</i> ПРАБЛЕМАТЫКА ПЕРШАГА ЭТАПУ ТЭАТРАЛЬнай ПЕДАГАГІЧнай ДЗЕЙНАСЦІ В. Б. КІСІНА (ДА 85-ГОДДЗЯ 3 ДНЯ НАРАДЖЭННЯ)	268
<i>Баліевіч Г.В.</i> ПРАГМАТЫЧНАЯ ЗНАЧНАСЦЬ УЛАСНЫХ АСАБОВЫХ ІМЁН У ТВОРАХ АЛЕСЯ АСІПЕНКІ	271
<i>Баравік Р.І.</i> СУЧАСНАСЦЬ: РЭЖЫСЁРСКАЕ І АКЦЁРСКАЕ МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ	274

<i>Борсук Л.І.</i> НАРОДНАЯ МУЗЫЧНАЯ ЭСТЭТЫКА СТАРАЖЫТНАЙ БЕЛАРУСІ: АРГАНІЧНАЕ АДЗІНСТВА АГУЛЬНАФІЛАСОФСКОЙ, ЭСТЭТЫЧНАЙ І МУЗЫЧНАЙ СІСТЭМ	279
<i>Гапчук Ю.А.</i> ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НАРОДНЫХ ТЕАТРОВ УССР НАЧАЛА 1920-Х ГГ.: АНТРЕПРИЗНЫЙ ВЕКТОР	286
<i>Голикова-Пошка Е.В.</i> ВИДЫ ЦЕЛЕВОЙ АУДИТОРИИ (НА ПРИМЕРЕ СОВЕТСКОГО ИГРОВОГО КИНО)	289
<i>Гурченко А. И.</i> ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ БЕЛОРУСОВ И СОВРЕМЕННОЕ НЕИГРОВОЕ КИНО	293
<i>Дутчак В.Г.</i> ТВОРЧЕСТВО НИКОЛАЯ ЛЫСЕНКО И СТАНИСЛАВА МОНЮШКО: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ УСТРЕМЛЕНИЙ КОМПОЗИТОРОВ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА	296
<i>Яроміна К.П.</i> АД “ГАМЛЕТА” ДА “КАНДЫДА”: ЧАЛАВЕК І СОЦЫУМ У ПАСТАНОЎКАХ І. КАЗАКОВА	299
<i>Ермолович-Дащинский Д.Д.</i> МОНОСПЕКТАКЛЬ В НОВОЕВРОПЕЙСКОМ ТЕАТРЕ ХХІ ВЕКА	303
<i>Ефремова И.В.</i> РЕКОНСТРУКЦИЯ БАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Г. ГАЛКОВСКОЙ	306
<i>Канетов Н.И., Капанова Г.Ж.</i> ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО В РАСКРЫТИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В БАЛЕТЕ	313
<i>Караев Ю.А.</i> МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ХОРОВОГО КОМПОНЕНТА ОПЕРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ОПЕРЫ)	316
<i>Копытько Н.А.</i> ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КАНТАТА И КАНТАТА-ФАНТОМ: ПАРАДОКСЫ ЖАНРА	319
<i>Кузмицкая К.А.</i> ВОПЛОЩЕНИЕ СОЦИАЛЬНО-БЫТОВОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ НА ДРАМАТИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ МИНСКА НАЧАЛА ХХІ ВЕКА	324
<i>Курчич Е. В.</i> ВОПЛОЩЕНИЕ ТЕМЫ МАЛОЙ РОДИНЫ В СОВРЕМЕННОМ ЭСТРАДНОМ ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ	327
<i>Лабынцев Ю.А.</i> ПРОТЕСТАНТСКИЕ ПЕВЧЕСКИЕ РУКОПИСИ В ЗАПАДНОБЕЛОРУССКОМ НАРОДНОМ ОБИХОДЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВВ.	329

<i>Легостаева Е.А., Маслакова М.В.</i> МУЗЫКАЛЬНЫЕ БИБЛИОТЕКИ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ (НА ПРИМЕРЕ АУДОМОЗГО «ЗАВОДОУКОВСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»)	332
<i>Лю Шуай</i> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В МЮЗИКЛЕ (НА ПРИМЕРЕ БЕЛОРУССКИХ МЮЗИКЛОВ)	335
<i>Макарова М.А., Малахова Н.Н.</i> ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В ЯПОНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ	338
<i>Малахова Н.Н., Резванов А.А.</i> АНИМАЦИЯ КАК СРЕДСТВО СОЦИАЛИЗАЦИИ: ПРОБЛЕМА ИНОКУЛЬТУРНЫХ ЗАИМСТВОВАНИЙ	340
<i>Мантуш А.С.</i> ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО ТЕАТРА КАК ИНСТРУМЕНТА СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БЕЛАРУСИ	343
<i>Машиковская Е.В.</i> СОНАТЫ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ОСОБЕННОСТИ ФОРМЫ И СТИЛЯ	346
<i>Мдивани Т.Г.</i> НЕЛИНЕЙНОСТЬ В МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ БЕЛОРУССКОЙ И МИРОВОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ПРАКТИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX - НАЧАЛА XXI ВВ.)	352
<i>Марозава А.І.</i> ЦЫКЛ ПЕРАДАЧ “СПАДЧЫНА” Ў КАНТЭКСЦЕ ПУБЛІЦЫСТЫКІ У. КАРАТКЕВІЧА	356
<i>Назаренко М.В., Петкова С.М.</i> ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ СКАНДИНАВСКОЙ МИФОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ КИНОИСКУССТВЕ	361
<i>Наседкина А.В.</i> ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕДАГОГА- МУЗЫКАНТА КАК РЕСУРС ЕЁ КАЧЕСТВЕННОГО ПРЕОБРАЗОВАНИЯ	363
<i>Ольшевский И.Е., Резванов А.А.</i> ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА КОРЕННОГО АМЕРИКАНЦА В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ	365
<i>Патошина А.Ю.</i> ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА КАК ЭЛЕМЕНТ СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЫ ВЕЛИКОГО КНЯЖЕСТВА МОСКОВСКОГО И ВЕЛИКОГО КНЯЖЕСТВА ЛИТОВСКОГО, РУССКОГО И ЖМУДСКОГО	367
<i>Писарчик М.С.</i> ТЕАТРАЛЬНЫЕ СООРУЖЕНИЯ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ: ИСТОРИКО- ТЕОРИТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ	369

<i>Пога Л.Н.</i> ВОПРОСЫ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ	372
<i>Сахарова В.Н.</i> ФОРТЕПИАННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО В КООРДИНАТАХ ВРЕМЕНИ	374
<i>Склярова В.С.</i> ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА КАК СРЕДСТВА ДИАГНОСТИКИ ПРОБЛЕМ ТРАНСФОРМАЦИЙ ЗРЕЛИЩНОЙ КУЛЬТУРЫ XXI В.	378
<i>Смольскі Р.Б.</i> КОЛАСАЎСКІ ТЭАТР ЯК МЕСЦА НАРАДЖЭННЯ САПРАЎДНЫХ АСОБ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ	381
<i>Сорока-Скиба Г.И.</i> ИЗ ИСТОРИИ ПРАВОСЛАВНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ БЕЛАРУСИ (НА ПРИМЕРЕ РУКОПИСНОГО ИРМОЛОЯ КВАДРАТНО-ЛИНЕЙНОЙ НОТАЦИИ 11PK922K КАК ОБРАЗЦА ГИМНОГРАФИЧЕСКОГО ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ КОНЦА XVII – НАЧАЛА XVIII ВВ.)	386
<i>Сорокин А.В.</i> ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ	389
<i>Старикова. В.В.</i> МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В ЭКРАННЫХ ФОРМАХ ФИКСАЦИИ: КОМПЛЕКСНАЯ МЕТОДИКА АНАЛИЗА	390
<i>Сун Юй</i> ОСОБЕННОСТИ ТРАНСФОРМАЦИИ УСТОЙЧИВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МОТИВА В ПЬЕСЕ Д.Г. ХВАНА «М. БАТТЕРФЛЯЙ»	395
<i>Трафімчук Т.Ю.</i> АМАТАРСКІ ТЭАТР ЯК ВЫТОК І КРЫНІЦА ТЭАТРАЛЬНАГА МАСТАЦТВА БРЭСТЧЫНЫ (ДА 1940-Х ГГ.)	400
<i>Чжай Сюецзюнь</i> ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГА- МУЗЫКАНТА В ПОЛИСТИЛЕВОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ	402
<i>Чумакова А.И.</i> ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ И РЕЖИССЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Е. А. МИРОВИЧА	405
<i>Ши Мэньюй</i> РЕАЛИЗАЦИЯ КОМПЛЕКСНОГО ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ УЧАЩЕГОСЯ ИГРЕ НА МУЗЫКАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ	408
<i>Ярмолинская В.Н.</i> ТЕАТР ХУДОЖНИКА КАК ОСОБЫЙ ВИД СЦЕНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ	410

ЧАСТКА 3

ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ

415

. Алюніна І.У., Бачыла І.Г., Наваградскі Т.А.

ВЫНІКІ ЭТНАГРАФІЧНАЙ ЭКСПЕДЫЦЫІ ГІСТАРЫЧНАГА ФАКУЛЬТЭТА
БДУ Ё ЗЭЛЬВЕНСКІ РАЁН ГРОДЗЕНСКАЙ ВОБЛАСЦІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ 415

Андрюнина М.А.

СВЕЧА В ТЕМНОТЕ. МИФОРИТУАЛЬНАЯ РОЛЬ ОГНЯ В КОМПЛЕКСЕ
СЛАВЯНСКОЙ ПОГРЕБАЛЬНО-ПОМИНАЛЬНОЙ ОБРЯДНОСТИ (БЕЛОРУССКАЯ,
УКРАИНСКАЯ, ЗАПАДНОРУССКАЯ ТРАДИЦИИ) 419

Батяев В.Ф.

ОБРЯДЫ ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ, ПРИУРОЧЕННЫЕ К ОПРЕДЕЛЕННЫМ
МОМЕНТАМ ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА 422

Батяев В.Ф.

ОБРЯДЫ ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ, ПРИУРОЧЕННЫЕ К ПЕЧАЛЬНЫМ СОБЫТИЯМ
ЖИЗНИ ЛЮДЕЙ 428

Бялявіна В.М.

СПОСАБЫ АПРАЦОЎКІ ЗЯМЛІ І СЯЎБЫ СЕЛЬСКАГА СПАДАРЧЫХ КУЛЬТУР У
БЕЛАРУСАЎ У ХІХ – ПАЧАТКУ ХХ СТ. 433

Бястолкаў Д. А.

«ПРАПАДОБНЫ СЕРГІЙ РАДАНЕЖСКІ» Б. К. ЗАЙЦАВА: ВОПЫТ
АКТУАЛІЗАЦЫІ МАСТАЦКАЙ КАНЦЭПЦЫІ ТВОРА 437

Бут-Гусаім С.Ф.

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА ОНОМАСТИКОНА
ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ ОЛЬГИ ИПАТОВОЙ 440

Ваныкіна Г.В., Сундукова Т.О.

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И МЕТОДЫ СОХРАНЕНИЯ МИРОВОГО
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ 442

Галстян М.В.

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АРМЯНО-БЕЛОРУССКИХ СЕМЕЙ,
ПРОЖИВАЮЩИХ В АРМЕНИИ 445

Голубь Н.А.

ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПРИДНЕСТРОВЬЯ: ПОТЕНЦИАЛ И
ПЕРСПЕКТИВЫ 448

Григорьева Р.А.

БЕЛОРУССКОЕ ПРИСУТСТВИЕ В РОССИИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕРЕПИСИ
НАСЕЛЕНИЯ 2010 ГОДА) 450

Гулак Н.А.

ФАЛЬКЛОР САВЕЦКАЙ ЭПОХІ: СТРАТЭГІЯ КАМПРАМІСУ
Ў АФІЦЫЙНЫМ ДЫСКУРСЕ 454

<i>Гурко А.В.</i> К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ У ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ АРМЯНСКОЙ ДИАСПОРЫ В БЕЛАРУСИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1980-Х – 2010-Х ГОДАХ	458
<i>Дайлідка В.А.</i> СЕМАНТЫЧНЫЯ ДАМІНАНТЫ ВОБРАЗА БАРБАРЫ РАДЗІВІЛ У АЎТАРСКАЙ КАНЦЭПЦЫІ “АСОБА–КАХАННЕ–УЛАДА”	462
<i>Дорожкин А.С.</i> КАРТИНА МИРА КАК КЛЮЧЕВОЙ ЭЛЕМЕНТ В СТРУКТУРЕ СУБКУЛЬТУР	465
<i>Зимовина Е.П.</i> МОЛОДЕЖЬ ЕВРОРЕГИОНА БАЛТИКА: ЖИЗНЬ С РОДИТЕЛЯМИ И УСТАНОВКИ НА БУДУЩЕЕ	467
<i>Іконнікава Л.У.</i> НАРОДНАЯ АСНОВА П’ЕС “НА КАЛЯДЫ” Э. АКУЛІНА І “КАЛЯДНАЯ ЗОРКА” Я. КОНЕВА	473
<i>Іофе Э.Р.</i> АЛЯКСАНДР ШЛЮБСКІ. МАЛАВЯДОМЫЯ СТАРОНКІ	476
ЭТНОЯЗЫКОВАЯ СИТУАЦІЯ В БЕЛАРУСИ И КАРЕЛИИ: ОПЫТ ДВУХ РЕГИОНОВ (ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ)	480
<i>Казакова И.В.</i> БЕЛОРУССКИЕ И КИТАЙСКИЕ ПРИМЕТЫ, ПОВЕРЬЯ И РИТУАЛЫ, СВЯЗАННЫЕ С РОЖДЕНИЕМ ДЕТЕЙ	485
<i>Кипер В.М.</i> КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРИДНЕСТРОВЬЯ В ЭТНО- ФЕСТИВАЛЯХ И КОНКУРСАХ	487
<i>Коржов А.А.</i> ОСОБЕННОСТИ ОБРЯДА КОЛЯДОВАНИЯ НА ТЕРРИТОРИЯХ БЕЛАРУСИ И ЮЖНОУРАЛЬСКОГО РЕГИОНА	490
<i>Кляповская А.А.</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА ЕЛЬСКОГО, НАРОВЛЯНСКОГО РАЙОНОВ БЕЛАРУСИ И ОВРУЧСКОГО РАЙОНА УКРАИНЫ	492
<i>Ковалева Р.М., Шилинговский К.В.</i> ТИПОЛОГИЯ СНИЖЕННОГО ОБРАЗА НЕВЕСТЫ В ИНВЕКТИВНЫХ СВАДЕБНЫХ ПЕСНЯХ	501
<i>Корнишина Г.А.</i> СТАРООБРЯДЧЕСТВО МОРДОВСКОГО КРАЯ В XIX–XX ВВ.	505
<i>Крюкова С.С.</i> ИГНОРИРУЯ ГРАНИЦЫ: ЭКОПОСЕЛЕНЦЫ БЕЛОРУССКО-РОССИЙСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ	508

<i>Кундазерава М.У., Ліпніцкая С.В.</i> ПЕРАКЛАД ІНТЭРФЕЙСУ САЦЫЯЛЬНЫХ СЕТАК ЯК МЕХАНІЗМ ЗАХАВАННЯ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ МОВЫ І ЭТНІЧНАЙ ІДЭНТЫЧНАСЦІ: МАЛАДЗЁЖНЫЯ ІНІЦЫЯТЫВЫ БЕЛАРУСІ І КАРЭЛІ	511
<i>Куруленко Э.А., Ионесов В.И.,</i> ИМПЕРАТИВЫ ПОСТОЯНСТВА И ИЗМЕНЧИВОСТИ В КУЛЬТУРНОМ ПРОЦЕССЕ	515
<i>Кухаронак Т.І.</i> МАДЫФІКАЦЫЯ СВЯТОЧНАЙ ІДЭАЛОГІІ І АБРАДАВЫХ ПРАКТЫК ДНЯ ЖАНЧЫН (8 САКАВІКА) У БЕЛАРУСІ Ё ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТ.СТ.	518
<i>Ламм М.А.</i> ИСТОРИЧЕСКАЯ ПЕРСОНОСФЕРА (ЛИТЕРАТОРЫ) В ТВОРЧЕСТВЕ А. ЧОБАТА	521
<i>Листова Т.А.</i> САКРАЛЬНАЯ АТРИБУТИКА В КУЛЬТУРЕ ЖИТЕЛЕЙ РОССИЙСКО- БЕЛОРУССКО-УКРАИНСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ. НАМОГИЛЬНЫЕ КРЕСТЫ	525
<i>Лыкова О.Г.</i> ГЛИНЯНЫЕ ВАЗЫ МИХАИЛА КИТРИША	531
<i>Мазурына Н.Г.</i> РОЛЯ ФАЛЬКЛОРНЫХ ПРАКТЫК СТУДЭНТАЎ УСТАНОЎ ВЫШЭЙШАЙ АДУКАЦЫІ БЕЛАРУСІ Ё ДАСЛЕДАВАННІ СУЧАСНАЙ ВАРЫЯНТНАЙ НАРОДНАПЕСЕННАЙ ТРАДЫЦЫІ	534
<i>Мішына В.І.</i> ВЯСЕЛЬНЫ АБРАД У КУЛЬТУРНЫМ ЛАНДШАФЦЕ СУЧАСНАГА ГОРАДА: ДА ФЕНОМЕНУ “ЗАМКОЎ КАХАННЯ” (ПА МАТЭРЫЯЛАХ ВІЦЕБШЧЫНЫ)	539
<i>Ненадавец Я.А.</i> ТЭМА РЫБАЛОЎСТВА Ё ПРАЦАХ М. НІКІФАРОЎСКАГА І К. ТЫШКЕВІЧА	542
<i>Ненадавец А.М.</i> ТЭМА РЫБАЛОЎСТВА Ё ТВОРЧАСЦІ ЯКУБА КОЛАСА	544
<i>Олюнина И.В.</i> СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ЭЛЕМЕНТОВ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В СЕЛЬСКОМ ТУРИЗМЕ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ	548
<i>Рахно К.Ю.</i> ГОНЧАРЫ В СТАРИННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ДЕТСКОЙ ДРАЗНИЛКЕ	551
<i>Салимгараева А.Р.</i> СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ СОХРАНЕНИЯ ЭТНОНАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ БЕЛОРУССКИХ МИГРАНТОВ В МОСКВЕ	554
<i>Снагощенко В.В.</i> ПРОИСХОЖДЕНИЕ СУБЭТНОСА «ГОРЮНЫ» НА СУМЩИНЕ	556
<i>Снежкова И.А., Шалыгина Н.В.</i> ОСОБЕННОСТИ МЕЖГОСУДАРСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ РОССИИ И БЕЛАРУСИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ МОЛОДЕЖИ ДВУХ СТРАН	558

<i>Стурейко Н.А.</i> ВОЗНИКНОВЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРАЗДНИКОВ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ	561
<i>Трацяк З.І.</i> МАСТАЦКАЕ ЎВАСАБЛЕННЕ ТЭМПАРАЛЬНАГА РАЗРЫВУ Ў ДЫЛОГІІ А. АДАМОВІЧА “ПАРТЫЗАНЫ”	564
<i>Федотова О.О.</i> КОНТРОЛЬ КНИЖНЫХ ФОНДОВ В ХОДЕ ВОССТАНОВЛЕНИЯ БИБЛИОТЕЧНОЙ СЕТИ УССР (1943-1945 ГГ.)	567
<i>Чжан Юйнин</i> СОТРУДНИЧЕСТВО НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК БЕЛАРУСИ И БЕЛОРУССКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ В ИЗДАНИИ СЕРИИ «ИЗ НАРОДНОПОЭТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ» В ПЕРЕВОДЕ НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК 2017–2018 ГГ.	569
<i>Чарнякевіч І.С.</i> ТРАНСФАРМАЦЫЯ ЎЯЎЛЕННЯЎ АБ ЗЯМЛІ ЯК БАЗАВАЙ КАШТОЎНАСЦІ ЗАХОДНЕПАЛЕСКАГА СЕЛЯНІНА НА ПАЧАТКУ ХХІ СТАГОДДЗЯ (ПА МАТЭРЫЯЛАХ ЭКСПЕДЫЦЫІ 2015 ГОДА)	573
<i>Шарая О.Н.</i> РОЖДЕСТВЕНСКО-НОВОГОДНЯЯ ПРАЗДНИЧНО-ОБРЯДОВАЯ ТРАДИЦИЯ БЕЛОРУСОВ В НАУЧНЫХ РАБОТАХ XIX-XX ВВ.	577
<i>Щавинская Л.Л.</i> ЗАПАДНОБЕЛОРУССКАЯ НАРОДНАЯ РУКОПИСНАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ КНИЖНОСТЬ В ПОЛЕМИКЕ С МЕСТНЫМИ ПРОТЕСТАНТСКИМИ ДВИЖЕНИЯМИ ВО ІІ РЕЧИ ПОСПОЛИТОЙ	581
<i>Ягафова Е.А.</i> САМАРСКИЕ БЕЛОРУСЫ В МЕЖКУЛЬТУРНОМ ПОГРАНИЧЬЕ ПОЛИЭТНИЧНОГО РЕГИОНА	584
<i>Якіменка Т.С.</i> ЛАНДШАФТЫ БЕЛАРУСКАЙ ЭТНАМУЗЫЧНАЙ АРХАІКІ: РАКУРСЫ ВЫВУЧЭННЯ (ПА СТАРОНКАХ СПЕЦЫЯЛІЗАВАНЫХ ВЫДАННЯЎ ЭТНАМУЗЫКАЛАГІЧНЫХ ПРАЦ МАЛАДЫХ МУЗЫКАЗНАЎЦАЎ БДК/БДАМ 1991-2013 ГГ.)	587
ЧАСТКА 4 ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ І ПАПУЛЯРЫЗАЦЫІ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ	593
<i>Агеева Л.Е.</i> СИМВОЛИКА ЯРИЛЫ В НАРОДНОМ ОРНАМЕНТЕ	593
<i>Адуло Т.И.</i> ТВОРЧЕСТВО КАК ДОСУГ И ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ	596

<i>Анцыповіч М.В.</i> СУТНАСЦЬ ВОБРАЗА ЦАДЗІКА Ў ТВОРЧАЙ СПАДЧЫНЕ СЯМЁНА ДУБНОВА	600
<i>Ашчэва В.Я.</i> ТЭМА ЗАХОДНЯЙ БЕЛАРУСІ Ў ЭКСПАЗЫЦЫЙНА-ВЫСТАВАЧНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ МУЗЕЯ БЕЛАРУСКАГА КНІГАДРУКАВАННЯ	603
<i>Баранова А.С.</i> ОРГАНИЗАЦІЯ САМОСТАЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕСЕ ИЗУЧЕНИЯ ВОПРОСОВ СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	608
<i>Бараноўскі А.А.</i> ПАЭЗІЯ МІКОЛЫ МЯТЛІЦКАГА: ТРАДЫЦЫІ І НАВАТАРСТВА	612
<i>Бессараб Д. А.</i> ЛЕДНИКОВЫЕ ВАЛУНЫ КАК ОБЪЕКТЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БЕЛАРУСИ	614
<i>Богдан П.А.</i> НАЦЫЯНАЛЬНЫЯ ТРАДЫЦЫІ Ў СУЧАСНЫМ БЕЛАРУСКІМ МАСТАЦКІМ ТЭКСТЫЛІ	619
<i>Буйленков И.О.</i> ТРАНСФОРМАЦІЯ ТЕОДИЦЕИ ПОД ВЛИЯНИЕМ ПРОЦЕССОВ МОДЕРНИЗАЦИИ: ПОСЛЕДСТВИЯ ДЛЯ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ	625
<i>Ваныкіна Г.В., Сундукова Т.О.</i> ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И МЕТОДЫ СОХРАНЕНИЯ МИРОВОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	629
<i>Волчек И. А</i> ИСТОРИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВАРИАНТОВ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ НА ПРИМЕРЕ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВА И ВЕЛИКОГО КНЯЖЕСТВА ЛИТОВСКОГО, РУССКОГО И ЖМУДСКОГО	631
<i>Воротнікова О.А., Дурко А.В.</i> АРХЕОЛОГ ГЕННАДІЙ КОХАНОВСКИЙ: СОЗДАНИЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ. ВЕРСИЯ	634
<i>Васілюк Н. І.</i> РАЗВІЦЦЁ КУЛЬТУРЫ ПРЫ ДВАРЫ СТАНІСЛАВА АЎГУСТА ПАНЯТОЎСКАГА Ў ГРОДНА	635
<i>Гаўрылава С.В.</i> МУЗЕЙ-БІБЛІЯТЭКА СІМЯОНА ПОЛАЦКАГА ЯК УНІКАЛЬНАЯ МЕМАРЫЯЛЬНАЯ ПРАСТОРА (ДА 25-ГОДДЗЯ МУЗЕЯ І 390-ГОДДЗЯ СІМЯОНА ПОЛАЦКАГА)	638
<i>Галімова Н.П.</i> НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ БРЕСТСКОЙ ОБЛАСТИ В 2010–2015 ГГ.	640
<i>Денісенко Е.П.</i> КНИЖНЫЙ ЛУБОК XIX – НАЧАЛА XX В. (ПО ФОНДАМ ОТДЕЛА РЕДКИХ КНИГ И РУКОПИСЕЙ ЦНБ НАН БЕЛАРУСИ)	644

<i>Дэн Цзяюе</i> «ТАНЦУЮЩИЙ ЛЕВ» В ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ	648
<i>Демидова Н.Н.</i> СВЯТЫЕ ЛИКИ НА КАМНЕ. ВЕРСИЯ ХУДОЖНИКА АНАТОЛИЯ КУЗНЕЦОВА	652
<i>Жумарь С.В., Нестерович Ю.В.</i> КОРРЕЛЯЦИЯ БАЗИСНЫХ ПОНЯТИЙ ПАМЯТНИКОВЕДЕНИЯ И АРХИВОВЕДЕНИЯ В РАМКАХ ТЕРМИНОЛОГИИ ПРОФИЛЬНОГО ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВА РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ	654
<i>Ионесов В. И.</i> СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ КУЛЬТУРЫ И СИНДРОМЫ ПЕРЕХОДНОСТИ В ДИСКУРСЕ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ	659
<i>Казакова В. А.</i> ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ЛАНДШАФТЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В СФЕРЕ ТУРИЗМА	662
<i>Кірчанаў М. В.</i> ІМПЕРЫЯ Ў НАЦЫЯНАЛЬНАЙ ІДЭНТЫЧНАСЦІ ЦІ МУЗЕІ ЯК “МЕСЦЫ ПАМЯЦІ”: БРАЗІЛЬСКІ ВОПЫТ ПАПУЛЯРЫЗАЦЫІ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ І ПЕРСПЕКТЫВЫ ЯГО ПРЫМЯНЕННЯ Ў ПОСТСАВЕЦКІХ КРАІНАХ	664
<i>Кляповская А.А.</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА ЕЛЬСКОГО, НАРОВЛЯНСКОГО РАЙОНОВ БЕЛАРУСИ И ОВРУЧСКОГО РАЙОНА УКРАИНЫ	667
<i>Карэлін У.Р., Мельнікаў М.П.</i> ДАТАВАНЫЯ АБРАЗЫ З КАЛЕКЦЫІ МУЗЕЯ СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ (ЧАСТКА II)	676
<i>Кукоев А. А., Кукоев А.В., Кукоев Д.А., Николаев Г.А.</i> ГУСЬ-ЖЕЛЕЗНЫЙ (БАТАШЕВСКИЙ) И ПРОГРАММА МУЗЕЕФИКАЦИИ НАСЛЕДИЯ ЕГО РАСЦВЕТА В СОСТАВЕ ВЛАДИМИРСКОГО УЕЗДА (ЗАМОСКОВСКОГО КРАЯ, С 1708 МОСКОВСКОЙ ГУБЕРНИИ)	678
<i>Лоллини А. Д.</i> РОЛЬ БЕЛОРУССКО-ИТАЛЬЯНСКИХ ВЗАИМОТНОШЕНИЙ В ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БЕЛАРУСИ	681
<i>Макоўская В.А.</i> ПРАЕКТ ПА ЧАСТКОВАЙ АДЛІЧБОЎЦЫ КАЛЕКЦЫЙ БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА МУЗЕЯ НАРОДНАЙ АРХІТЭКТУРЫ І ПОБЫТУ	683
<i>Мельник М.Т.</i> ЭТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НАРОДНОГО КОСТЮМА ПРИ СОЗДАНИИ СОВРЕМЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ОДЕЖДЫ И АКСЕССУАРОВ	687
<i>Мякшыла Г.М.</i> ТУРЫСТЫЧНЫ ПАТЭНЦЫЯЛ МІКРАРАЁНА ВУЛ. СВЯРДЛОВА Г. ЛІДЫ. ПРАБЛЕМА ЗАХАВАННЯ ПМНІКАЎ МАТЭРЫЯЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ.	689

<i>Лойка А.І.</i> КУЛЬТУРНАЯ СПАДЧЫНА БЕЛАРУСІ ДОЎГАГА ХІХ СТАГОДДЗЯ	692
<i>Лойко Л.Е.</i> ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ КНИГОИЗДАТЕЛЬСКОЙ И ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ БЕЛАРУСИ В НОВОЕ ВРЕМЯ	695
<i>Михайлец М.А.</i> НОМИНАЦИЯ ЭЛЕМЕНТОВ В СПИСКИ КОНВЕНЦИИ ОБ ОХРАНЕ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ: ПРОБЛЕМА ВЫБОРА СПИСКА	698
<i>Міхнюк Т.В.</i> “НЕ ПРАДАВАЙЦЕ ДОМ БАЦЬКОЎ”: ПРАБЛЕМА ЗНІКНЕННЯ ТЭМЫ ВЁСКІ Ё СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ	702
<i>Нестерович Ю.В.</i> ТРАНСДИСЦИПЛИНАРНАЯ ПРОЕКЦИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПОНЯТИЯ КУЛЬТУРЫ (ЧЕРЕЗ КООРДИНАЦИЮ С ПОНЯТИЕМ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ)	704
<i>Павленко Ю.Г.</i> КОМПЛЕКТОВАНИЕ И ЭКСПОНИРОВАНИЕ МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ В ШКОЛЬНОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ	710
<i>Плаўская М.І.</i> АСАБЛІВАСЦІ ВЫКАРЫСТАННЯ МУЛЬТМЕДЫЙНЫХ ТЭХАЛОГІЙ У ЛІТАРАТУРНА-МЕМАРЫЯЛЬНЫХ МУЗЕЯХ	712
<i>Протас М.А.</i> ИСКУССТВО ЭПОХИ ПОСТКУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ КРИЗИСА ЕВРОПЕЙСКОЙ КОНЦЕПЦИИ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМА	715
<i>Сиволап Т.Е.</i> ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ МУЗЕЕВ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ	717
<i>Сиволап Т.Е., Терехова В.И.</i> ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА НАЦИОНАЛЬНЫХ ПРАЗДНИКОВ БЕЛАРУСИ	723
<i>Сініла А.М.</i> ІКАНАГРАФІЯНАЯ АТРЫБУЦЫЯ ПАРТРЭТА “НЕВЯДОМАЙ” З КАЛЕКЦЫІ МАГЛЕЎСКАГА АБЛАСНОГА ГІСТАРЫЧНАГА МУЗЕЯ ІМЯ Е. РАМАНАВА	729
<i>Тимофеева Л.С.</i> МОДЕЛЬ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ВЛАСТИ И ОБЩЕСТВА В СФЕРЕ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ: ОПЫТ ТАТАРСТАНА	731
<i>Титовец Т.Е.</i> ИНТЕГРАЦИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ КАК ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	734
<i>Флікоп-Світа Г.А.</i> ІКАНАСТАСЫ І ПРЫСЦЕННЫЯ АЛТАРЫ ВА ЁНІЯЦКІХ ЦЭРКВАХ ПІНСКАГА АФЦЫЯЛАТУ ТУРАВА-ПІНСКАЙ ЕПАРХІІ Ё ХVІІ – ПАЧАТКУ ХІХ СТ. (НА МАТЭРЫЯЛЕ АРХІЎНЫХ КРЫНІЦ)	736

<i>Частина А. П.</i> ИЗУЧЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА НА ОСНОВЕ ОПЫТА, ПОЛУЧЕННОГО ВО ВРЕМЯ УЧЕБЫ В НЕСВИЖСКОЙ АКАДЕМИИ, ОРГАНИЗОВАННОЙ РЕСПУБЛИКАМИ БЕЛАРУСЬ И ПОЛЬША В 2007-2008 гг. И СВЯЗАННОЙ С СОХРАННОСТЬЮ И ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ПАМЯТНИКОВ В ТУРИСТИЧЕСКИХ ЦЕЛЯХ	741
<i>Чараўко В.У.</i> РАЗВІЦЦЁ КАМЕННЫХ НАДМАГІЛЛЯЎ БЕЛАРУСКАГА ПАДЗВІННЯ XIV– XVIII СТСТ.	744
<i>Шуліка М.В.</i> ЗНАЧЭННЕ МУЗЕЯ Ў ФАРМІРАВАННІ ПАТРЫЯТЫЧНАГА ВЫХАВАННЯ ПАДРАСТАЮЧАГА ПАКАЛЕННЯ	747
<i>Яквенка Н.В.</i> ГІСТАРЫЧНЫ ФЕНОМЕН У СУЧАСНАЙ УСХОДНЕСЛАВЯНСКАЙ ПРОЗЕ	750

ПЛЕНАРНАЕ ПАСЯДЖЭННЕ

ПРЫВІТАЛЬНЫЯ СЛОВЫ, ДА ЎДЗЕЛЬНІКАЎ КАНФЕРЭНЦЫІ

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

Паважаныя ўдзельнікі і госці канферэнцыі!

Ад імя Прэзідыума Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі вітаю ўдзельнікаў і арганізатараў Міжнароднай навуковай канферэнцыі “Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў”, жадаю вам, шаноўныя калегі, плённай і канструктыўнай работы на канферэнцыі, прысвечанай актуальным праблемам захавання і рэпрэзентацыі нацыянальнай культурнай спадчыны.

Ужо на працягу дзесяці год мы сустракаемся, каб пашырыць кола пытанняў і сумеснымі намаганнямі вырашыць праблемы сучаснай навукі, якая забяспечвае дзяржаўныя інтарэсы ў галіне культуры. Наша канферэнцыя і шэраг іншых мерапрыемстваў, якія праводзяцца ў Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі сведчаць пра тое, што беларуская навука імкнецца ўзмацніць свой уплыў на сацыяльную і культурную рэчаіснасць.

У апошнія гады імкліва развіваюцца міжнародныя навуковыя сувязі у гуманітарнай навуцы. Дзякуючы агульным вытокам і караням, духоўнай і культурнай блізкасці еўрапейскіх краін, пачуццю ўзаемнай сімпатыі і сяброўства народаў. У час сусветнай глабалізацыі, узаемаўплыву культур, ведаў і навуковых ідэй прынцыповым становіцца ўзмацненне добрасуседскіх стасункаў з краінамі, з якімі нас звязвае шматвекавая гісторыя і тое, што застаецца трывалым і нязменным, дапамагае захоўваць нашу аўтэнтычнасць: гісторыя і культура, традыцыі і нацыянальная спадчына.

Правядзенне канферэнцыі тым больш актуальна у цяперашні час, калі палітыка сусветных дзяржаў накіравана на адраджэнне нацыянальных культур, рэстаўрацыю шматлікіх помнікаў мінулага. Прэзідэнт Рэспублікі Беларусь Аляксандр Рыгоравіч Лукашэнка адзначае, “што культура ў шырокім сэнсе слова павінна адыгрываць больш

актыўную ролю ў згуртаванні народа вакол стваральных мэтаў, высокіх маральных прынцыпаў і нашых добрых традыцый. У няспынна глыбокім працэсе фарміравання працавітай, адукаванай, духоўна багатай і здаровай нацыі!”.

Айчынная культура з’яўляецца аднім з ключавых знакаў беларускай дзяржаўнасці і гістарычнай пераемнасці, менавіта той сілай, якая яднае беларусаў з іншымі краінамі і народамі. Сёння прыкладаюцца значныя намаганні, каб захаваць культурную самабытнасць беларускага народа, таму менавіта дадзеная тэматычная канферэнцыя ўжо дзесяць год з’яўляецца стымулам для грамадства ва ўдасканаленні ведаў пра сваю Радзіму, а таксама дазваляе павысіць міжнародную цікавасць да Беларусі, яе культуры і традыцый.

Канструктыўны навуковы дыялог немагчыма ўявіць без устойлівых гістарычных культурных сувязяў, ён сведчыць пра плённасць культурных камунікацый, на аснове якіх магчыма пераадоленне такіх супярэчнасцяў і выклікаў сучаснага свету, як рэлігійная нецярпімасць, ксенафобія і шматлікія канфлікты, якія ўзнікаюць на гэтай глебе, сведкамі якіх, на жаль, у апошнім часам мы ўсё часцей становімся. Але там, дзе грамадскія канфлікты ствараюць падзяляльную прорву, культура стварае прастору для разумення і дыялогу.

У Беларусі з пакалення ў пакаленне перадаюцца найбагатыя духоўныя каштоўнасці, якія праслаўляюць маральную сутнасць чалавека. У іх раскрываюцца высокія ідэалы добра і справядлівасці, павагі да навакольных, рашучага непрымання зла і гвалту. “Дзяржава надае вялікае значэнне развіццю такой важнай сферы, як культура, – падкрэслівае Прэзідэнт Рэспублікі Беларусь А. Р. Лукашэнка. – Галоўная задача – актывізаваць інтэлектуальныя і духоўныя сілы нашага народа. Мы беражліва захоўваем скарбы мінулага і з задавальненнем знаёмімся з мастацтвам нашых суседзяў. Думаю, у гэтым сакрэт міралюбнасці і ўзаемаразумення, якімі славяцца беларусы”. Прэзідэнт акцэнтую, што навука, культура і духоўнасць – гарантыя стабільнасці і працвітання дзяржавы, а актыўная грамадзянская пазіцыя вучоных адыгрывае выключна важную ролю ў фарміраванні будучыні краіны.

Відавочна, што навукоўцы цэнтра актыўна заяўляюць аб сабе і ў сферы міжнароднага супрацоўніцтва. Падтрымліваюцца пастаянныя і цесныя кантакты з калегамі з Расіі, Украіны, Эстоніі, Літвы, Румыніі, іншых краін блізкага і далёкага замежжа. Выконваюцца пры фінансавай падтрымцы Беларускага рэспубліканскага фонда фундаментальных даследаванняў сумесныя навуковыя праекты. Праводзяцца розныя форумy і маштабныя навуковыя мерапрыемствы, сярод якіх трэба адзначыць Міжнародны форум даследчыкаў беларускай казцы, Міжнародны навукова-практычны форум “Мастацкая прастора Еўропы XIX-XX стст. і Станіслаў Манюшка: гісторыя, сучасны стан”, навукова-практычная канферэнцыя “Слоніўскія чытанні-2019”, Міжнародная навуковая канферэнцыя

“Беларуска-італьянскае культурнае ўзаемадзеянне і праблема захавання нацыянальнай ідэнтычнасці: гістарычны вопыт і сучасныя праблемы” і шмат іншых. Актыўна працягваецца і папулярызацыя беларускай навукі на міжнароднай арэне за кошт выдання новых грунтоўных манаграфій. Усё гэта садзейнічае выкананню агульнай цэлі – выпрацоўкі стратэгіі беларускай культуры, якая заключаецца ў захаванні гістарычнай памяці беларускага народа, яго нацыянальна-культурнай самабытнасці і традыцый, актыўнае ўцягванне грамадзян Беларусі ў культурнае жыццё краіны, рэалізацыя творчага патэнцыялу нацыі, садзейнічанне захаванню нацыянальна-культурнай ідэнтычнасці беларускай дыяспары.

Выступаючы галоўнымі праваднікамі найвышэйшых каштоўнасцяў чалавечства – справядлівасці, чалавечай годнасці, талерантнасці і салідарнасці – мы, прадстаўнікі навукі і культуры, сваёй працай умацоўваем паразуменне паміж народамі. І я выказваю надзею і ўпэўненасць у тым, што юбілейная канферэнцыя стане новым унёскам у гэтую справу.

Упэўнены, што канферэнцыя паслужыць умацаванню культурных сувязяў паміж краінамі-удзельніцамі, ўнясе свой уклад у іх навуковае і культурнае багацце, а выступы і абмен вопытам будуць спрыяць далейшаму развіццю ўзаемадзеяння паміж беларускімі і замежнымі навукоўцамі і дзеячамі культуры.

Шчыра жадаю ўсім удзельнікам X Юбілейнай Міжнароднай навуковай канферэнцыі плённай працы, змястоўных і цікавых дыскусій, новых дзелавых кантактаў!

Ю.П. Бондар
Міністр культуры Рэспублікі Беларусь

Паважаныя арганізатары, удзельнікі і госці канферэнцыі!

Ад імя Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь вітаю Вас у сувязі з урачыстым адкрыццём X Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», якая на працягу васьмі ўжо дзесяцігоддзя збірае ў сталіцы нашай Рэспублікі вядучых навукоўцаў, даследчыкаў розных напрамкаў гуманітарыстыкі з краін блізкага і далёкага замежжа.

Прыемна ўсведамляць, што ў гэтым годзе Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры – флагман айчыннай навукі ў галіне даследавання фундаментальных праблем эвалюцыі культуры Беларусі – арганізуе не проста чарговы, а юбілейны навуковы форум. Напрацаваны на працягу многіх гадоў аўтарытэт, наяўнасць вопытных кадраў, якія валодаюць адпаведнай кваліфікацыяй, высокі ўзровень

выконваемых Цэнтрам навукова-даследчых работ – усё гэта пацвярджае заканамернасць таго, што гэту ўстанову з года ў год паспяхова праводзіць такое знакавае для навукоўцаў-гуманітарыяў мерапрыемства.

Сумеснымі намаганнямі навукоўцаў, інтэлігенцыі, самадзейных калектываў народнай творчасці і асобных энтузіястаў беражліва захоўваецца і нястомна развіваецца беларуская культура, якая з’яўляецца асновай ідэнтычнасці патрыятызму нацыі. Традыцыйная і сучасная культура Беларусі – гэта падмурак, дзякуючы якому канструюецца самасвядомасць беларусаў.

У гэтым кантэксце Міністэрства культуры падтрымлівае дзейнасць айчынных навукоўцаў і замежных калег, накіраваную на вырашэнне шырокага кола тэарэтычных і практычных задач па рэпрэзентацыі культурнай спадчыны Беларусі, матэрыяльнага і духоўнага здабыткаў беларускага народа. Важна і тое, што навуковыя пошукі дазваляюць нам адкрыць для сябе новыя старонкі гісторыі культуры нашай краіны, убачыць, як далёка ў глыбіню стагоддзяў сыходзіць каранямі беларуская самабытнасць.

Выказваю ўпэўненасць, што дадзеная канферэнцыя будзе праходзіць у форме канструктыўнага дыялогу, што яна адзначыцца разнастайнасцю дакладаў і выступленняў, цікавымі дыскусіямі. Мяркую, што яе правядзенне будзе садзейнічаць умацаванню супрацоўніцтва вучоных, пашырэнню навуковых кантактаў. Жадаю ўдзельнікам канферэнцыі далейшых поспехаў у навуковай дзейнасці, настойлівасці і паслядоўнасці ў рэалізацыі арыгінальных ідэй і творчых задум.

А.А. Каваленя
Акадэмік-сакратар Аддзялення гуманітарных навук і мастацтваў
НАН Беларусі, член-карэспандэнт

Шаноўныя ўдзельнікі Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі, паважаныя прысутныя!

Мерапрыемства, на якім я рады вас вітаць ад імя аддзялення гуманітарных навук і мастацтваў Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, адкрываецца ў гэтых сценах ужо ў дзесяты раз. Тая рэгулярнасць, з якой праводзіцца гэтае мерапрыемства, яго прадстаўнічасць, падмацаваная ўдзелам многіх паважаных вучоных сусветнага ўзроўню, -- гэта, нам ой погляд, найлепшы доказ таго, што даследаванні спецыялістаў-гуманітарыяў,

мастацтвазнаўцаў, этнолагаў, гісторыкаў і іншых, абмен навуковымі дасягненнямі паміж калегамі застаюцца і, упэўнены, будуць заўсёды актуальнымі.

Як гэта паказвае вопыт, ідэя правядзення падобнай комплекснай навуковай канферэнцыі выдатна рэалізуецца і робіць магчымым абмеркаванне сучасных актуальных праблем ў агульным кантэксце міжнароднай гуманітарнай прасторы.

Лічу важным адзначыць, што з году ў год, колькі праводзіцца гэтая канферэнцыя, павялічваецца лік яе ўдзельнікаў. Да ўжо пастаянных гасцей і ўдзельнікаў далучаюцца новыя. Пашыраецца геаграфія форуму. Папаўняецца спіс навуковых і адукацыйных устаноў, чые супрацоўнікі аказваюць гонар канферэнцыі сваім візітам і выступам. Дзесяцігадовы юбілей канферэнцыі дазваляе ўпэненна казаць пра яе як пра рэгулярную падзею з рэпутацыяй, праверанай часам, з пастаяннай зацікаўленасцю з боку навуковай супольнасці.

Традыцы і сучасны стан культуры і мастацтваў – назва канферэнцыі, якая аб'ядноўвае розныя сферы гуманітарных ведаў, выдзяляе тое галоўнае, што злучае як прафесійныя інтарэсы розных спецыяльнасцей, так і вучоных розных краін з агульнай гістарычнай і культурнай спадчынай, традыцыйнымі сувязямі нашых народаў. Суадносіны традыцый і сучаснасці, вывучэнне таго, як развіваецца наша культура, якія скарбы нашай мастацкай, архітэктурнай і духоўнай спадчыны мы павінны найлепшым чынам зберагчы і перадаць будучым пакаленням, якія сучасныя знаходкі і дасягненні вартыя таго, каб трапіць у адзін шэраг са здабыткамі нашай гісторыі – у гэтым выражаецца галоўная вартасць і актуальнасць падобных канферэнцый.

Гісторыя, матэрыяльныя і духоўныя каштоўнасці – гэта нацыянальны гонар і вялікае багацце кожнага народа. Яны служаць неацэннымі сведчаннямі мінулага кожнай нацыі і вызначаюць уклад этнасу ў развіццё сусветнай цывілізацыі. Менавіта культурная спадчына з'яўляецца падмуркам нацыянальнай самабытнасці і асновай духоўных традыцый кожнага народа, у тым ліку і беларускага. На сённяшні дзень наша надзвычай багатая і шматгранная нацыянальная спадчына, вытокі якой сыходзяць у старажытнасць, гісторыка-культурныя помнікі, што маюць вялікую культурную і навуковую каштоўнасць, прадстаўляюць у свеце нашу краіну як агмень развіцця навукі і культуры. Мы ганарымся, што з'яўляемся нашчадкамі тых, хто ўнёс значны ўклад у скарбніцу сусветнай культуры.

Разам з тым відавочна, што культура і мастацтва на працягу ўсіх часоў патрабуюць не толькі захавання, але і развіцця, што патрабуе сумесных намаганняў з боку айчынных і замежных спецыялістаў, навукоўцаў і творчых асоб і дазваляе поўнасьцю раскрыць іх творчы, інтэлектуальны і прафесійны патэнцыял. Шматгадовая плённая дзейнасць і

актыўная пазіцыя сучасных навукоўцаў акумуляюецца на мерапрыемствах падобнага роду для практычнага прымянення ў галіне матэрыяльнай і духоўнай культуры. Адбываецца пераасэнсаванне гістарычнага аблічча гарадоў і помнікаў, інтэрпрэтацыя літаратурных, музычных і драматычных творы. Гэта новы віток развіцця з улікам традыцый. Зразумела, усё гэта не можа ажыццяўляцца без арганізацыйнай ролі і падтрымкі дзяржавы.

Як вядома, сярод прыярытэтных напрамкаў развіцця краін СНД, а таксама краін, аб'яднаных з Беларуссю агульнымі старонкамі гісторыі, значнае месца займае дзяржаўная падтрымка дзейнасці ў сферы культуры, адукацыі і навукі, у аснову якіх заўсёды былі пакладзены высокія духоўныя і маральныя ідэалы. Дзяржава зацікаўлена, каб навукавыя распрацоўкі спецыялістаў гуманітарнага профілю прыносілі карысць грамадству і былі запатрабаваны шырокімі пластамі насельніцтва – ў першаю чаргу як стварэнне актуальных і перспектыўных сэнсаў і каштоўнасцей грамадства, якое шануе свае карані і накіравана ў будучыню, таксама грамадства, якое жыве не ізалявана, а з'яўляецца часткай агульнай планетарнай цывілізацыі.

Я хачу зноў, як колькі год таму, звярнуць увагу да назвы канферэнцыі “Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў”. Яна змяшчае ў сабе свайго роду парадыгму, якая падспудна вызначае некаторы агульны напрамак, з'яўляючыся камертонам дадзенага навуковага форуму. У першую чаргу, у назве канферэнцыі гучыць слова “традыцыі”. Большасць з нас так ці інакш з'яўляецца гісторыкамі, непасрэдна або ўскосна маючы адносіны да гістарычнай навукі, ці гэта гісторыя мастацтваў, ці гісторыя архітэктуры, этнічных працэсаў, рамёстваў, побыту, матэрыяльнай культуры. Натуральным для кожнага гісторыка ўяўляецца даследаванне прынцыпу гістарызму, рэтраспектыўнасць у сваіх пошуках. Усё гэта зусім не з'яўляецца недахопам у гуманітарных даследаваннях. У аснове кожнага грунтоўнага даследавання ляжыць гістарыяграфія вывучэння праблемы. Без звароту да гістарычных асноў, пэўнага мацерыка, калі ўжываць тэрміны археолагаў, немагчыма ўявіць разуменне сутнасці кожнай з'явы ў культуры ў шырокім сэнсе гэтага паняцця, у мастацтве як культуры ўнутры культуры. Без таго, каб зафіксаваць у храналагічным парадку, апісаць і прааналізаваць прадмет даследавання, не ўяўляецца магчымым асэнсаванне глыбінных працэсаў яго развіцця.

Наступнае словазлучэнне, а менавіта “сучасны стан” культуры і мастацтваў. Бо колькі б мы ні аглядаліся назад, колькі б скрупулёзна ні вывучалі гісторыю нашага мінулага, усё гэта робіцца перш за ўсё каб найлепшым чынам усвядоміць сапраўдны стан спраў – зразумець цяперашні момант гісторыі. Менавіта ў гэтым заключаецца ключавы сэнс разумення традыцыі – як перадачы, трансляцыі вопыту, характэрных рыс, каштоўнасцей,

здабывання іх з мінулага, “асучаснівання”, выбару паміж тым, што аджыло, і тым, што варта працягу. Тая самая гісторыка-культурная спадчына, якую мы прызвычаліся вывучаць, ёсць не што іншае, як каштоўнасць. Яе можна ашчадна захоўваць у музейнай вітрыне, не знаходзячы прымянення. Можна забыць і растраціць, застаўшыся ў выніку каля разбітага карыта. Але можна, дакладней, патрэбна ўдасканалваць, развіваць і памнажаць для асабістай карысці і для будучых пакаленняў.

Мы вывучаем нашу гісторыю, каб лепш разумець сучаснасць, каб захаваць твар у зменлівым свеце. Усё гэта робіцца ў канчатковым выніку для таго, каб фарміраваць нашу будучыню.

Гэтакі слова “будучыня”, ці ”прагрэс”, або “развіццё”, нажаль, няма ў назве мерапрыемства, якое стала традыцыйным. Я не заклікаю да змены назвы, але жадаю нагадаць аб тым, дзеля якой зберагаюцца і асэнсоўваюцца традыцыі і якая ёсць наша ўяўленне аб будучыні. Культура – гэта аксама працэс – сэнсавы злучнік паіж “колісь”, “зараз” і “потым”.

У гэтым кантэксце яшчэ адной мэтай сённяшняй канферэнцыі з’яўляецца дэманстрацыя канкрэтных дасягненняў у галіне прыкладнай навукі, развіццё дзелавых і творчых кантактаў паміж спецыялістамі.

Я лічу вельмі важным, што такія канферэнцыі адбываюцца і ёсць магчымасць даведацца аб праблемах, дасягненнях, пазнаёміцца з прадстаўнікамі розных напрамкаў гуманітарнай навукі.

Спадзяюся, што дыскусіі і абмен вопытам у час канферэнцыі будуць спрыяць далейшаму павышэнню ролі і статусу навукі з вялікай літары, развіццю шматпланавага ўзаемадзеяння паміж беларускімі і замежнымі навукоўцамі.

Я жадаю, каб наша сённяшняя сустрэча тут у Мінску на гэтай міжнароднай канферэнцыі здолела ў чарговы раз падтрымаць даўнія прафесійныя і чалавечыя сувязі паміж калегамі, адкрыць новыя старонкі супрацоўніцтва і магчымасці для дасягнення новых прафесійных вышынь у навучы. Жадаю вам цікавых дакладаў і плённай працы на секцыях, поспехаў і натхнення.

ХОРОВАЯ МУЗЫКА СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ: ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ АСПЕКТ

Музыка для хора занимает важное место в творчестве современных белорусских композиторов вследствие уникальности хорового искусства, которое развивается в тесной связи с национально-идентифицированными народной, светской и сакральной музыкальными культурами. Белорусскими авторами, среди которых Е. Атрашкевич, А. Бондаренко, А. Безенсон, Л. Захлевный, А. Литвиновский, В. Копытько, В. Кузнецов, А. Мдивани, Е. Поплавский, Л. Симакович, О. Ходоско, Л. Шлег и другие, созданы выдающиеся произведения, разнообразные по своему музыкальному содержанию и стилистике, которые постоянно успешно исполняются.

Жанрово-стилевая система современной белорусской хоровой академической музыки «открыта» к разного рода взаимодействиям с другими системами культуры: ассимилирует и интерпретирует музыкальные элементы из фольклорных, религиозных, народно-бытовых и других пластов. Отсюда разные виды спецификации современной хоровой академической музыки, среди которых важнейшими являются социокультурная (хоровая музыка светская, духовная, фольклорная), историко-стилевая и индивидуально-авторская.

Хор трактуется академическими композиторами как особый «вокальный инструмент», органика (то есть, структура, состав, тембровая палитра и др.) которого может модифицироваться. Так, например, классическая хоровая капелла, состоящая из восьмидесяти певцов, своей масштабной звучностью, унифицированной тембровой палитрой и исполнительским потенциалом крупного «симфонического хора» отличается от камерного или малого хора, который комплектуется из виртуозов солистов-вокалистов, способных создать тонкую градацию нюансов, темпо-ритма, агогики и штриха в русле камерного исполнительского стиля. Кроме того, звучание смешанного, детского, мужского, женского хоров также принципиально разнится. Немаловажное значение имеет и жанрово-стилевой аспект в органике хора-инструмента. Так, например, эстрадные (или джазовые) народные хоры имеют принципиально иные тембро-акустические качества, отличающие их от церковных или академических коллективов.

Круг актуальных для Беларуси жанров связан с развитием европейского (и, шире, мирового) музыкального искусства на национальной почве, которое шло в русле поисков по двум путям: традиционному (опора на жанровую модель) и инновационном (отход от прежних норм вокально-хорового мышления в русле авангардной линии в европейском искусстве). Это в полной мере касается всех видов академической хоровой музыки и сфер «бытия» хорового произведения.

Жанровый диапазон хорового творчества белорусских авторов весьма широк: от хоровой миниатюры, с присущими ей чертами утонченной камерной лирики, через хоровую поэму, хоровой цикл и хоровой концерт к масштабным кантатно-ораториальным полотнам. Палитра основных тем и литературных источников в хоровом творчестве белорусских композиторов чрезвычайно разнообразна. Мы остановимся на двух направлениях композиторского творчества – фольклорном и духовном.

Мы поставили цель: выявить жанрово-стилевую специфику современной хоровой музыки национальных композиторов в ее связи с мировыми процессами. Для этого мы покажем, как идет художественное осмысление белорусского фольклора современными национальными композиторами в жанрово-стилевом аспекте; в чем заключается воздействие этоса различных европейских западных и восточных христианских конфессий

на жанрово-стилевую сферу современной духовной музыки; определим сущность творческого подхода к интерпретации неклассических мировых техник композиции в хоровых жанрах.

В современной белорусской хоровой музыке сохраняется генетическая память народно-песенного жанра: трудно найти композитора, стоящего в стороне от художественного осмысления народной музыкальной традиции.

Национальные авторы работают в русле жанрово-стилевых исканий восточнославянских культур, истоком которых является русская композиторская школа XIX века. Белорусскими композиторами преемственно продолжается жанрово-стилевая линия *обработок* песен, ставящих перед собой цель сохранения оригинального фольклорного источника. Так же, как и восточнославянские соседи, они делают свободную хоровую фактурную обработку источника с привлечением солистов, исполнительских хоровых эффектов (пение на слоги, с закрытым ртом), широко применяя различные полифонические приемы (имитационная, подголосочная полифония), техники хорового изложения (унисон, хоровые педали, включение и выключение голосов, тембровое варьирование). В качестве примера можно привести обработки Е. Атрашкевич (10 обработок белорусских народных песен, 1999), К. Яськова («Алень па бару ходзіць», 2010; «Там, за гаем», 2012), Г. Суруса (Шестнадцать обработок для женского хора, 1993), Л. Шлег («Го-го-го, каза», 1972, «Саўка ды Грышка», «Ой, рана, рана куранькі пяюць», «Ад панядзелка да панядзелка», «А ў цёмным лесе сава кугіча», «Жавароначкі, прыляціце», 1977; «Ой, ды ў нашым сяле свадзьба будзе», 1982), М. Васючкова (Свод песен «Цярэшка» для женского хора и инструментального ансамбля, 1997), А. Бондаренко («Ой, рэчанька, рэчанька», «Кацілася чорна галка», 2011) и др.

Новым в современном творчестве является освоение авторами хоровых произведений древнейших пластов аутентичного фольклора. Путь, по которому направляется творческий поиск композиторов, идет в тесном взаимодействии как со стилевыми традициями, так и новациями отечественного и зарубежного музыкального искусства. Особое место занимает крупный жанр хоровой музыки – хоровой концерт. Этот старейший жанр европейской академической музыки, который сформировался в XVI веке и развивался в недрах церковного ритуала, в новых, современных условиях сохранил свои имманентные жанровые идиомы, выступил в обновленном виде в русле стилевых исканий «новой фольклорной волны» (термин Христиансена) советской композиторской школы конца 60-х годов минувшего столетия, а в современном восточнославянском композиторском творчестве, включая белорусское, получил дальнейшее развитие, благодаря индивидуальным авторским концепциям, обогащению актуальными композиционными приемами и новыми техниками хорового письма. Концерты, содержащие фольклорную стилистику, как правило, создаются композиторами на народные тексты (например, «Прымхі» А. Мдивани; «Концерт для сопрано, баритона и хора а cappella на народные тексты» Э. Казачкова, «Месяцем-солнцем» Л. Симакович др.). В этих произведениях есть индивидуально-авторское прочтение фольклорной интонации, мотивная разработка оригинальной мелодии, переосмысление фольклорных форм, воссоздание «звуковой среды» посредством использования художественно-выразительных возможностей хоровой фактуры. Перечисленные особенности присущи также и произведениям, в которых есть хоровые концертные черты. Среди них назовем произведения В. Кузнецова («Калыханкі», 1995; «Беларускае вяселле», 2001; А. Ращинского («А ці ў цябе перапелка», 1998; «Купаленка», 2001; «Ой, сівы конь бяжыць», 2004), К. Яськова (Три белорусские народные песни «За эхом горизонта», 2013), Л. Симакович («Купальские сцены», «Раса пала на Купала», «Русальчын панядзелак»; А. Мдивани (хоровые циклы «Снапочак», «Вясельнае застолле»).

Одно из современных восточнославянских направлений в области работы с

фольклорным первоисточником – жанровое заимствование фольклорного первоисточника, которое наблюдается в Свадебной кантате «Зборная суботка» А. Литвиновского. В части «Каравай» композитор обратился к древним пластам народного творчества, использовал народные тексты и создал музыку в стиле старинного фольклорного жанра – заговора, для которого характерен повторяющийся ритм, речевая интонация, нерегулярная метрика, мелкое ритмическое движение. В этом произведении используется и весьма распространенный прием современной техники хорового письма «говорящий хор», графическая форма записи партитуры.

Эта же тенденция проявляется и в хоровом цикле «Ладачки» для детей В. Кузнецова, свободных обработках в концертном стиле для академического хора «Гаварыла поле шырокае», «А ў полі, полі» Л. Захлевно, «Дажынкi» Г. Гореловой. Здесь осуществляется мотивная разработка фольклорной мелодии, которая приобретает статус музыкальной темы, получающей тональное, контрапунктическое развитие в процессе развертывания композиции, претворение в музыке разных форм самобытного народного многоголосия.

Воссоздание инструментальной фольклорной звуковой среды в хоровых концертных жанрах – весьма актуальный путь, по которому идут восточнославянские композиторы для создания народного тембрового колорита в музыке. Так, например, в хоровой поэме «Ладога» (часть «Ночные запевки») русский композитор Георгий Свиридов, применяет характерное акцентирование вершин интонационной ячейки, плотное регистровое сочетание голосов в параллельных трезвучиях у женской группы хора наряду с интонационными, гармоническими и ладовыми особенностями музыкального материала с целью достижения фактурно-тембрового эффекта звучащей гармошки, сопровождающей исполнение частушки. Схожие приемы в хоровых партитурах без сопровождения используют и другие Российские композиторы (например, Валерий Калистратов, Родион Щедрин, Владимир Рубин). В этом же направлении идет поиск и в сфере фактурных решений, связанных с реинкарнацией архаики в виде воссоздания стиля игры на ударных музыкальных инструментах. В вокально-хоровом воплощении это достигается структурированием тембровых комплексов путем разделения внутри партий и изложения в низких регистровых зонах голосов оstinатных коротких ритмоинтонационных структур при силлабическом способе вокализации текста в быстром темпе. Из белорусских опытов назовем «Ой, там на гарэ» А. Ращинского, «Гаварыла поле шырокае» Л. Захлевно, «Русалчын панядзелак», «Раса пала на Купала» Л. Симакович, кантата «Зборная суботка» А. Литвиновского.

Также, как и в других восточнославянских регионах, в Беларуси большое место занимают обработки песен для хоров народного исполнительского направления. Так, это произведения В. Зеневица («А ўчора з вячора», «Зашумела лясчынонька»), А. Ращинского («Медуніца», «А ў ляску, ляску»), М. Сироты («Цячэ вада ў ярк», «Як пад горкай ля вады»). Авторы учитывают вокально-хоровую и исполнительскую специфику хоров народной песни, в том числе, известные ограничения диапазона хоровых голосов, не использующих регистровый микст, а также применяют различные формы народного многоголосия, строения вертикали. Особое внимание уделено техникам аутентичного фольклорного вокального исполнительства; предпринимается попытка осуществить нотную фиксацию распространенных приемов пения, таких, как «огласовка», фольклорная мелизматика.

Уникальным явлением в мировой хоровой композиторской практике предстают специально созданные опусы для хора народной манеры пения. Так, например, это «Обряд-действие для народного хора «Беларускае вяселле» Вячеслава Кузнецова, «Славiца» для народного хора и оркестра народных инструментов на слова белорусской поэтессы Людмилы Шлег, а также включение хора народной манеры пения в вокально-симфоническое произведение (например, оратория «Поэт» Дмитрия Смольского на стихи

Янки Купалы).

В целом, художественное осмысление белорусской народной певческой традиции в произведениях белорусских авторов связано с концертностью, как стилеобразующей категорией, особым, в духе «новой фольклорной волны» (по Л. Христиансену [6] подходом к привлечению белорусских музыкальных «этносимволов» [1, с. 193], авторским прочтением фольклорной интонации, воплощением собственно фольклорного литературного текста (без оригинальной мелодии), «комплексным жанровым заимствованием» [1, с. 220], творческим переосмыслением конкретных фольклорных форм.

В 80-90е годы XX века в музыкальной культуре Беларуси отмечается национально-культурное возрождение, и в его авангарде находится духовная музыка. В основном, это концертная жанровая сфера, художественная структура этих произведений позволяет исполнять их только в концертном репертуаре. Шел процесс осмысления обиходной музыки (*Umgangsmusik*, прикладная, по Г. Бесселеру), в ее концертной функции (*Darbietungsmusik*, преподносимая музыка, по Г. Бесселеру). Так, это «Месса» А. Безенсон, «Святая імша» О. Залетнева, Кантата «*Stabat Mater*» А. Литвиновского; Оратория «Иконостас», концертный триптих «*Sancta Mater*» Л. Шлег и др.

Новые социально-исторические условия последней четверти XX века послужили также и толчком для освоения стилевой парадигмы прерванной многовековой традиции в области музыкального оформления богослужебного ритуала различных христианских конфессий, представленных в Беларуси, где важнейшее место занимает обращение к истокам – древним певческим культовым традициям православия (роспев) и католицизма (григорианика). Этот процесс в белорусском и российском музыковедении принято обозначать как «договаривание вытесненной культуры» [4, с. 13].

Каждый автор в силу своих личностных и профессиональных установок находит свой путь в процессе создания духовной музыки. Эмос верующего, с одной стороны, и музыкальная одаренность, осведомленность в сфере канонического искусства порождает особое, «музыкальное воцерковление» в русле освоения церковной традиции музыкального оформления богослужения. Так образовалось движение «неоканонистов» в РПЦ. В авангарде его в конце XX века был российский композитор Владимир Мартынов, автор труда «История Богослужебного пения» и «Музыки для богослужения, реконструкции знаменной и строчной литургии (1980–1983)». Он постулировал мысль о том, что истинная музыка существует вне автора, и поэтому новые техники композиции не нужны: надо согласовывать традиционные музыкальные модули.

В Беларуси это направление представляет, например, Ирина Денисова (Монахиня Иулиания), регент хора Елисаветинского монастыря (Минск), в творчестве которой, наряду с обработками роспева и авторскими произведениями, есть и воспроизведение старинных техник богослужебной музыкальной практики. Так, например, из греческой православной традиции в отдельные монастыри РПЦ пришла манера пения с исоном. В некоторых церквях РПЦ на территории Беларуси в творчестве композиторов появились первые опыты по «прививанию» исона к знаменному роспеву, а композиторы используют его в своем творчестве как композиционный прием..

В западноевропейском музыкальном искусстве XX века, в русле разного рода «нео-стилевых направлений, стало востребованным создание хоровой музыки, получившей название «сакральная классика» (*sakralen Klassik*). Так, «*Requiem chorale*» немецкого композитора Иоганна Непомука Давида (1895-1977) создан в русле вокальной полифонии строгого стиля, в его же «*Deutsche messe*» использован мелодический материал протестантских гимнов, а в «*Missa choralis de angelis*» – грегорианского хорала. В Беларуси в этом стилевом направлении создали свои произведения Евгений Поплавский («Пять выбранных распеваў з “Супральскага ірмалагіёна”»), Лариса Симакович, “Гімны сярэднявечча”), Александр Литвиновский (Месса «*Gregorianica*») и др.

Американо-английский, или протестантский, вариант сакральной классики представлен в творчестве, пожалуй, самого известного в наше время английского композитора, Джона Раттера (1945), который не менее популярен также и в Америке. Он работает в традиционных жанрах реквиема, мессы и английского антема. Особенно популярны его Carols (Рождественские гимны). В Беларуси в этом жанрово-стилевом направлении создано немало хоровой музыки. Так, например, А. Литвиновский написал кантаты «Да Маці Божай», «Песні на Божае Нараджэнне», «Сэрца Езуса» на традиционные белорусские тексты христианских (католических и униатских) молитв и др.

«Новая религиозность» (термин обоснован Ю. Рыжовым) [3], которая сформировалась в мировой культуре и искусстве, в хоровой музыке проявляется в придании особой роли музыкальной компоненте в богослужении, пастулировании ее трансцендентальной сущности. Поэтому собственно музыкальное начало приобрело особый, глубокий сакральный смысл (eine Heiligung der Musik – обожествление музыки, идущее из XIX века). Также, как и в европейской музыке, в Беларуси наметилась тенденция «намеренного раскрытия личности композитора в его духовных сочинениях» [5, с. 9]. Имеется в виду художественный путь поиска духовной опоры вне определенной религиозной конфессии, выраженный в новых путях воплощения традиционных жанров (подобно тому, как это происходило в творчестве Арнольда Шенберга (первый европейский авангард). Для музыкального мировоззрения Карлхайнца Штокхаузена (Второй европейский авангард) характерна опора на синтез религиозной культуры человечества, пропущенный через интеллект художника, связанный с феноменом новой религиозности и новой сакральности в музыке – «musica sacra nova» – (термин обоснован Н. Гуляницкой) [2]. Синтез вероисповеданий, как проявление универсальности художественного сознания, характерен и для музыки Альфреда Шнитке. Так, это, например, его Реквием, предназначенный для концертного исполнения, выполненный в авторской, полистилической манере, написанный на свободно компонованный литургический текст. В этом русле созданы «Русские страсти» А. Ларина, где фрагменты четырех Евангелий сочетаются с церковнославянскими и народными текстами. В белорусском композиторском творчестве есть примеры «конфессионального смешения» в творчестве одного автора (музыка на тексты православной, католической, униатской, протестантской конфессий, но в разных произведениях (Л. Шлег, А. Литвиновский, В. Кузнецов, В. Кистень и др.).

Кроме того, у нас есть современные хоровые композиции, в которых также, как и в музыке А. Веберна, и А. Шенберга предельная концентрация музыкальной мысли, яркость тембрового и фактурного решения, непрерывная диссонантность гармонии не согласуются с канонами церковной музыки. Весьма убедительно создается особый звуковой мир воплощенных религиозных идей в творчестве белорусского композитора Андрея Бондаренко, принявшего сан священника. Так, назовем его произведения для хора без сопровождения «Вечерняя молитва» (на слова С. Граховского), группу хоров на канонические тексты («Из службы за усопших», «Во царствии Твоем») и др. В качестве примера приведем также и цикл «Поучения старца Зосимы» на текст из романа «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского, Вячеслава Кузнецова, где с помощью свободного диссонанса и тихой динамики создан образ старца Зосимы, трактующего Библейские истины.

В основе композиционных принципов этого направления современного музыкального искусства лежат: специализация исторически сложившихся хоровых концертных приемов и средств хорового изложения; привлечение различных жанровых стилей в одном произведении (таких, как песенность, кантовость, гимничность, хоральность и др.); использование разных подходов к интонированию и сопоставление таких его типов, как кантилена, речитатив, мело- и ритмодекламация (Sprechgesang и

Sprechstimme от А. Шенберга), многопараметровость музыкальной композиции (от К. М. Веберна) и, связанное с ней, внимание к хоровой фактуре, в том числе, и к особым характеристикам хоровой темброфонии (идущей от К. Штокхаузена и др.); музыкальная театральность.

Интертекстуальная ассимиляция исторических и национальных стилей находит отражение в полистилистических композициях с признаками коллажного и симбиотичного типов. Среди белорусских примеров назовем ораторию Вячеслава Кузнецова «Откровение. Главы священного писания», где в сонорную композицию по принципу коллажа включены стиливые реконструкции (в том числе, и цитаты) православных церковно-музыкальных стилей. В основе полистилистики кантаты для солистов, хора, чтеца и органа «Misterium Fidei» Игоря Янковского лежит стиливое взаимодействие народной еврейской интонации и григорианского хора; богослужбной католической речитации и православной псалмодии; сочетание жанрового стиля хорового концертирования (контраст соло и тутти, полихорность, виртуозность хоровой фактуры) и строгого письма вокальной полифонии. Техника хорового кластера, образующегося в результате задержания отдельных звуков из имитационно развивающегося пласта, в сочетании с сонорикой ударных применяется Алиной Безенсон в кантате для хора, органа и ударных «Laudamus te, Domine». Движущиеся полные и неполные кластеры, сопоставление кластера со звуком-точкой, консонансом, паузой использует Евгений Поплавский («Касцельныя песні»).

Важнейшим средством создания художественного образа в белорусской духовной музыке является имитация колокольного звона средствами хора без сопровождения: развивается традиция, идущая от русской композиторской школы. Трактовка сонорности у каждого композитора своя, подобно тому, как каждый метаинструмент (церковная звонница), имеет свой уникальный тембр, звукоряд, регистровку. Среди применяемых сонорно-звуковых эффектов назовем: имитацию типов звонов, при которой акцентируется их смысловое наполнение, эмоциональное содержание (благовест, перезвон и др.); затухания диссонирующих комплексов (внезапный удар после паузы «во все колокола») и др. В качестве примеров приведем Хоровые концерты «Благослови, душе моя» и «Колокольная фреска» Людмилы Шлег; Хоровой концерт «Похвала...» А. Бондаренко.

Подведем итоги сказанному. В современном белорусском композиторском творчестве на смену типизированной трактовке хоровых жанров пришло разнообразие решений, связанных с различными способами воплощения художественных принципов, определяемых музыкально-эстетическими направлениями времени и индивидуальным авторским стилем. Художественное осмысление белорусских национальных певческих традиций идет сквозь призму авторской индивидуальности вместе с заимствованием, апробацией, ассимиляцией и интерпретацией мировых жанровых и стиливых новаций, с одной стороны, и конвергенции сосуществующих музыкальнокультурных традиций – с другой.

В целом, можно сделать вывод, что жанрово-стилевые особенности хорового творчества современных белорусских композиторов свидетельствуют о «национальном белорусском вкладе» в общий мировой художественный процесс.

Литература

1. Антоневиц, В. А. Белорусская музыка XX века: Композиторское творчество и фольклор. / В. А. Антоневиц. – Минск: БГАМ, 2003. – с. 193.
2. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
3. Рыжов, Ю. В. Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве / Ю. В. Рыжов. – М. : Смысл, 2006. – 328 с.

4. Соколов, А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. /А. С. Соколов. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
5. Холопова, В. Антон Веберн. Жизнь и творчество / В. Холопова, Ю. Холопов. – М.: Советский композитор, 1984. – 319 с.
6. Христиансен, Л. Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «Новой фольклорной волны» / Л. Л. Христиансен // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. / ред. Г. А. Орлов [и др.]. – М. : Сов. комп., 1972.– Вып. 1.– с. 198 – 219.

Квилинкова Е. Н.
(Республика Молдова, г. Кишинев)

БЕЛОРУСЫ ПРИДНЕСТРОВЬЯ: СТЕПЕНЬ АДАПТАЦИИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ОСОБЕННОСТЕЙ ГРАЖДАНСКОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ (НА ОСНОВЕ ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ)

В белорусской науке большое место уделяется изучению процесса этнической адаптации мигрантов в Беларуси, что свидетельствует о стремлении белорусского государства создать комфортные условия для представителей различных этносов, выявить возможные имеющиеся проблемы, сохранить межэтнический мир. Однако недостаточное внимание, на наш взгляд, уделяется изучению состояния белорусских диаспор (особенно малочисленных) в странах постсоветского пространства, а также в дальнем зарубежье. Данная тема является актуальной, поскольку сбор материала и анализ происходящих там процессов позволяют рассмотреть не только степень их адаптации и состояние социального самочувствия, но вопрос сохранности ими этнической идентичности, народной культуры и языка, отношения к Родине и т. д.

В связи с постановкой проблемы в таком ключе отметим, что неисследованными остаются белорусы Приднестровья (Приднестровская Молдавская Республика расположена на левом берегу Днестра и включает в себя Бендерский анклав, расположенный на правом берегу этой реки. Официально ПМР – непризнанное государство, которое уже более четверти века развивается независимо от Республики Молдова), составляющие основную часть представителей белорусской молдавской диаспоры. Данная проблематика нашла частичное отражение в наших исследованиях и в работах В. А. Саковича, опубликованных, в том числе, совместно [3–5, 7–8].

Изучение процесса адаптации у указанной группы белорусов представляется важным в связи с тем, что они демонстрируют не только бóльшую степень аккультурации, но и ряд значимых особенностей в области гражданской идентификации, который отражает исторические реалии недалекого прошлого и настоящего.

Считаем не лишним привести краткие сведения относительно белорусской диаспоры в Молдове, хоть и небольшой по численности, но со своей судьбой, идентичностью, условиями формирования и стратегией адаптации. Ее можно отнести к так называемой «новой» этнической диаспоре, в большинстве своем сформировавшейся после Великой Отечественной войны. В советский период значительное число выпускников белорусских техникумов и вузов (а также специалистов из других союзных республик) было направлено в Молдавскую ССР по распределению для восстановления народного хозяйства, разрушенного во время Великой Отечественной войны, и строительства новых жизненно важных жилых, социальных, культурных и промышленных объектов. Основная часть белорусов оказалась в Приднестровье, где был сконцентрирован значительный

промышленный потенциал республики. После окончания положенного срока работы по распределению многие из них решили остаться в этой республике, создав там семьи и пустив корни.

Ко времени распада Советского Союза численность белорусов в МССР составляла около двадцати тысяч человек (по Переписи 1989 года – 19 608 человек [2]). После обретения Молдовой независимости положение национальных меньшинств, в том числе белорусов, в одночасье изменилось. В результате принятия «Закона о языке» многие из них, ввиду незнания государственного (молдавского) языка, потеряли рабочие места и утратили свое прежнее социальное положение, отчего пребывали в психологически подавленном состоянии. Особая трагичность данной ситуации заключалась в том, что проживавшие в Молдове белорусы были высокопрофессиональными специалистами с высшим образованием, которые приехали туда по распределению на промышленные и сельскохозяйственные предприятия, ведущие стройки.

Развал Союза и свертывание связей не только с Россией, но и с Беларусью болезненно отразились на социальном положении белорусов (как и всего русскоязычного населения Молдовы в целом), которое выражалось в неуверенности в своей социальной защищенности, в значимости своего трудового вклада в развитие экономики Молдовы. В результате структурных изменений произошло снижение не только заработка у высококвалифицированных специалистов, но и их социального статуса, что не могло не сказаться на их социальном самочувствии.

Прожив довольно значительное число лет в Молдове, многие из них оказались перед выбором: либо вернуться к себе на Родину, либо учиться заново приспособливаться и психологически адаптироваться к новым реалиям, связанным не только с социально-экономическими изменениями, но и этноязыковыми.

Начался процесс ремиграции – возвращение на свою историческую Родину. Часть белорусов – преподавателей вузов, руководителей и специалистов крупных предприятий, трудившихся в Кишиневе или других крупных городах Молдовы, расположенных на правом берегу Днестра, оказались вынуждены включиться в новую стратегию адаптации. Они стали переселяться на территорию Приднестровья, где русский язык получил статус государственного.

По оценке автора монографии В. А. Саковича (посла Республики Беларусь в Республике Молдова – 1999–2009 гг.), с учетом естественного выбытия, выезда на этническую Родину и в другие страны за последующие после развала СССР два десятка лет число белорусов в Молдове в целом сократилось на 25–30%. К 2011 году общая их численность составляла не более 12–14 тысяч человек [7, с. 89]. В дальнейшем эта тенденция продолжилась. Что касается самой диаспоры, то посольство Республики Молдова в Республике Беларусь, координирующее деятельность белорусских общин на левом и правом берегу Днестра, выступает в качестве своего рода объединяющего начала в жизнедеятельности белорусской диаспоры в целом. В Приднестровье – в Тирасполе, Бендерах и Рыбнице, а также в Кишиневе действуют крупные культурные центры – «общества белорусской культуры», в которых не только белорусы, но и представители других национальностей, могут больше узнать об истории Беларуси.

Целью данной статьи является изучение степени адаптации белорусов Приднестровья через призму выраженности у них форм гражданской и региональной идентичности, через отражение понятий «Родина», «вторая Родина».

В связи с методами исследования отметим, что оно осуществлялось на основе полевого материала, собранного нами в 2009 году. Были взяты населенные пункты в Приднестровье, в которых довольно компактно проживают белорусы: г. Тирасполь, г. Бендеры, г. Рыбница. Эти данные сравнивались с результатами исследований, полученных при опросе белорусов, живущих в г. Кишинев, г. Бельцы, г. Комрат. Таким

образом, в основе выборки исследуемых групп лежит принцип региональности. Такой подход оказался научно оправданным, так как сами трансформационные процессы, а также характер адаптации к ним у представителей исследуемого этноса имеют в разных регионах Молдовы свои особенности [8, с. 85–91].

В общей сложности нами были опрошены пятьдесят шесть этнических белорусов, идентифицировавших себя так при проведении опроса в рамках данной этнической группы. Основная часть опрошенных – это представители старшего поколения, переселившиеся в Молдавию в 50-х – первой половине 80-х гг. минувшего столетия. Столь длительный период их проживания в этой стране дает основание для изучения вопроса о том, насколько психологически комфортно они чувствуют себя на данной территории, и в какой степени адаптированы в этнокультурное пространство Молдовы и, соответственно, Приднестровья. Показательными в данном вопросе являются, на наш взгляд, данные о формировании у них новой гражданской или региональной идентичности. Исследуемая социальная группа представляет интерес еще и в связи с тем, что именно они составляют основной пласт ремигрантов.

Прежде всего отметим, что значительная часть приднестровских белорусов категорически не воспринимает форму гражданской идентификации, характерную для части опрошенных нами белорусов Молдовы – «молдавские белорусы» [3, с. 135–138; 4, с. 18–21; 5, с. 358–372]. Они чаще однозначно высказывались относительно того, что Родина у человека одна – это страна, где родился и провел детство. Для них – это, конечно, Беларусь. Понятие же «вторая Родина» связывалось ими не с Молдовой, а с Приднестровьем. На вопрос: «Можете ли назвать себя молдавской белоруской?» следовал ответ: *«Нет, ни в коем случае, просто белорусской. Приднестровской белоруской – еще куда бы ни шло, но только белорусской»* (ПМА, 1).

Данная особенность объясняется имевшими место в недалеком прошлом печальными событиями в Приднестровье – пережитым вооруженным конфликтом (1991–1992 гг.), называемым ими «агрессия», «война», а также довольно длительным раздельным проживанием.

Молдавия – это место моего проживания, нашего проживания, место работы. Второй Родиной не могу её назвать, поскольку по работе часто ездил в командировки в Россию и больше знаю ее. Молдавию не знаю. Наверное, если бы были друзья из разных уголков Молдавии, то я бы знал ее больше. А так, наверное, второй Родиной мог бы назвать левый берег (Приднестровье), который я знаю больше. К сожалению, Молдова нам целой не видится. Для меня Молдавия еще и большая часть западнее Кишинева, которой я не знаю. Поэтому назвать Родиной то, что не знаешь, не могу. Если говорить о Родине, то это Беларусь, а все остальное – место жительства (ПМА, 2).

Люблю Беларусь и хочу, чтобы дети туда переехали. Там мое, родное; там сестра моя. Родина – Беларусь, а здесь – место жительства. Здесь прожила более двадцати лет – муж, семья. Но здесь Родиной не стало. Мы здесь пережили войну (ПМА, 3).

Большинство опрошенных нами белорусов Приднестровья (как, впрочем, и население данного региона в целом) не видят Молдову единой, и потому она даже потенциально не выступает для них в качестве второй Родины. Те респонденты, которые не отвергали понятие «вторая Родина», относили его либо к своему региону, либо к населенному пункту (городу), в котором живут.

Вторая Родина – это Приднестровье. Есть осадок в душе из-за конфликта (ПМА, 3).

Тут – Приднестровье, не Молдова (ПМА, 4).

Здесь – не Молдова, а Приднестровье. Многие из нас – участники боевых действий. Этому краю мы отдали свой долг, в него вложили свой труд. Эта земля мне тоже близка. При мне этот город (Тирасполь – автор) рос, он строился на моих глазах. Этот город мне

близок, и в нем живут разные национальности (ПМА, 5).

В определенной степени высказывания респондентов относительно Приднестровья можно квалифицировать как регионально-территориальную идентичность, которая выражается в солидарности с земляками, в основе которой лежит совместное проживание на общей территории в данный момент.

Более 40 лет прожила здесь, но вот любви к земле, такой, как к земле белорусской, у меня здесь не получилось. Хотя я здесь проросла своими отношениями с людьми (по работе, с теми, с кем рядом живу). Когда человек лишается всего этого, он переходит в пустоту... Мне дороги люди, которые остались со мной. Они не подлые, на них можно положиться. Честные люди. Поэтому это место мне дорого. Здесь опять-таки появились могилы. Это уже не Родина. Я бы просто назвала это место, где живу – Приднестровье (не Молдавия), без политического подтекста (ПМА, 6).

Беларусь – это главная Родина, я там родился. Приднестровье – это новая Родина. Я здесь узнал, что такое персик, виноград (ПМА, 7).

Часть респондентов, особенно молодого возраста, считают своей родиной Приднестровье, а Беларусь – родиной предков, исторической родиной:

Родина – здесь (Приднестровье – автор), так как родилась и выросла здесь. А Беларусь – это родственники, корни. В Беларуси была 2 года назад (ПМА, 8).

Родина – Белоруссия, а здесь Приднестровье – уже Родина; половина жизни прожита здесь. Здесь чувствую себя спокойно. В Беларуси была 3 года назад на похоронах матери. Здесь привыкла (ПМА, 9).

Белоруссия – это всё мое. Если была бы возможность, то я бы переехала туда. Тянет в Белоруссию. Я ни разу на море не была, так как в отпуск всегда ездила на Родину. Муж полюбил те места и людей в Белоруссии. Что для меня Молдова? Сложно сказать, но точно знаю, что для меня Приднестровье. Это для нас последний оплот. Если выбрали эту землю, – значит, она нравится, люди нравятся, здесь нет никакого притеснения. Единственно, что оно не признано. Сюда тянет, как домой. Здесь пущены корни – дочь, внуки. Являясь гражданами Беларуси, мы чувствуем себя защищенными, обращаемся в Посольство и там получаем защиту. Здесь (в Приднестровье) давит политическая обстановка – непризнанность (ПМА, 10).

Распространение идентификации «мы – приднестровцы» является следствием проводимой руководством Приднестровья политики консолидации населения всего региона в единую общность. Живущие там белорусы идентифицируют себя с территориальным сообществом – «приднестровцы», но не с широкой гражданской общностью – граждане Молдовы [7, с. 219].

В связи с данной формой идентификации отметим, что региональная (территориальная) идентичность во многом схожа с другими формами идентичностей. Она тоже, в известной степени, опирается на социальные мифы об особых качествах местообитания; ее выраженность, в немалой степени, зависит от наличия и поддержания коллективной памяти, сложившихся ценностей и норм; она выражается в конструировании ее обладателями неких самообразов, в создании специфических черт быта (например, образа жизни). Сам факт совместного проживания неминуемо порождает у земляков сходные социальные черты [10]. Одним из положительных свойств региональной идентичности является объединение людей разных национальностей, профессий, состояний, уровня образования, в результате которого происходит снижение барьеров между этими группами.

Один из респондентов сравнил свой регион с «большой приднестровской семьей, где каждый друг другу сват или брат». При этом термин «приднестровец» он квалифицировал как образ жизни, как разновидность гражданской идентичности.

Приднестровец – это не национальность, это образ жизни. Это я употребляю,

чтобы не путали с молдаванами. Приднестровец – это гражданин той территории, где компактно проживает множество наций. У нас не противопоставляются интересы разных наций. Мы даже не задумываемся о различиях между нациями (ПМА, 11).

Территориально-гражданская общность, с которой идентифицируют себя живущие в Приднестровье белорусы, локализована в четких административно-территориальных границах. Как видно из ответов респондентов, у них региональная идентичность выражается в патриотизме, в гордости за свой регион, в сопричастности культуре и достижениям, в коллективной памяти о пережитом конфликте.

Не могу сказать, что я горжусь Молдовой. Мне ее очень жаль. Жалко, что так бездумно разрушили все наши отношения. Можно было бы сделать все красиво, и мы бы были в одной стране – Молдове. Приднестровье – в какой-то степени да. Оно не позволило плюнуть запросто в глаза населению, которое здесь живет. Может быть, это было неправильно... О Приднестровье не могу сказать, что это что-то родное. Это население территории, земли, которое сказало: с нами так поступать нельзя (ПМА, 6).

Если белорусы с правого берега (живущие в Кишиневе) довольно часто с болью в душе вели речь о существовании молдавского бытового национализма, то совершенно иначе о языковой и межэтнической ситуации в Приднестровье высказывались приднестровские белорусы:

Здесь (то есть в Приднестровье – автор) нет национальных предпочтений, нет языкового дискомфорта. Молдаване, даже если разговаривают на молдавском, переходят на русский, когда в их круге оказывается человек, не понимающий языка. В Кишиневе в этом плане сложнее, но на разных этапах и в разные годы было по-разному (сложнее или легче) (ПМА, 11).

Здесь культуры намешаны. В Приднестровье государство построено не по национальному, а по иному принципу – межнациональному. Здесь очень дружно и компактно проживает много национальностей. Поэтому люди / народы привыкли жить в соседстве. В общении все ассимилировались. Национальность сохраняется постольку, поскольку есть союз молдаван, союз украинцев... но антагонизма между национальностями здесь нет (ПМА, 11).

Многие респонденты подчеркивали, что в Приднестровье нет национального вопроса, что там не придается значения тому, какой национальности человек. Зачастую они даже не знают, какой национальности их знакомые и сослуживцы. Очевидно, что сложившиеся там условия жизни способствовали усилению не только региональной / территориальной идентификации по принципу «приднестровец», но и локальной – «тираспольчанин», «бендерчанин». На вопрос: «Какой национальности Ваш отец/мать?» некоторые представители молодого поколения давали такой ответ: «тираспольчанин / бендерчанин, в общем «местный».

Мама здесь похоронена – она тираспольчанка (ПМА, 12).

Отец – бендерчанин (ПМА, 13).

Данный способ идентификации свидетельствует о том, что у белорусов Приднестровья региональная идентичность тесно переплетается и дополняется идентичностью локальной.

Понятия «территориальная общность», и, соответственно, «территориальная идентичность» достаточно широко употребляются в социологии. Их содержание трактуется учеными по-разному, в связи с чем используются различные подходы. Имеется тенденция сведения территориальных общностей к относительно малым сообществам, например, жителям различного рода поселений [9], территориально-административных образований (край, область, район), то есть, только к структуре институциональных территорий. При таких подходах исключаются «большие» общности, которые связаны не с административно-территориальными образованиями, а, скорее всего, «с историко-

географическими, неинституциональными регионами – пространствами, которые являются естественными образованиями и в которых сложился особый тип хозяйственной деятельности, социокультурная структура и субъективность» [6, с. 115].

Формирование таких общностей связано, как правило, с определенными территориальными пространствами, климатом, типом хозяйственной деятельности, спецификой формирования населения, отношением с Центром и «местным патриотизмом». Согласно выводам ученых, в этих условиях у населения формируется особое представление о себе, своих отношениях во внутренней и внешней жизни, то есть, определенная конструкция идентичности, как сознательное соотнесение людьми себя с определенной территорией, с ее образом и символами [10].

Как можно видеть, подобная регионально-территориальная идентичность характерна для населения Приднестровья. Она актуализировалась в результате борьбы за статус русского языка и имевших место печальных событий (вооруженный конфликт). На основе культурно-исторической и территориальной идентичностей шел процесс социально-духовного конструирования и солидаризирования населения, в результате которого развивались общие ценности и представления, выраженные через образ «Мы».

Важным показателем адаптации людей к новой политической ситуации является степень участия представителей разных этнических общностей в строительстве основ гражданского общества, отношение их к демократическим институтам [1, с. 263]. Видимо, этим объясняется иное восприятие картины у представителей, прежде всего, молодого поколения молдавских белорусов, а также у тех, кто родился на этой земле.

Как мы отмечали выше, у белорусов Приднестровья регионально-территориальная идентичность выражается во включении себя одновременно в две разновидности территориальной общности – регион и город. Однако у них встречается и такая более широкая историческая форма региональной идентичности как «бессарабец».

Беларусь для меня почему-то является Родиной. От деда, которого я не видел, через отца передалось уважение к тем краям, в которых он родился, к самой фамилии. Фамилия Окушко принадлежит к шляхтецкому роду. Беларусь – это Родина предков. Моя Родина связана с молдавским народом. Я – бессарабец (ПМА, 15).

Несмотря на благоприятную в Приднестровье обстановку в области межэтнических отношений, далеко не многие белорусы называли Приднестровье второй Родиной, чаще – территорией проживания. Неприятие многими респондентами термина «вторая Родина» и использование аббревиатуры ПМЖ связано с ощущением того, что в данной стране они живут временно.

Родина – это страна, где родился. Бендеры – как бы вторая Родина. Тянет уже сюда, может потому, что родители здесь жили. Отец перед смертью уехал в Башкирию. Старший брат и мать похоронены здесь (ПМА, 14).

Иногда есть ощущение временщика. Это связано со многими факторами, особенно здесь, в Приднестровье: жизнь напряженной и в плане зарплаты, и в плане нехватки рабочих мест; и полностью не отдаешься работе как специалист. Тут и приходят мысли в голову, что там, в Беларуси, я бы нашел себя окончательно. Но это тоже временно, поскольку там тоже есть свои трудности. И все же там больше возможностей, так как государство признанное (ПМА, 16).

Таким образом, доминирование у белорусов региональной идентичности является в значительной степени результатом проводимой в Приднестровье политики построения своей государственности (хотя и непризнанной), сглаживания национальных различий и разрешения языкового вопроса. Несмотря на то, что там три государственных (официальных) языка, на практике используется только русский, что ведет к русификации этносов, с одной стороны, и к более тесному межкультурному взаимодействию, – с другой [7, с. 225]. В данном контексте добавим, что региональная идентификация довольно четко

проявляется и у белорусов Гагаузии – Автономного территориального образования, находящегося в составе Республики Молдова, где на законодательном уровне утвержден статус русского языка как официального.

В силу ряда объективных причин белорусы, проживающие на территории Приднестровья, демонстрируют большую степень адаптации. Если бы не проблема непризнанности ПМР, то, с определенной оговоркой, можно говорить о том, что эта группа белорусов чувствует себя психологически довольно комфортно. В связи со сложившимися условиями, для обеспечения своей социальной уверенности белорусы, как и большая часть населения этого региона, взяли себе гражданство не только Приднестровской Молдавской Республики, но и Республики Беларусь.

Именно Беларусь остается для приднестровских белорусов Родиной, на которую они возлагают все свои надежды. Многие респонденты сообщили о том, что очень тоскуют по Беларуси. Они бы и хотели вернуться на Родину, но не могут, прежде всего, из-за сложностей разрешения жилищного вопроса. Но есть еще и психологические причины – им не хочется уезжать из Молдовы, так как это привело бы к разрыву установившихся на протяжении жизни родственных связей. Кроме того, им не хочется расставаться со страной с таким комфортным для жизни природным климатом. Часть молодежи, которая выехала в Беларусь на учебу, обратно не планирует вернуться. Многие из тех, кто вырос в смешанных белорусско-молдавских семьях, остаются в Молдове и постепенно ассимилируются. Это значит, что белорусская диаспора Молдовы продолжает сокращаться.

На основе рассмотренного в данной статье материала можно говорить о том, что для белорусов Молдовы, в том числе Приднестровья, в целом характерна множественная идентичность, которая регулирует систему мировосприятия ее носителей, включающих в себя, с одной стороны, этническую общность, во многом определяющую у них понятие «Родина», а с другой – в гражданскую и/или региональную общность, связанную с территорией или страной проживания. В определенной степени можно говорить о наличии у немногочисленной части белорусов Молдовы элементов диаспорной (двойственной) идентичности, характерной чертой которой является сочетание гражданской (связанной с территорией/страной проживания) и этнической идентичностей [7, с. 225-226]. При этом понятие «Родина» используется ими с уточняющими терминами, в зависимости от которых оно приобретает различное значение.

В заключение отметим, что, несмотря на имеющиеся различия в обычаях и обрядах, для живущих в Молдове этносов характерна близкая культурная дистанция, значительная степень адаптации и аккультурации. Тем не менее, у основной части белорусов, как и у остальных этнических групп Молдовы, продолжает доминировать этническая идентичность. Это свидетельствует о том, что в государстве, которое уже более четверти века является независимым, по ряду причин отсутствуют необходимые условия для формирования молдавской гражданской идентичности.

Если говорить о тенденции, характерной для Приднестровья, то очевидно, что там идет процесс консолидации населения в единую территориально-гражданскую общность. Этому способствует функционирование на данной территории русского языка, проводимая руководством региона национальная политика, деятельность по культивированию чувства патриотизма. Благодаря действию указанных и других факторов, у человека есть возможность включиться в проблемы собственного региона и участвовать в их разрешении, тем самым чувствуя себя его частью. Именно это в немалой степени способствует усилению значимости территориально-гражданской идентификации у населения Приднестровья, в том числе, у белорусов.

И все же, имея молдавское или приднестровское гражданство, понятие «Родина» у многих белорусов по-прежнему ассоциируется с Беларусью. Часть из них искренне считает Молдову или Приднестровье своей второй Родиной, и с ней связывает свою дальнейшую

жизнь. Для этой части белорусов важно не только адаптироваться к новым реалиям, но и попытаться пройти данный этап как можно более безболезненно, ставя во главу угла рациональность и достижение положительного эффекта для самих себя.

Очевидно, что этот процесс должен быть не односторонним, а трехсторонним. Государство-донор, со своей стороны, также должно быть заинтересовано в сохранении собственного анклава на чужой территории (государства-реципиента), так как его представители непосредственно участвуют в формировании образа страны, выступают в качестве ее визитной карточки, способствуют продвижению ее интересов.

Примечания

1. Полевые материалы автора – Е. Н. Квилинковой (далее – ПМА): М.Е.С., 1965 г.р., живет в г. Бендеры с 1968 г.
2. ПМА: П.В.И., 1955 г.р., живет в г. Тирасполе с 1979 г., более 20 лет.
3. ПМА: Д.Л.А., 1955 г.р., жила в г. Тирасполе с 1984 г., сейчас – в г. Бендеры.
4. ПМА: Н.Л.А., 1960 г.р., родилась и живет в г. Тирасполе.
5. ПМА: Л.Т.Г., 1941 г.р., живет в г. Тирасполе, в Молдове с 1961 г.
6. ПМА: П.Н.В., 1946 г.р., живет в г. Тирасполе с 1967 г.
7. ПМА: К.А.В., 1951 г.р., живет в г. Тирасполе с 1954 г.
8. ПМА: С.Н.Ю., 1988 г.р., родилась и живет в г. Тирасполе.
9. ПМА: М.Е.С., 1965 г.р., живет в г. Бендеры с 1968 г.
10. ПМА: Ш.Л.А., 1947 г.р., живет в г. Тирасполе с 1974 г.
11. ПМА: О.Д.В., 1977 г.р., живет в г. Тирасполе с 1994 г.
12. ПМА: П.В.И., живет в г. Тирасполе, в Молдове с 1961 г.
13. ПМА: Т.Э.Е., 1991 г.р., с 1992 г. жил в Бендерах, в настоящее время – в г. Тирасполе.
14. ПМА: С.Э.Х., 1948 г.р., живет в г. Тирасполе с 1955 г.
15. ПМА: О.В.Р., 1953 г.р., родился в г. Кишиневе, в настоящее время живет в г. Тирасполе.
16. ПМА: П.А.И., 1949 г.р., живет в г. Тирасполе с 1972 г., в Молдове более 37 лет.

Литература

1. Алексеев, П. М. Особенности адаптационных процессов в Кабардино-Балкарии / П. М. Алексеев, Л. В. Остапенко, А. В. Юраков // Этнорегиональные модели адаптации (постсоветские практики). – М. : Типогр. ООО «Интер-принт», 2008.
2. Всесоюзная Перепись населения 1989 г. Распределение населения Молдавской ССР по наиболее многочисленным национальностям и языку [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.demoscope.ru/weekly/ssp/sng_nac_lan_89_mo.php. – Дата доступа: 08.06.2019.
3. Квилинкова, Е. Н. Процесс адаптации белорусов Молдовы через призму гражданской идентичности / Е. Н. Квилинкова // Теоретические проблемы этнической и кросс-культурной психологии : Матер. Второй Межд. науч. конф. 26–27 мая 2010 г. – Т. 2.: Психология Межкультурного взаимодействия. – Смоленск : Универсум, 2010. – с. 135–138.
4. Квилинкова, Е. Н. Территориальная идентичность белорусов Молдовы через отношение к образу «Родина» / Е. Н. Квилинкова // Revista de etnologie și culturologie. – Vol. 7. – Chișinău, 2010. – p. 18–21.
5. Квилинкова, Е. Н. «Молдавские белорусы» или «белорусы Молдовы» / Е. Н. Квилинкова, В. А. Сакович // Statul Moldovenesc la 650 de ani: prioritățile administrației publice – consolidare, dezvoltare, prosperare. Materiale ale conferinței internaționale științifico-practice 21 mai 2009. – Chișinău, 2009. – p. 358–372.

6. Ремнев, А. В. Имперское управление азиатскими регионами России в XIX – начале XX веков: некоторые итоги и перспективы изучения / А. В. Ремнев // Пути познания истории России: новые подходы и интерпретации. – М., 2001.
7. Сакович, В. А. Белорусы в этнокультурном пространстве Молдовы / В. А. Сакович. – Минск ; Кишинев : Tip. Centrală, 2011. – 844 с.
8. Сакович, В. А. Культурная дистанция и процесс аккультурации белорусов Республики Молдова / В. А. Сакович, Е. Квилинкова // Revista de Etnologie și Culturologie. – Vol. XXI. – Chișinău, 2017. – p. 85–91.
9. Социальная траектория реформируемой России. – НСК, 1999.
10. Смирнягин Л, В. О региональной идентичности [Электронный ресурс] / Л. В. Смирнягин // Пространство и время в мировой политике и международных отношениях. – Т. 2. – М. : МГИМО-Университет, 2007. – Режим доступа: <http://lib.znate.ru/docs/index-74601.html?page=5>. – Дата доступа: 08.06.2019.

ДАКЛАДЫ

КРУГЛЫЙ СТОЛ "БЕЛОРУССКОЕ КОНЦЕРТНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ"

Белокурская О.Г.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ КОНЦЕРТНОЙ ПРАКТИКИ: ВОЗМОЖНОСТИ СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ

Успешный концертный опыт отечественных музыкальных академических коллективов демонстрирует глубокий интерес публики к белорусской музыкальной культуре.

Концертная практика академического коллектива выполняет просветительскую функцию. Целью ее является ознакомление широкой аудитории с многогранностью белорусской музыки и ее развитием в европейском и мировом контексте. Академические оркестры, хоры, ансамбли представляют свою программу в разных формах: – в виде концертов, концертов-лекций, мастер-классов и совместных творческих проектов с другими музыкальными коллективами. Такое разнообразие форматов деятельности позволяет коллективам приоткрыть для заинтересованной публики обширный и малоизвестный культурный пласт белорусской и зарубежной музыки разных жанровых и историко-стилевых направлений.

В наше время компьютерных технологий достаточное информационное обеспечение концертной практики – это необходимая составляющая музыкальной деятельности. Информирование о культурных мероприятиях, в которых принимает участие академический ансамбль, а также и их освещение – неотъемлемая часть выполняемой академическим коллективом просветительской роли. Широкий охват и заинтересованность аудитории в большой степени влияют на успешность выполнения как творческих, так и актуальных социальных задач, стоящих перед академическим искусством.

На сегодняшний день социальные сети являются наиболее оптимальным инструментом для информационного обеспечения концертной практики. В сравнении с более традиционными каналами информирования, включающими печатные и интернет СМИ, а также теле- и радиорекламу, социальные сети дают лучший и более долговременный результат. При этом материальные ресурсы требуются значительно меньшие. Как известно, аудитория социальных сетей огромна. Так, например, ежемесячная активная аудитория социальной сети Facebook за четвертый квартал 2018 года составила рекордные 2,32 млрд.

Наша цель – показать возможности, которые предоставляют социальные сети для информационного обеспечения деятельности академических концертных коллективов. Для достижения поставленной цели будут определены основные преимущества соцсетей в сравнении с более традиционными каналами продвижения, такими как печатные СМИ, теле- и радиореклама.

Основные возможности, которые социальные сети предоставляют для

информационного обеспечения концертной практики, следующие.

Прежде всего социальные сети предоставляют возможность таргетированного охвата аудитории. То есть, возможность формировать различные аудитории на основе интересов, увлечений, местоположения и прочих данных индивидуальных пользователей. Традиционные же каналы информирования дают кратковременный и ограниченный эффект: интерес публики появляется сразу после публикации и достаточно быстро угасает с появлением новых материалов. Кроме того, многие СМИ охватывают пласт аудитории территориально ограниченный (город, область). В то же время социальные сети позволяют непрерывно наращивать объем аудитории, объединенной общностью каких-либо интересов (например, культура, музыка и т. д.) и располагающейся как в нашей стране, так и за ее пределами. Широкий диапазон технологий таргетирования предоставляет возможность охвата именно такой аудитории, которая с наибольшей долей вероятности будет заинтересована в посещении как концертов, проводимых музыкальным коллективом, так и культурных мероприятий, в которых он принимает участие. Таким образом, социальные сети дают возможность иметь охват целевой аудитории большой по количеству и специально ориентированный.

Применяя определение из маркетинга, можно сказать, что каждый академический коллектив – это своего рода «бренд». Таким образом, формирование узнаваемости – необходимый шаг на пути привлечения аудитории к деятельности «бренда» и формирования ее лояльности. Это способствует большей информированности публики о деятельности коллектива, а также созданию круга поклонников творчества. Важно, что последние, в свою очередь, также способствуют распространению информации о концертной деятельности академического ансамбля среди аудитории, не охваченной социальными сетями.

Социальные сети являются мощным инструментом для выстраивания коммуникации. Снова обращаясь к понятиям, применяемым в маркетинге, коммуникация является необходимой составляющей успешной маркетинговой стратегии. Возвращаясь к объекту данного материала, подчеркнем, что коммуникация играет огромную роль в информационном обеспечении академической концертной практики. Правильно выстроенная коммуникация формирует доверие к «бренду» (напомним, что в нашем случае, каждый коллектив является «брендом»), способствует появлению чувства причастности к творческому процессу и, таким образом, увеличивается заинтересованность в успешной деятельности коллектива.

Социальные сети являются глобальным инструментом для поиска и формирования партнерских связей и в области творчества, и в сфере совместной музыкальной деятельности. Как весьма действенный инструмент глобальной коммуникации, социальные сети позволяют находить культурные сообщества, коллективы и институты, ведущие схожую с определенным академическим коллективом деятельность и заинтересованных в создании и реализации партнерских проектов как внутри страны, так и за ее пределами. Таким образом, социальные сети способствуют реализации возможностей партнерства.

Подводя итоги сказанному, подчеркнем следующее. Социальные сети стали неотъемлемой частью жизни общества. Предоставляя неограниченные возможности для коммуникации и объединяя людей со схожими интересами по всему миру, они открывают широкие возможности для продвижения не только товаров и услуг, но и в не меньшей степени идей и знаний. Все это делает их ценным и необходимым инструментом информационного обеспечения академической концертной практики. Создание профиля хорового коллектива в социальных сетях позволяет информировать широкую и заинтересованную аудиторию о деятельности академического ансамбля, а также и познакомить ее с уникальными страницами белорусской музыкальной культуры, композиторами и произведениями, малоизвестными вне узкого академического круга.

«ВИРТУАЛЬНЫЙ ХОР»: НОВЫЙ ВИД СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Современные компьютерные технологии постепенно меняют средства коммуникации между людьми. Новое программное обеспечение дает возможность развивать средства звукозаписи, воспроизведения и озвучивания выступлений в сфере академической музыки. Звукозаписывающая и воспроизводящая звук аппаратура может до неузнаваемости изменить исходный звук, а компьютерные программы имеют огромный арсенал средств обработки звука. Таким образом, творческий процесс создания и «бытия» музыкального произведения может быть не только прерогативой композитора и исполнителя, но и, особенно в случае звукозаписи, напрямую зависит от профессионального мастерства и уровня культуры технического специалиста по работе со звуком. Таким образом, знаменитая триада композитор-исполнитель-слушатель в современной реальности дополняется еще и звукорежиссером, от которого зависит конечный результат, будь то оупен эир-выступление или аудиозапись в студии.

Технологии интернета и компьютерного программирования проникают и в самую концертно-исполнительскую практику. Одним из таких явлений современного мира является новый вид хорового исполнения – Виртуальный хор. Этот вид пения пользуется небывалой популярностью, привлекая к проектам сотни и даже тысячи участников. Выявить сущность данного, нового для Беларуси, вида исполнительства и является целью данной статьи.

Виртуальный хор представляет собой коллектив пользователей интернета, без каких-либо ограничений по возрасту, национальности, месту проживания. Это хор, который функционирует в русле системы проектов. Для участия в очередном исполнении надо иметь компьютер, веб-камеру, микрофон. Требуется владение нотной грамотой, так как надо скачать партитуру, найти свою партию и выучить ее. Затем она записывается в соответствии с темпом, который показывает дирижер в ролике, прилагаемом к партитуре, и отправляется по указанному адресу. В своем предварительном комментарии дирижер дает рекомендации касательно динамики, штрихов, агогики.

Затем все записи проходят техническую компьютерную обработку с помощью специального программного обеспечения и сводятся в единый саундтрек, на который накладывается видеоклип. Результат выкладывается в интернет, и звучание всего сведенного воедино звукового потока готово к прослушиванию, восприятию.

В этом проект-хоре важнейшей составляющей успеха является доступность и масштабность идеи, которая впервые получила свою реализацию в 2009 году.

Автор проекта – композитор и дирижер, американец Эрик Вайтэкр. На сегодняшний день уже сделано пять проектов. Количество участников выросло от 185 до 8 000 в возрасте от 4 до 87 лет из 120 стран.

Результаты проектов были востребованы на Лондонской Олимпиаде 2012 года, на открытии 100-летней юбилейной выставки «Титаник Белфаст», а также на заключительном пленарном заседании Давосского всемирного экономического форума в 2013 году. Музыка Эрика Вайтэкра звучала в Центре Пэйли в Нью-Йорке, Центре Кеннеди в Вашингтоне, на мероприятиях для Google, ЮНИСЕФ и Организации Объединенных Наций.

Один из проектов был посвящен молодежи. Была создана специальная аранжировка песни «What If» для голосов молодых исполнителей и исполнена первым в истории Виртуальным молодежным хором.

Виртуальный хор как форма хорового исполнительства выполняет кроме эстетической, целый ряд социальных функций как средство объединения людей из разных стран, социальных слоев. Проекты виртуального хора приобретают большую известность благодаря доступности в интернете. Таким образом, виртуальный хор является проводником созидательных идей.

Современные технологии не позволяют в реальном времени исполнять произведения – это остается по-прежнему невыполнимой задачей. Вместе с тем виртуальный хор как новая форма хорового исполнительства открывает перспективу применения компьютерных технологий в академическом хоровом искусстве, которое в силу своей демократичности и многогранности функций в различных сферах социума, несомненно, ближайшем будущем, будет использовать современные средства коммуникации с реципиентами своего искусства.

Кириченко А.М.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СОВРЕМЕННОЕ АКАДЕМИЧЕСКОЕ БАЛАЛАЕЧНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В БЕЛАРУСИ: ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ.

Балалайка – русский народный инструмент, который, как и многие другие аутентичные инструменты, прошел путь академизации (подобно баяну, цимбалам) и занял свое место в панораме концертно-исполнительской практики за пределами России, включая Беларусь.

Белорусские музыканты-балалаечники в наши дни ведут успешную концертную деятельность не только в качестве солистов, но и в составе различных инструментальных ансамблей и оркестров. Класс балалайки есть в Белорусской государственной академии музыки, музыкальных колледжах и школах искусств. Стилевой диапазон репертуара для этого инструмента постоянно расширяется, он привлекает внимание современных композиторов и аранжировщиков. Музыканты пополняют арсенал исполнительской техники за счет новых приемов, школа игры на инструменте совершенствуется. Таким образом, можно констатировать, что балалаечное концертно-исполнительское искусство в Беларуси не только находится на высоком профессиональном уровне, но и имеет перспективу дальнейшего развития. А между тем специального исследования данного явления белорусской музыкальной культуры и искусства пока не проводилось. В этом актуальность данной работы, цель которой – посредством характеристики исполнительской деятельности белорусских балалаечников определить специфику рецепции национальными музыкантами искусства игры на данном инструменте и показать перспективу дальнейшего развития балалаечного искусства. Для достижения данной цели потребуются решить следующие задачи: дать характеристику ведущих российских школ балалаечного исполнительства и показать их презентацию в Беларуси; создать творческие портреты выдающихся белорусских мастеров игры на балалайке и показать сольные, ансамблевые и оркестровые формы исполнительской практики с участием балалайки; проанализировать современный балалаечный репертуар белорусских музыкантов и выявить специальные приемы игры на балалайке. Для раскрытия заявленной темы в своем исследовании мы опираемся на методологию и фактологию вышедших в Беларуси изданий о концертно-исполнительском искусстве [1, 2].

Как известно, в России сформировалось три крупных музыкально-педагогических и исполнительских направления. Одно из них было в Москве (глава – П. И. Нечепоренко), а два других – в Екатеринбурге (лидер – Е. Г. Блинов), и Санкт-Петербурге (ведущий

музыкант – А. Б. Шалов). Глава московской школы П. И. Нечепоренко опубликовал свои методы преподавания игры на балалайке в «Школе игры на балалайке» (1988 г., в соавторстве с В. А. Мельниковым). В этом пособии содержится теория исполнительства на балалайке, современные технологии звукоизвлечения, исполнительская техника. Основоположником современной школы игры на балалайке считается Борис Сергеевич Трояновский (1883–1951). Его новые приемы и штрихи (некоторые виды вибрато, двойное пиццикато в быстрых пассажах по одной струне) значительно расширили технические и художественные возможности инструмента.

Становление балалаечного исполнительства в Беларуси произошло, благодаря выдающейся личности, исполнителю на балалайке и домре, дирижёру, педагогу, музыкальному деятелю, Георгию Ивановичу Жихареву (1915–1973). Он не только сам был солистом-исполнителем, но и вел специальные классы на кафедре народных инструментов балалайки и домры. Выдающимся достижением его творческой жизни был Оркестр народных инструментов Белгосконсерватории (основан в 1954г.), который был важнейшей исполнительской академической базой белорусского концертно-исполнительского искусства [1].

Представитель московской школы игры на балалайке в Беларуси – Николай Викентьевич Прошко. Получив образование в Москве, он вернулся в Минск, работал на кафедре народных инструментов Белорусской государственной консерватории (60е -80-е гг. XX века) и вел активную деятельность по популяризации балалайки в Беларуси. Н. В. Прошко гастролировал, организовывал работу оркестров, создавал переложения для балалайки, записывал сольные программы на Белорусском телевидении и радио[1].

В настоящее время лидером Балалаечного исполнительства в Беларуси является доцент кафедры струнных народных щипково-ударных инструментов в Белорусской государственной академии музыки Ильина Марина Викторовна. Она является представителем уральской школы (Российская Федерация). Искусству игры на инструменте Марина Викторовна обучалась у Е. Г. Блинова. М. Ильина ведёт активную концертную, педагогическую и просветительскую деятельность. Благодаря тесному сотрудничеству с современными белорусскими композиторами, такими, как В. А. Войтик, Г. К. Горелова, В. А. Грушевский, А. В. Атрашкевич на свет появляются новые оригинальные произведения для балалайки.

В современном белорусском концертно-исполнительском искусстве особое место принадлежит выдающимся балалаечникам, участвующим в ансамблевых и оркестровых формах исполнительской практики. Так, *Заслуженный коллектив «оркестр народных инструментов имени народного артиста Беларуси Л.Л. Иванова»* (художественный руководитель и главный дирижер Денис Черта) сочетает традиции исполнительства на русских народных инструментах с уникальным национальным белорусским стилем. Коллектив создан в 1998 году народным артистом Беларуси Леонидом Ивановым, а после его ухода из жизни с 2009 по 2018 гг. коллектив возглавлял Николай Алданов. У оркестра стилиевой диапазон репертуара широк – от переложений классических произведений до оригинальных сочинений, написанных специально для этого состава исполнителей [2].

В Белорусской государственной филармонии успешную концертно-исполнительскую деятельность ведет *«Ансамбль солистов под управлением Игоря Иванова»*. В репертуаре, наряду с аранжировками мировой музыкальной классики, есть яркие, созданные на высоком художественном уровне, обработки славянской народной музыки. При этом, произведения белорусских композиторов в программах коллектива занимают видное место. Ансамбль записал шесть компакт- дисков, создал более тридцати концертных программ.

В современном концертном исполнительстве заметное место занимают также *«Октет балалаек “Витебские виртуозы”»* (Витебск, создан в 1973 году заслуженной

артисткой Республики Беларусь Тamarой Александровной Шафрановой), *Квартет народных инструментов «Классик-фольклор»* (Гомель, создан в 1996 году Птушенёнком Владимиром Михайловичем).

Процесс развития балалаечного исполнительства в Беларуси тесно связан с освоением специального репертуара. Два крупных направления наметились в последние десятилетия. Традиционный для академических народных инструментов репертуар переложений популярной классики расширяется новыми, выполненными художественно убедительно транскрипциями, обработками и т. д., в которых используются современные техники игры на балалайке. Вместе с тем, ведется большая работа по созданию нового репертуара: исполнители сотрудничают с композиторами, издателями, а также сами делают переложения, редактируют имеющиеся произведения. Музыканты увеличивают диапазон средств художественной выразительности на основе нового технического потенциала инструмента. Этот процесс творческого поиска требует появления методических новаций в практике игры: появляются новые приемы игры, далее совершенствуется звукоизвлечение. Так, например, используется аппликатура в широкой позиции левой руки; сочетается одинарное и двойное пиццикато с гитарным пиццикато; новые варианты гитарного пиццикато и соединение гитарного пиццикато с пиццикато одним и двумя пальцами; исполняется октавное тремоло, тремоло по двум струнам в верхнем регистре.

В целом, на основе рецепции комплекса российских исполнительских направлений игры на балалайке, белорусские исполнители ведут успешную исполнительскую деятельность, включая в свой репертуар балалаечную литературу широкого жанрово-стилевого диапазона, где творчество белорусских композиторов занимает важное место.

Балалаечное концертно-исполнительское искусство представлено различными формами практики (сольной, ансамблевой, оркестровой). В стране имеется национальная система образования, которая позволяет освоить академическую балалайку в полном объеме (от любительского музицирования (детские школы), до высоко профессиональной игры (академия музыки). Белорусские композиторы создают специальный национальный репертуар для академической балалайки и включают ее тембр и художественный потенциал в различные исполнительские составы. Все это свидетельствует об открывающихся и далее перспективах развития академической балалайки в Беларуси в русле развития национального академического концертного исполнительства.

Литература

1. 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. – 561 с.

2. 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. – 358 с.

УКРАИНСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ В ОБРАБОТКЕ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО ХОРА

Белорусские композиторы в своем творчестве обращаются к народной музыке различных национальных культур. При этом народная музыка славянского ареала привлекает особое внимание отечественных композиторов в силу его стилевой общности с одной стороны, и имеющих различий, с другой. Украинская тема широко представлена в творчестве Э. В. Носко. На примере созданной композитором для хора обработки украинской песни «Ой на горі та женці жнуть», рассмотрим конкретные приемы создания хоровой партитуры на основе традиционного фольклора. Носко Эммануил Викентьевич (1944) – известный белорусский композитор, член Белорусского союза композиторов с 1985 года, уроженец Витебщины (м. Волколата Докшицкого района). Образование по композиции он получил в классе Е. Глебова (1984), у него же и окончил ассистентуру-стажировку (1989).

Творческий потенциал Э. Носко наиболее ярко проявился в сфере вокальной и вокально-инструментальной музыки. Композитор создал произведения широкого круга тематики, образного наполнения. Он работает в жанрах оперы, оратории, кантаты, поэмы, романса, песни.

Большую часть его произведений составляет хоровая музыка. Так, в белорусский хоровой репертуар вошли произведения Э. Носко на библейские тексты; на стихи поэтов Западной Европы (Гете, Мейстера, Мицкевича), России (Пушкина, Пастернака, Твардовского), Беларуси (Купалы, Богдановича, Бровки, Танка, Бородулина, Кулешова, Некляева). Обширную группу составляют произведения, созданные на основе фольклорного материала. Так, Эмилем Носко написано более шестидесяти обработок народных песен, среди которых есть несколько украинских: «Ой на горі та женці жнуть», «Ой чий то кінь стоїть», «Ой під вишнею» и др.

«Ой на горі та женці жнуть» – украинская народная казачья историческая песня XVII столетия, рассказывающая о военных походах Запорожских казаков, которые всегда поступают личными интересами во имя свободы родной земли. В шуточной форме казак Сагайдачный отказывается от своей жены, обменивая ее на табак (тютюн) и трубку (люльку), которые в походе окажутся нужнее жены. Песня бодрa, полна оптимизма, юмора и самоиронии. Она сохранила популярность и не потеряла своей актуальности в Украине до наших дней.

Э. Носко первоначальный вариант обработки сделал для четырехголосного мужского хора (a-cappella), но простота, ясность мелодии и гармонии позволили без труда ее переложить для смешанного хора (a-cappella). Автор использовал текст четырех куплетов: 1. «*Ой, на горі та женці жнуть, / Ой, на горі та женці жнуть, / А по під горою-ярм долиною Козаки йдуть. / Гей, долиною, / Гей, широкою / Козаки йдуть*». 2. «*Попереду Дорошенко, / Попереду Дорошенко, / Веде своє військо, Військо. / Запорізьке Хорошенько. / Гей, долиною, / Гей, широкою / Хорошенько*». 3. «*А позаду Сагайдачний, / А позаду Сагайдачний, / Що проміняв жінку / На тютюн та люльку Необачний. / Гей, долиною / Гей, широкою / Необачний*». 4. «*Мені з жінкою не возиться / Мені з жінкою не возиться, / А тютюн та люлька / Козаку в дорозі Знадобиться. / Гей, долиною, / Гей, широкою / Знадобиться*».

Основная тональность произведения d-moll. Гармонический план основан на сопоставлении d-moll и F-dur, мелодическая линия темы – на плавном поступенном

нисходящем и восходящем движении восьмыми длительностями с выразительным квартовым ходом четвертными вначале (d_2-a_1) и завершением (a_1-d_2) в размере 2/4. Все это придает теме призывность, решительность и маршеобразность.

Для создания эффекта народного колорита звучания композитор обращается к подголосочной полифонии, уходящей своими истоками в фольклорную традицию.

Естественности и органичности звучания способствует тесситурное удобство изложения хоровых партий: сопрано (f_1-f_2), альт (c_1-c_2), тенор ($f-d_1$), бас ($B-c_1$). При этом общий диапазон произведения достаточно широк: $B-f_2$.

Так как слова четырех куплетов исполняются на основе одного и того же музыкального материала, то от исполнителей требуется выстроить четкий драматургический план с сопоставлением пения солиста и хора (*tutti*), поступательным и обоснованным использованием динамических оттенков. Логика драматургии исполнительской интерпретации должна учитывать описательный и повествовательный характер первого, второго и третьего куплетов, и имитацию прямой речи (как бы ответ главного героя песни казака Сагайдачного в четвертом куплете).

Творческая концепция строится на создании на протяжении четырех куплетов «живописной картины» залитых солнцем украинских урожайных полей с «колоритными жнецами», с «приближающимся» бравым Запорожским войском. В центре внимания – шутливая «сценка» с казаком. И если в качестве финала использовать повтор первого куплета с эффектом «затухающего» звука, получится, что «сценку» сменяет снова «войско», но уже «удаляющееся за горизонт». Все эти эффекты музыкальной театральности заложены уже в самой фактуре партитуры, в которой есть контрастное сопоставление хора и солиста, а также склада и динамики. Прерогатива премьеры произведения была отдана мужскому концертному хору Белорусского государственного университета культуры и искусств, оно прочно вошло в исполнительскую практику Беларуси.

В целом заметим, что Э. Носко с помощью небольшого арсенала фактурных средств создает такую обработку народной песни для хора, которую отличает строгость стиля и следование традициям свободных обработок фольклора с сохранением музыкальной основы оригинала. При этом создание яркого художественного образа состоится при вдумчивом подходе интерпретаторов (хора и руководителя) к исполнению. Так, это предложенный выше повтор первого куплета, и звуко-динамическая концепция, и работа над штрихами и качеством академического вокала, базирующимся на характерном для украинской казачьей песни звукоизвлечением. Всем этим исполнительским стилем надо владеть хормейстеру и хору, чтобы создать звуковое воплощение художественного образа данной казачьей песни, мастерскую обработку которой сделал белорусский композитор.

Рагуля Т.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СОВРЕМЕННАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ ДЛЯ СТРУННОГО КВАРТЕТА (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)

В концертно-исполнительской практике жанр транскрипции занимает важное место в силу привлекательности идеи исполнить произведение, которое не предназначалось для данного конкретного инструмента.

Как известно, жанр транскрипции в музыкальном искусстве представляет собой переложение или адаптацию произведения для определенного инструмента (или группы инструментов). В эту жанровую группу входит также и свободная обработка исходного

музыкального материала, в том числе, и выполненная с привлечением приемов виртуозного концертного стиля. Транскрипция всегда играла важную роль в развитии инструментальной музыки. Так, уже в период становления, обособления инструментального исполнительства от вокального, которое происходило, начиная с XVI века, значительную часть произведений для клавишных инструментов составляли именно транскрипции вокальных сочинений. Широкую известность получили авторские транскрипции в эпоху барокко. Так, например, И. С. Бах сам создавал органные транскрипции своих кантат, что подтверждает тесную связь вокальной и инструментальной музыки в его творчестве. Широко известны фортепианные транскрипции Ф. Листа, Ф. Бузони, а также скрипичные – Т. Крейсера. Они были основой репертуара концертирующих музыкантов-виртуозов, которые сочетали композиторскую и исполнительскую деятельность вплоть до первой трети XIX века.

В последнее время интерес к транскрипциям музыкальных произведений растет. В силу тембрового многообразия инструментальных ансамблей и оркестров, которые часто представляют собой неклассические составы, а также расширения стилевой панорамы звучащей музыки, жанр транскрипции все чаще появляется в музыкальных программах. Он позволяет безгранично расширить исполняемый репертуар, дать «вторую жизнь» несправедливо забытым или редко исполняемым произведениям, адаптировать академическое исполнительство к нуждам современного социума. Транскрипция позволяет исполнить и востребованные временем произведения «на случай».

Мы обратимся к транскрипциям для струнного квартета, которые требовалось сделать для обеспечения концертной деятельности струнного квартета Музыкальной капеллы Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси и покажем, как в современной концертно-исполнительской практике актуализируются жанрово-стилевые особенности жанра транскрипции для струнного квартета.

Создание современных транскрипций для струнного квартета мотивировано его участием в творческой деятельности Музыкальной капеллы Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. Струнный квартет выступает и как самостоятельный коллектив, и как часть Музыкальной капеллы в ансамбле с вокалистами и хором. Таким образом, перед руководителем квартета стоит задача по накоплению репертуара собственно струнного квартета с одной стороны, и по обеспечению качественного звучания в ансамбле с вокалистами и хором, с другой. Обе эти ипостаси струнного квартета, учитывая специфику концертно-исполнительской деятельности Музыкальной капеллы, требуют специальной работы по созданию творческих проектов.

Небольшой инструментальный состав, каковым предстает перед слушателем струнный квартет, является более мобильным, в сравнении с Музыкальной капеллой, включающей хор и солистов. Поэтому этот коллектив участвует в различных мероприятиях, где востребована академическая музыка (например, открытие научных конференций, симпозиумов). В репертуаре струнного квартета Музыкальной капеллы Центра есть транскрипции произведений различных стилей и жанров. Среди них хоралы И. С. Баха, популярные произведения Ж. Оффенбаха, И. Штрауса, М. К. Огинского. Создавая транскрипции, мы ставили перед собой цель не только сделать произведение удобным для исполнения небольшим инструментальным составом, но и адаптировать музыкальное произведение для современного слушателя.

В репертуаре квартета есть транскрипции старинной бытовой музыки, где особое место занимают образцы из «Остромечевской рукописи». Как известно, большая часть произведений данного памятника белорусской музыкальной культуры двухголосны: трёхголосные и одноголосные пьесы встречаются изредка. При этом исполнительский

состав не указан, что дает известную свободу в трактовке данных образцов отечественной старинной музыки. Для создания транскрипций этих произведений для квартета мы использовали расширение диапазона, октавные удвоения. Особую краску звучанию этой музыке придает привлечение ударных инструментов, таких, как бубенцы или треугольник. Изложение, как правило, находится в соответствии со стилем и музыкальным содержанием каждого танца, для которого писалась музыка в те далекие времена. Вместе с тем, допускаются различные изменения деталей мелодии и гармонии, ритма и формы, регистровки и голосоведения, которые определяются спецификой данного инструментального состава. При этом мы придерживались правил, которые позволяли вносить изменения, в соответствии со стиливыми чертами оригинала. В целом, такой подход позволил создать такие транскрипции «Остромечевской рукописи» для струнного квартета, которые оказались актуальными. Исполнение этой музыки неизменно востребовано в русле всеобщего интереса современного социума к истории музыкальной культуры Беларуси.

Подготовка и исполнение творческих проектов вместе с хором Музыкальной капеллы Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси потребовала иных подходов к транскрипции. Так, на Праздничном концерте, посвященном 90-летию НАН Беларуси, была исполнена Хоровая фреска «Academia Vivat». Это произведение представляет собой попури из Владимира Оловникова (стихи Алеся Бачилы) «Радзіма, мая дарагая»; Игоря Лученка. (стихи Янки Купалы) «Спадчына»; Андрея Мдивани (вокализ) «Academia vivat». Торжественный гимн в честь юбилея ИИЭФ НАН; Симона Рак-Михайловского (стихи Максима Богдановича) «Зорка Венера»; Николая Равенского (стихи Констанции Буйло) «Люблю наш край, старонку гэту»; Игоря Лученка (стихи Якуба Коласа) «Мой Родны кут».

Перед струнным квартетом была поставлена задача создать и исполнить партию сопровождения пения хора и солистов. И здесь пришлось применить целый ряд различных подходов, которые обычно применяются в работе над транскрипцией произведения. Дело в том, что все указанные выше партитуры написаны для разных исполнительских составов. Так, часть из перечисленных произведений белорусских авторов предназначена для хора без сопровождения. Другая группа сочинений имеет вариант исполнения солиста с инструментальным сопровождением. Есть и хоровая партитура, которая сделана так, что хор имитирует звучание инструментального ансамбля. Кроме того, попури (Хоровая фреска «Academia Vivat») уже само по себе представляет собой «производный» жанр, который унаследовал принципы формы сюиты. Таким образом, для создания партии сопровождения для Хоровой фрески, мы использовали методику создания транскрипции для струнного квартета. Так, это и адаптированная для струнного квартета дублировка хорового звучания, и дополнения мелодической линии и гармонической вертикали с целью связи между фрагментами и разделами Хоровой фрески, и темброво-фактурное варьирование, и специфические исполнительские приемы игры на струнных смычковых инструментах. Все это позволило создать музыкальный проект, который получил успешное воплощение на сцене.

Еще один вид транскрипции для струнного квартета, который мы применяем в процессе нашей деятельности в Музыкальной капелле, связан с исполнением белорусских кантов и псалм XVI–XVIII веков. Исходя из известных исполнительских традиций, основанных на дублировках вокальных партий инструментами, мы создаем специальную трехголосную транскрипцию, которая исполняется квартетом вместе с хором. В хоре звучит попеременно трехголосие у женских голосов и трехголосие у мужских, а затем в туттийных разделах формы транскрипции звучит шестиголосие (дублировки сопрано первых и теноров первых; сопрано вторых и альтов первых с тенорами вторыми и баритонами; альты вторые и басы). Струнный квартет распределяет также трехголосие

между инструментами, в зависимости от хорового звучания, дополняя его специальными штрихами, звуковедением. Отсюда многообразие палитры темброво-регистровых красок.

Подводя итоги сказанному, подчеркнем следующее. В современной концертно-исполнительской практике игры на струнных смычковых инструментах жанр транскрипции является одним из самых востребованных. В Музыкальной капелле Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси создаются различные творческие проекты, предполагающие обращение к историческим памятникам музыкальной культуры Беларуси, в которых не содержится соответствующих струнному квартету партитур. Поэтому требуется создавать транскрипции.

Другим направлением деятельности является исполнение так называемой «популярной классики», среди образцов которой крайне редко встречаются оригинальные партитуры для струнного квартета. Отсюда необходимость обращения к жанру транскрипции.

Кроме того, участие в совместных исполнительских проектах с хором Музыкальной капеллы Центра, предполагает адаптацию к совместному исполнению партитур, ранее предназначавшихся для другого состава. Таким образом, современной концертно-исполнительской практикой продиктована необходимость создания как собственно транскрипций для струнного квартета, так и использования жанрово-стилевых приемов транскрипции для осуществления совместных с хором и солистами творческих проектов.

Русаk А.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

СОВРЕМЕННАЯ ХОРОВАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА БЕЛАРУСИ

Хоровая духовная музыка в современной Беларуси тесно связана с особенностями богослужебной культовой практики христианских конфессий, представленных в стране. Ее развитие в настоящее время происходит, благодаря известным социальным процессам конца 1980-х – начала 1990-х годов, когда национальное хоровое искусство получило возможность постигать религиозные традиции и осваивать новые для белорусов стилевые направления мировой академической хоровой музыки. В это время в музыкальном искусстве в целом, и хоровом в частности, отчетливо наметилось жанровое, стилевое и образно-тематическое обновление.

Одним из актуальных направлений развития современной хоровой а cappella'ной музыки в Беларуси является восприятие, изучение, освоение и воплощение в ней духовно-певческих христианских традиций. В белорусской хоровой музыке религиозного содержания С. Бельтюкова, А. Бондаренко, М. Васючкова, Э. Носко, Е. Поплавского, О. Ходоско, О. Залетнева, А. Литвиновского, Л. Шлег и других композиторов содержатся новые для национального хорового искусства жанрово-стилевые черты, требующие специального знания в области жанра, стиля, музыкальной литургики, теории исполнительства. Используемые в них новейшие музыкально-выразительные средства и принципы композиторского письма – еще не достаточно изученная область в музыкознании. В этом актуальность предлагаемого материала. Мы рассмотрим жанровые и стилевые особенности белорусской хоровой музыки а cappella религиозного содержания с позиции их исполнительской интерпретации.

На формирование большинства жанров духовной хоровой музыки в Беларуси оказал

влияние ряд факторов, важнейшим из которых является функционирование нескольких церковных конфессий на сравнительно небольшой территории; соседство с государствами, отличающимися друг от друга своими церковными музыкальными традициями. Так, в нашей стране ведущими являются три христианские конфессии: православная, католическая и протестантская. Каждая из них имеет свои традиции музыкального оформления богослужебного ритуала, которые нашли претворение в современной хоровой музыке национальных авторов.

Творчество композиторов в исследуемой жанровой сфере ориентировано преимущественно на концертное исполнение. Большинство духовных хоровых произведений белорусских композиторов написаны на канонические тексты, однако не предназначены для церковного богослужения. Кроме того, есть и собственно исполнительский аспект: во многих случаях партитуры сложные, имеют широкий звуковой диапазон и предназначены для профессиональных коллективов. Не исполняются произведения на религиозный текст богослужебной практике еще и по причине большой продолжительности их звучания. Например, хоровой концерт Андрея Бондаренко «Ныне отпускаеши» звучит около десяти минут, что неприемлемо в Православном обиходе.

Ориентировка специальных церковных жанров на звучание в концертах – характерная черта современных духовных хоровых произведений. Истоки этой традиции берут свое начало в творчестве русских композиторов П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Аренского, П. Чайковского, П. Чайковского, П. Чайковского. Концертность стиля сочинений на канонические религиозные тексты проявляется в насыщении фактуры полифоническим развитием, усложнении ладогармонической сферы, обогащении хоровой ткани гибкой разнообразной динамикой.

Еще одной особенностью современной духовной музыки является внедрение национального элемента. Это качество, например, присуще ранним духовным сочинениям Л. Шлега, хоровому циклу В. Кузнецова «Беларускія канты», хорам Э. Носко «Ратуй нас, Божа» и «Молитва».

Исследуя современные хоровые а cappella'ные духовные сочинения, можно прийти к выводу, что большинство из них впитали в себя именно православные музыкальные традиции, потому что только в православном храме практикуется пение без инструментального сопровождения.

Особым художественным феноменом современной белорусской хоровой музыки является творчество Андрея Бондаренко в области духовной хоровой музыки. Появление его сочинений оказало влияние на процесс общего развития современной музыки Беларуси, связанной с этосом Православия. Базисом его хорового творчества в целом, и в хорах а cappella в частности, послужили древние традиции славянской церковной музыки, которые были переосмыслены с позиции композитора, живущего в наше время. Следуя стилю знаменного распева, каждый индивидуализированный голос хоровой партитуры Бондаренко развивается линейно, вертикально-гармонические соединения формируются из их горизонтальных наслоений, благодаря чему возникает, так называемая, «текучесть» и одновременно «вязкость» хоровой ткани. Важная роль в хоровых духовных сочинениях А. Бондаренко отводится слову, и это естественно, так как вся сила и важность художественного содержания в церковном пении заключается в словах молитвы. Концентрация молитвенного текста в хорах А. Бондаренко обычно приходится на сольные партии, которые как бы «парят» на фоне плотной полифонической фактуры всего хора. Отличительной особенностью творческого почерка А. Бондаренко является уникальная «хоровая оркестровка». Разнообразие тембровых красок, тесситурных контрастов, ритмических сочетаний в его хорах всегда направлено на создание художественного образа большой силы и глубины, что и требуется в духовном жанре. В некоторых его сочинениях на религиозный текст также присутствует звукоизобразительность, имитация хором колокольного звона, колокольность, как одна из характерных черт стиля музыкальной

традиции православной богослужебной практики.

Белорусские композиторы создают на канонический текст разные по жанру и стилю произведения. Поэтому дирижеру хора необходимо придерживаться исполнительских установок, соответствующих концертному или богослужебному направлению в исполнительстве. Интерпретация хоров *a cappella*, содержащих концертные черты, должна основываться на эмоциональном, ярком, направленном на слушателей исполнительском стиле. С другой стороны, партитуры, предназначенные для храма, исполняемые на богослужении, должны звучать без излишней экспрессии, контрастов и игры хоровых тембро-красок. Кроме того, хоры концертного стиля могут быть представлены в программах выступлений как целиком, так и отдельными частями. В обиходной же музыке, подчиненной канону, который не должен нарушаться, требуется целостное исполнение, при котором будет звучать весь литургический текст без купюр и повторов.

Наряду с православными музыкальными традициями белорусские композиторы осваивают и католические. Так, есть в творческом багаже композитора А. Литвиновского месса *a cappella* мужского хора «Григорианика» на латинские тексты католических григорианских хоралов, в котором воссоздан дух и стиль католической церковной музыки.

Обращение современных белорусских хоровых композиторов к церковным музыкальным стилям обязывает интерпретатора знать и следовать оригинальным исполнительским традициям, постигать сущность содержания канонического литературного текста, добиваться сдержанности и строгости звучания, подчиняя трактовку произведения соответствующим смыслам канонического текста.

Особо обратим внимание на специфику фонетики церковнославянского языка. В первую очередь, это касается произношения гласных букв, которые не должны редуцироваться. Большую значимость в хоровом исполнительстве, особенно духовной музыки, приобретает правильность ударения. Текст молитв, как правило, основан не на равномерной пульсации, что зачастую приводит к сложностям исполнения. В этой связи обратим внимание на творчество Олега Ходоско, который в своих сочинениях соблюдает правильность просодии, ударений в словах во «Всенощном бдении», благодаря удлинению ударных слогов и внутрислоговых распевов.

Известно, что духовные хоры, инспирированные Православием, как правило, написаны на канонические тексты прозаического склада. В связи с этим, для метроритма в них свойственна переменность, что вызывает определенные дирижерские трудности и, в данном случае, хормейстеру надо идти от строения текста, находя в нем смысловые центры, чтобы акцентировать на них внимание певцов. Основной принцип обиходного церковного пения – не вокализовать длинные фразы, а выразительно «читать» нараспев, подчеркивая, что здесь главенствует слово, то есть, «петь в стиле просодии».

Немаловажное значение при исполнении духовной музыки отводится темпу. Его нужно трактовать, конечно, в зависимости от ремарок композитора. Но немаловажно и проанализировать характер художественного содержания исполняемого произведения. При этом темп в случае хорового жанра часто изменяется в соответствии с акустикой. Так, если это длинное (т.е. отзвук после снятия аккорда), то требуется темп замедлить, сделать осмысленные акустические паузы.

Современные белорусские композиторы в своих хорах используют разнообразные приемы хоровой оркестровки, что в итоге обогащает арсенал хоровой звучности. Дирижеру необходимо детально проанализировать взаимодействие голосов, их переплетение, переходы, перестановки. Он решает, какой голос выделить, а какой «затушевать», какой вывести на первый план, а какой оставить на втором, и т. д. Такой подход к интерпретации музыки на религиозный текст позволит воплотить партитуру хорового произведения в звуках на качественном, основанном на интеллектуальном типе интерпретации, художественном уровне.

Подведем итоги сказанному. Современные белорусские композиторы обращаются к жанрам церковной музыки, которые представляют конфессии, получившие распространение на территории Беларуси. Многие духовные хоры а cappella «осовременены», то есть, обогащены новыми композиционными, жанрово-стилевыми средствами. Исполнитель должен учитывать, что в своем большинстве они предназначены для концертного исполнения. В то же время, есть целый ряд сочинений, написанных на тексты, полностью соответствующие требованиям церковного канона, и поэтому они могут быть использованы в обиходе.

Соловьёв Е.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЦИФРОВОЕ ФОРТЕПИАНО: ПЕРСПЕКТИВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Индустрия электронных клавишных музыкальных инструментов, также как и производство электронных гаджетов, постоянно предлагает пользователям все более и более совершенные модели. Мы поставили перед собой цель – посредством анализа целевых характеристик цифрового пианино Kawai серии CN выявить особенности его использования в академической музыке. Будет уделено внимание перспективам применения этого инструмента в области концертно-исполнительской практики, включая репетиционный процесс; в сфере науки о музыке; в кругах любителей музицирования на клавишных инструментах и обучающихся искусству игры на фортепиано. Рассмотрим здесь и перспективы использования цифрового фортепиано для решения стоящих научных и научно-практических задач перед Отделом музыкального искусства и этномузыкологии Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси на примере обоснования актуальности его приобретения, определяемой необходимостью применения современных технологий.

В электронном пианино CN27 заложен широкий спектр дополнительных возможностей для различных уровней мастерства игры. Присутствует и функция обучения с выборкой классических этюдов и композиций, и сборник пьес Concert Magic для начинающих музыкантов и даже их родителей (позволяет играть любое произведение одним пальцем на одной ноте, стараясь соблюдать только ритм).

Внимание к деталям максимально приближает ощущения от игры к настоящему акустическому инструменту и повышает эффективность репетиций, даже для пианистов самого высокого уровня. Вслед за «старшей» моделью серии Kawai CN 37, цифровое пианино CN27 оснащено механикой Responsive Hammer (отзывчивый молоточек) третьего поколения, за счет чего уникальные ощущения от игры на концертном рояле вам обеспечены. Благодаря специальному, приближенному к реальности, ходу клавиш и стабильной конструкции без пружин, создаются на удивление естественные ощущения от игры на инструменте. Это достигается также и благодаря тройным сенсорам, контролирующим механический ход каждой клавиши, увеличивающим точность и отзывчивость механики. Кроме того, особенности новой конструкции механизма позволили минимизировать шум и дрожание клавиш при исполнении штрихов «стакато» и динамики «фортиссимо». При этом вес каждой клавиши градуирован в соответствии с весом молоточков концертного рояля, а эффект «отпускания клавиш» воссоздает едва слышимое звучание при мягком нажатии на них.

В список достоинств цифрового пианино Kawai CN27 входит зарекомендовавшее

себя покрытие клавиш искусственной слоновой костью. Матовый слой с высококачественной текстурой эффективно впитывает влагу, обеспечивает комфортную игру и предотвращает скольжение пальцев. Более того, покрытие клавиш впитывает только влагу, не оставляя на поверхности жирных и грязных пятен, благодаря чему обслуживание инструмента облегчается и клавиатуру достаточно вытирать обычной влажной тканью.

Kawai CN27 осуществляет запись музыкального материала в три собственные ячейки памяти, общим объемом до 10 000 нот. Помимо стандартной для всех инструментов возможности подключения по портам USB и MIDI, новое пианино CN27 поддерживает взаимодействие с устройствами по беспроводному соединению с помощью технологии Bluetooth MIDI. В свободном доступе существует и пакет программ Kawai для смартфонов или планшетов.

Цифровые фортепиано Kawai всегда были снабжены одними из самых реалистичных педалей в своем ценовом сегменте. Не претерпевшая изменений педальная система Grand Feel (грандиозные ощущения) достоверно воспроизводит положение и вес трех педалей концертного рояля Shigeru Kawai EX, тем самым добавляя дополнительную натуралистичность ощущений при игре на инструменте Kawai CN 27.

Уже известная миру патентованная функция Virtual Technician (Виртуальный настройщик) получила ряд технологических бонусов. С помощью «настройщика» музыкантам легче придавать форму определенным тональным характеристикам звуков роялей и пианино, исходя из собственных предпочтений. Например, усилить или уменьшить шум демпферов, механики, резонанса струн и корпуса (3 режима) или повышение градиента тяжести клавиатуры для облегчения пианисту её ощущения в тихих и медленных пьесах. Есть еще функции повышения или понижения жесткости молоточков для градации яркости тона в зависимости от стиля исполняемого произведения. Стало возможным сохранять в памяти устройства наборы из таких настроек и быстро переключаться между ними в режиме быстрого доступа.

Помогают ли все эти «излишества» современному пианисту или наоборот, усложняют ему творческий процесс? Как известно, в наши дни, как и прежде, профессиональный пианист должен «приспосабливаться» к акустическим инструментам, стоящим в залах и показывать свой профессионализм, изменяя свои тактильные ощущения применительно к данному инструменту. Заметим, что пианисты, в отличие от других инструменталистов, не возят за собой свои инструменты (за исключением профессионалов, «элитных» музыкантов, которые могут себе позволить заказать в райдере не только качественную настройку и интонировку, но даже марку и размер рояля). Обычно же музыканты вынуждены соглашаться на тот инструмент, который имеется в наличии в залах. При этом основная проблема в том, что пианисты не вдаются в подробности касательно эталонных характеристик рояля: как должна срабатывать механика, какое «усилие» должно быть у клавиатуры в разных регистрах, какая высота педалей предпочтительнее и в чем их правильное срабатывание, насколько жёсткими должны быть молотки и можно ли это все изменять. Заметим, что не знают этих важных моментов и сами владельцы залов, покупая дешёвый китайский или корейский инструмент. На наш взгляд, это идет от того, что всю свою творческую жизнь наши пианисты играют на откровенно плохих инструментах, не задумываясь о перспективах к улучшению их состояния. При этом нигде и никто не обучает музыкантов тому, каким все же должен быть рояль или пианино (равно как и директоров соответствующих заведений и концертных залов). Знакомство с электронными инструментами как раз и открывает глаза музыкантам на критерии правильного срабатывания механизма, а разнообразие настроек говорит о наличии таковых параметров в роялях различных классов и производителей.

Не забудем и про огромную армию любителей, которые играют «для себя», «в кругу друзей». Думается, что электронное регулирование параметров может пригодиться им для

улучшения качества исполняемых произведений.

Мы согласимся с тем, что даже дорогостоящие электронные цифровые фортепиано не могут сравниться качеством звучания с хорошими акустическими инструментами. Но вместе с тем они выполняют свою функцию и «открывают глаза» пианистам на параметры регулировок, интонировок и настроек. Пригодится цифровое пианино и концертмейстерам, и всем, кто направит свой взор в сферу изучения программ разных стилевых направлений.

Что касается тембров звучания, то Kawai CN27 оснащён 19-тью таковыми разновидностями. Это 8 рояльных тембров от небольших студийных до больших концертных роялей, включая имитацию звучания своих топовых моделей SK и EX. В технологии создания звука с грандиозными тональными характеристиками, для серии CN Kawai, создателями инструмента продолжена традиция использования своей уникальной системы многоуровневого сэмплирования (так называемый «акустический портрет рояля»). Все звуки концертных роялей Kawai SK и EX записываются в отдельности, при этом звучание каждой из них в различной громкости, от пианиссимо до фортиссимо. За дальнейшее натуралистичное воспроизведение акустической картины электронным пианино отвечает технология «Kawai Progressive Harmonic Imaging™», которая обеспечивает мягкие переходы между тонами по всему регистру. 11 тембров отличного от рояля звучания – это церковный орган, клавесин, вибрафон, струнный ансамбль, хор, джазовый орган, несколько современных популярных имитаций. Всего этого более чем достаточно для полноценного использования Kawai CN27 в репетиционно-концертной практике разных стилевых направлений. Именно, репетиционно-концертной, т. к. вышеперечисленное разнообразие тембров, режимов и настроек необходимо кропотливо отстраивать на репетициях. Невозможно коллективу или исполнителю для подготовки программы использовать один электронный инструмент, а выступать на другом (за исключением случая с идентичными цифровыми фортепиано и одинаковой программной отстройкой). Зачастую же происходит так, что электронный инструмент с его разнообразием режимов используют только как аналог акустическому фортепиано.

Рассмотрим здесь и перспективы использования цифрового фортепиано для решения стоящих научных и научно-практических задач перед Отделом музыкального искусства и этномузыкологии Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси на примере обоснования актуальности его приобретения, определяемой необходимостью применения современных технологий.

Отдел музыкального искусства и этномузыкологии работает над темой «Белорусские народно-песенные традиции, композиторское творчество и концертное исполнительство в контексте мировой музыкальной культуры (1990-е – 2010-е гг.)». Сотрудниками отдела изучаются особенности гимнографии и фольклора в различных регионах Беларуси, а также жанрово-стилевые и композиционные особенности академической музыки национальных композиторов, способы ее интерпретации в контексте мировой музыкально-художественной практики. Объектом исследования является общая стратегия корреляции мирового и белорусского музыкального искусства, направленная на обогащение национальных традиций и пропаганду позитивного творческого (композиторского и исполнительского) опыта.

Цифровое фортепиано Kawai CN-27 представляет собой компактный переносной синтезатор академического звучания концертного рояля, органа, клавесина, оркестра и др. Инструмент способен (как мы уже указывали ранее), реалистично воспроизводить звучание акустического инструмента (рояля) с помощью механизма Responsive Hammer. Здесь же подчеркнем, что к нему можно подключить наушники, чтобы не беспокоить других сотрудников отдела, работающих в этом же помещении.

Рассматриваемый инструмент также может осуществлять звукозапись, что особенно актуально для процесса расшифровки фонограмм белорусских фольклорных (аутентичных) исполнителей и формирования этномузыкальной фонотеки. В области академической музыки, благодаря наличию этого инструмента, появится возможность создания аудио-баз данных белорусской академической музыки.

Цифровое фортепиано имеет возможность подключения по USB и MIDI технологиям, включая Bluetooth MIDI. Таким образом, у сотрудников отдела появится инструмент для: использования современных компьютерных технологий в области музыки; взаимодействия с поддерживаемыми устройствами по беспроводному соединению; применения специального музыкального программного обеспечения. Так, например, midi-файлы, которые можно получить в результате звукозаписи на цифровом фортепиано, переводятся в графические форматы (т. е. можно сыграть музыкальное произведение, получить midi-файл и перевести его в графический формат, на выходе получив нотную запись музыки).

Весьма актуальна также функция транспонирования (т. е. переноса звучания на другую высоту), что открывает широкие возможности для работы с академическими партитурами и этномузыкальным материалом.

Уникальные технические параметры цифрового фортепиано послужат подспорьем для решения стоящих перед сотрудниками отдела задач по постижению разных стилевых эпох и инструментария. Дело в том, что в данном инструменте есть улучшенная функция виртуального настройщика, симулирующего все тонкости настройки фортепиано, позволяя музыкантам придавать форму определенным тональным характеристикам, подгоняя их под особенности определенного исторического строя. Наборы настроек можно сохранять в памяти устройства и быстро переключаться между ними, обогащая уже встроенные рояльные и нерояльные тембры: Concert Grand, Concert Grand 2, Studio Grand, Studio Grand 2, Mellow Grand, Mellow Grand 2, Modern Piano, Rock Piano, Classic E.Piano, Modern E.Piano, Organ, Church Organ, Harpsichord, Vibraphone, String Ensemble, Slow Strings, Choir, New Age Pad, Atmosphere.

При Отделе музыкального искусства и этномузыкологии создан Сектор концертно-исполнительского мастерства, который выполняет дополнительную НИР в рамках темы отдела. Большие технические возможности цифрового фортепиано Kawai CN-27, среди которых реверберации шести типов (Комната, Лаунж, Холл, Небольшой зал, Концертный зал, Церковь); игра в 4 руки; выбор чувствительности клавиатуры (Лёгкая, Нормальная, Тяжёлая); наличие педали (системы Grand Feel Pedal с демпфером), звуковая система (динамики 2 x 12 см.), а также и выходная мощность (2 x 20 Вт) – позволяют использовать этот инструмент и для решения задач, стоящих перед Сектором концертно-исполнительского мастерства.

Подведем итоги сказанному. Цифровое фортепиано – это необходимый инструмент для работы музыкантов-профессионалов (пианистов-солистов и концертмейстеров) и обучающихся игре на фортепиано (школьников, студентов). Не останется в стороне и «любительское музицирование», в сфере которого активно применяются параметры данного цифрового инструмента в освоении академического музыкального искусства.

Вместе с тем, широкие возможности цифровых технологий открывают перспективы и для музыковедов, занимающихся теорией, историей и практикой. Возможность работы с цифровым фортепиано откроет новые горизонты научно-практического знания о музыкальном искусстве. Этот инструмент, в котором современные цифровые технологии поставлены на службу музыкального искусства, несомненно, должен занимать свое место в «бытии» академической музыки, способствовать ее популяризации, практическому и теоретическому постижению.

ЖАНР ХОРОВОГО ПОПУРРИ: СОВРЕМЕННАЯ ТРАКТОВКА

Хоровое пение в силу своей коллективной природы, призвано выполнять множество функций в социуме. Так, хором исполняется государственный гимн, соборное пение звучит в христианской церкви, народные музыкальные традиции включают в себя совместное пение. С давних времен хоровое искусство является носителем объективно постулируемой идеи, выполняя славильную функцию на различных церемониях.

В наше время хоровое пение постепенно избавляется от штампов советского времени, когда коллективная природа этого вида исполнительства служила коммунистической идеологии и хоровое пение призвано было выполнять идеологическую функцию, исполняя на концертах-митингах в честь годовщин Октябрьской революции или на других подобных торжественных собраниях и мероприятиях песни борьбы и протеста, славильную музыку в честь лидеров партии большевиков, советского народа-созидателя и т. д.

Вместе с тем в современном социуме также есть целый ряд торжественных церемоний, праздников и собраний, на которых требуется создание особой, приподнятой, праздничной атмосферы. Поэтому актуализируется вопрос репертуара. На наш взгляд жанр попурри как раз и может заполнить образовавшийся вакуум потребностей в области музыки для церемоний. Пока мы ждем, что композиторское творчество настроится на требуемый лад и отзовется на актуальные запросы времени без излишней пафосности и найдет ту самую необходимую и соответствующую времени жанрово-стилевую модель и звучащую интонацию «омузыкаленного» слова, мы пришли к выводу, что жанр попурри как раз и решает данную проблему. В этом актуальность данного материала. На примере опыта работы Музыкальной капеллы Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси «Cantus Alba Rutheniae» мы рассмотрим имманентные черты данного жанра, его актуальность и перспективы его концертной реализации.

В репертуаре Музыкальной капеллы «Cantus Alba Rutheniae» имеются попурри различного художественного содержания, в соответствии с возникавшими запросами на участие в мероприятиях Национальной академии наук Беларуси. Так, на Праздничном концерте в честь 90-летия НАН Беларуси была исполнена Хоровая фреска «Academia Vivat». В основе творческой концепции лежит следующее. Становление и развитие Национальной академии наук шло в соответствии с историческим ходом общественно-политического процесса нашего отечества. Каждый этап исторического движения к современности имел свои музыкальные символы. Среди них выдающиеся произведения Владимира Оловникова, Игоря Лученка, Андрея Мдивани, Симона Рак-Михайловского, Николая Равенского, созданные на стихи национальных поэтов-классиков Янки Купалы, Якуба Коласа, Максима Богдановича, Констанции Буйло, Алеся Бачилы. Таким образом в данное попурри были включены следующие фрагменты партитур: Владимир Оловников (сл. Алесь Бачыла) «Радзіма мая дарагая»; Игорь Лученок (сл. Янка Купала) «Спадчына»; Андрей Мдивани (вокализ) «Academia vivat». Торжественный гимн в честь юбилея ИИЭФ НАН; Симон Рак-Михайловский (сл. Максим Богданович) «Зорка Венера»; Николай Равенский (сл. Констанция Буйло) «Люблю наш край старонку гэту»; Игорь Лученок (сл. Якуб Колас) «Мой Родны кут».

Для праздничного концерта, приуроченного ко Дню науки была подготовлена специальная программа, в которую входили Патриотическая фреска «Белая Русь ты мая»

из произведений Игоря Лученка, Владимира Мулявина, Александры Пахмутовой на слова Янки Купалы, Якуба Коласа, Алеся Ставера, Николая Добронравова, а также и Музыкальный Коллаж «Под музыку Вивальди» из популярных бардовских песен, созданных учеными Сергеем Никитиным, Юрием Визбором, Булатом Окуджавой, Виктором Берковским. “

«Хоровая фреска “Academia Vivat”», «Патриотическая фреска “Белая Русь ты мая”», «Музыкальный Коллаж “Под музыку Вивальди”» – это художественные титулы произведений, по сути представляющих собой попури из отдельных фрагментов вокальной музыки советского периода, и популярных песен бардов 70-х годов (избраны были хиты, написанные учеными).

Жанр попури оказался востребованным для представительства на торжественных концертах, в новых реалиях современной хоровой концертной практики. Дело в том, что здесь и наличие поэтического текста, который явился импульсом и своего рода сюжетной основой в процессе работы над созданием попури для хора; и популярнейшие, в свое время, мелодии-символы эпохи, которые и по сей день у всех на слуху и целиком их петь нет необходимости, так как они «звучат в памяти» старшего поколения; и высокий художественный уровень литературы и музыки. Немаловажным является и то, что хоровые песни и романсы, ставшие «классикой», в современной музыкальной обработке были представлены самой широкой аудитории, в том числе и молодому поколению, которое получило возможность составить представление о музыкальном стиле советских композиторов-песенников и бардов.

Попури сделано Галиной Цмыг, кандидатом искусствоведения, заведующей отдела музыкального искусства и этномузыкологии Центра, которая руководит Музыкальной капеллой. Авторская трактовка жанра попури – индивидуально-творческое освоение музыки произведений, связанное с избранными приоритетами отбора отдельных сочинений и их фрагментов, их компоновка по принципу контраста (идущего от композиционного строения сюиты), показ художественного образа в его многогранности. Это позволяет слушателям воспринимать попури с самых разных сторон: и как единое целое, без дифференциации на отдельные составляющие; и как синтез отдельных образов-символов. Кроме того, музыкальные цитаты в попури были выбраны и скомпонованы согласно авторскому творческому замыслу, выстроенной заранее контрастной драматургии. Попадая в контекст попури, каждый избранный музыкально-поэтический фрагмент получает дополнительные нюансы художественного содержания. Принцип комплементарности и обобщенная программность объединяет композицию и способствует восприятию попури как целостное художественное произведение.

Каждый участник Музыкальной капеллы Национальной академии наук – творческая индивидуальность. Это использовалось в исполнительской трактовке отдельных музыкальных фрагментов попури благодаря приему чередования солистов, которые внесли в художественный облик исполнения свою лепту.

Подводя итоги сказанному, подчеркнем, что хоровое попури – жанр, который восполняет вакуум потребностей современного социума в славильных, торжественных коллективных формах концертно-исполнительского искусства. Принцип контраста, который лежит в основе композиционных приемов данного жанра, направленность на слушательское восприятие, высокий художественный уровень привлекаемых «проверенных временем» образцов музыкального искусства соответствуют ожиданиям организаторов праздничных мероприятий и их участников, создавая атмосферу патриотического подъема, праздника.

ЧАСТКА 1

ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Адамов А.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ФЕНОМЕН ПОВЕРХНОСТИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Долгое время изобразительные способы репрезентации образов, в числе которых живопись, скульптура, архитектура, составляли главный корпус прироста визуального. Художники своими произведениями в буквальном смысле слова формировали визуальный опыт наблюдателя. При этом набор потенциальных материальных носителей образности оставался в пределе традиционных поверхностей, к которым можно причислить холсты, деревянные панели, стены, камень, гипс, бумагу. Их физический потенциал позволял художникам воплотить желаемый образ, сделать его видимым, представимым перед глазами зрителей. При этом, следуя утверждению Л. Мановича, «тот факт, что фрески и мозаики «спаяны» с архитектурными сооружениями, позволял художникам создавать целостность виртуального и физического пространства» [0, с. 155], а зрителям глубже погрузиться в презентуемый образ. Здесь Л. Манович употребляет понятие виртуального для обозначения образности произведений, то есть того модуса визуального, который скрыт за видимостью (сюда можно отнести созвездие образов, которое мог включить автор; послеобразы, порожденные восприятием наблюдателя).

В своем исследовании «Живопись и реальность» [0] Э. Жильсон пишет, что живописное произведение искусства наделено свойствами единичности и целостности, материал становится неотъемлемой частью произведения [0, с. 54]. Обратимся к словам автора, которые поясняют его точку зрения на вопрос единичности как специфического свойства существования произведений живописи: «подобно всем субстанциям, наделенным актуальным существованием, картины являются единичными; иными словами, они – сущие, которые в качестве объектов изменяются при их разделении на части» [0, с. 53]. Далее автор приводит замечательный пример о Делакруа, который остался недоволен двойным портретом Ж. Санд и Ф. Шопена, после чего разделил их и обрек для существования уже двух других единичностей, «чьи судьбы и модусы существования различаются» [0, с. 53]. Данный пример хорош тем, что можно вообразить дальнейшую жизнь двух портретов, для которых могла сложиться различная судьба. Перемещаясь с места на место, они по-разному звучали бы в разных контекстах. Однако здесь все-таки речь идет о двух произведениях, у которых от трансформаций контекста физический модус оставался хоть и разделенным, но стабильно первоначальным, не деконструированным. Наблюдатель мог изначально видеть одну картину с двойным портретом, после разделения же появилось два новых портрета. Когда же визуальность произведения ретранслируется посредством объектов отличной от первоначальной природы, будь то сувенирные магниты, открытки или толстовки, то речь не может идти о появлении нового произведения или его части, речь заходит о своего рода визуальной отсылке (пусть и почти одинаковой по внешним характеристикам).

Говоря о поверхности в контексте инновационных технических механизмов современность, на наш взгляд, диктует кардинальную перестройку отношений видимого

(визуального) и поверхности. Так, будучи сфотографированной, картина словно сходит с холста (не разделяясь) и наделяется свойствами гибкого визуального кода, становится изображением в ряду иных изображений. Становится одним из тех изображений, которые встраиваются в канву повседневного визуального опыта, отголоски которых доносятся с рекламных панелей, баннеров и афиш, экранов телевизоров и смартфонов. Данный процесс может быть условно назван развоплощением визуальности (по аналогии с воплощением визуального образа в материале). Инверсивный воплощению характер не случаен. Образы наделяются силой видимости благодаря тому, что художник их воплощает в материале. Однако визуальный образ (как набор зримых характеристик), уже стабильный и связанный с материалом, открепляется в виде изображения (цельно или фрагментировано). Такого рода открепление можно проиллюстрировать проекцией, например, фрагмента видео или фото, на плоскость экрана в кинотеатре или архитектурного здания во время проведения какого-либо фестиваля. Как можно себе представить, проекция в силах разместиться там, куда будет направлен луч света из проектора.

Рассуждение приводит к вопросу актуального существования произведения искусства как вещи, которое Э. Жильсон называет не иначе, чем здесь – бытие вещи. То есть, понятие вещи в реальном существовании неразрывно связано с понятием места, где она реализуется. «Она находится здесь, и доказательством ее существования является то, что здесь ее действительно можно найти» [0, с. 15]. И далее у Э. Жильсона: «картина... – всегда где-то; ее можно поместить в конкретном пространстве, и ее местоположение станет в самом точном смысле слова единственным местом, где ее можно действительно увидеть» [0, с. 16]. Однако, как только картина со своим специфическим набором характеристик «снимается» с холста и превращается в фотоснимок, для визуального образа носитель трансформируется. Первоначальная цельность физического модуса бытия и виртуального разрушается. Здесь стоит предостеречь от неправильной трактовки – картина продолжает существовать, как существовала ранее, но фотоснимок разрывает стабильную предопределённость, изображение картины получает новую жизнь. То есть, в контексте отношений к созданному художником образу образуются новые связи, которые диктуют свои законы – изображать ранее созданные изображения (картины, фрески), отсылать и оставаться самостоятельно цельными в ряду других изображений.

С расширением возможностей в трансляции визуальной информации носитель прибывает в состоянии перманентной готовности к тому, чтобы стать поверхностью для становления той или иной визуальности. В качестве примера приведем историю О. Уорда, который обращается к работе Рембрандта («Автопортрет с двумя кругами», 1661) и описывает историю, где ключевым фактором стало заимствование изображения картины компанией Google. Так, «главную страницу сервиса украсила копия того самого автопортрета из Кенвуд-Хауса, только вместо загадочных кругов на заднем плане в ней обнаружили две буквы о из слова Google» [0, с. 168–169]. Однако О. Уорд с следующих слов не забывает заметить, что «получилось откровенное издевательство над шедевром, но шутливо-упрощенное видение Рембрандта служит доказательством бесконечной множественности толкований, которые допускают его работы» [0, с. 169]. На наш взгляд, речь не идет лишь о толковании произведений, важно понимать тот спектр отношений, которые формируются за счет цитирования, отсылок, заимствований и иных операций с ранее созданными живописными образами.

Так, медиум является местом становления визуального. В режиме их слияния в цельный объект-произведение медиум сообщает часть особенностей визуальному, что непосредственно влияет на процесс восприятия. Во многом поверхность переходит в состояние, которое М. Ямпольский концептуализировал посредством категории «сборка» [0]. То есть, при определенном составе сборки в ней может зародиться идея поверхности, как это происходит в рисовании на песке – коламе. Суть примера в том, что, когда

рисовальщик ведет пальцем по песку, не отрывая руки, он формирует специфические узоры, подобные плетению. М. Ямпольский замечает интересную способность линии из песка быть поверхностью и проваливаться при наложении друг на друга, в связи с чем пишет: «в культуре, постоянно ищущей поверхность для того, чтобы покрыть ее знаками, сама эта поверхность – нечто мерцающее, амбивалентное. Она возникает, проваливается, возникает вновь, открывает глубину, опять возникает» [0, с. 181]. Мерцание становится символом взаимодействия визуальности и поверхности, визуальности и наблюдателя. Холст как материал перестает существовать в восприятии пейзажного мотива, позволяя зрителю погрузиться в личные переживания, и продолжает оставаться специфическим носителем визуального кода, индивидуализирующим само произведение.

Носитель визуальности, медиум, способен трансформироваться в часть произведения и непосредственно влиять на интерпретацию произведения. Для наглядности обратимся к примеру С. Зонтаг [0]. Исследователь пишет о серии фотографий, сделанных в деревне Минамата Ю. Смитом, где показаны умирающие от ртутного отравления жители рыбацкой деревни. Эта серия фотографий не может оставить зрителя безучастным в степени чувствования страха и ужаса, однако даже при этом могут появиться определенные коррективы в восприятии наблюдаемого. «Фотография меняется в зависимости от контекста, в котором мы ее видим: фотографии деревни Минамата будут выглядеть по-разному, если мы будем рассматривать их в виде контрольного отпечатка, в галерее, на политической демонстрации, в полицейском досье, в фотографическом журнале, в книге, на стене гостиной. Каждая из этих ситуаций предполагает особое употребление снимков, но ни одна не закрепляет их значения... Именно поэтому наличие и размножение фотографий способствует эрозии самой идеи значения – дроблению истины на множество относительных истин, которое воспринимается современным либеральным сознанием как нечто само собой разумеющееся» [0, с. 14]. То есть медиум, помимо того, что является частью произведения, в буквальном смысле встраивается в контекст.

Таким образом, в очередной раз актуализируется необходимость рассматривать медиум как фактический элемент в посредничестве между контекстом и произведением. Технологические изобретения в области создания и трансляции образов расширяют возможности работы с большим спектром медиумов, что накладывает отпечаток на феномен визуальности в исследованиях изобразительного искусства. Особое внимание к проблеме поверхности в современном изобразительном искусстве может послужить важным мотивом комплексного понимания визуальной образности, современных тенденций культуры и искусства.

Литература

1. Жильсон, Э. Живопись и реальность / Э. Жильсон; [пер. с франц. Н. Б. Маньковская]. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 368 с.
2. Зонтаг, С. О фотографии / С. Зонтаг. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 268 с.
3. Манович, Л. Язык новых медиа / Л. Манович. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 400 с.
4. Уорд, О. Искусство смотреть / О. Уорд. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 176 с.
5. Ямпольский, М. Б. Изображение. Курс лекций / М. Б. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 424 с.: ил.

АСПЕКТЫ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ ТАШКЕНТСКОЙ ШКОЛЫ

Искусство резьбы по дереву Узбекистана и его Ташкентская школа являются важной частью центрально-азиатского и всемирного художественного наследия, восходя своими истоками к глубокой древности.

В традиционном зодчестве и быту народов Узбекистана резное дерево издавна пользовалось огромной популярностью. В зодчестве оно использовалось в качестве важных архитектурных деталей и конструкций, таких, как колонны, карнизы, двери, потолки, решётки. Применение резного дерева в быту, или, как её ещё называют, бытовая резьба, вбирала в себя обширный круг предметов от мебели до мелкой домашней утвари. Столики, табуреты, сундуки, шкафчики, шкатулки, широкие деревянные кровати, люльки оформлялись резьбой.

Резьбой оформлялись раздвижные подставки для книг, пеналы, книжные переплёты, чернильные приборы, шахматы, расчёски, музыкальные инструменты, штампы для нанесения узоров на ткань, а также арбы (своеобразные повозки на двух высоких колёсах), сёдла для верховой езды, паланкины.

В качестве материала использовались местные породы дерева: чинара, карагач, дуб, орех, ёлка, тутовник, абрикос, тополь, ива, груша, айва, которые отличались разнообразием текстуры и рисунка. При оформлении различных бытовых предметов, мебели и музыкальных инструментов мастера использовали орнаментальную резьбу, роспись и инкрустацию.

Во второй половине XIX века в Ташкенте имели распространение два способа резьбы: фоновая и бесфоновая. Фоновая, при которой плоскорельефный узор создавался путём углубления и выборки фона, и бесфоновая с трёхгранно-выемчатым, скобчатым и ногтевидным врезанным узором.

Эти разновидности резьбы отличались и по своей художественной выразительности. Фоновая резьба исполнялась мастерами-профессионалами с большим техническим совершенством и украшала уникальные предметы, которые изготавливались из твёрдых пород дерева: шкатулки, футляры для чалмы, «ляухи» (подставки для книг), книжные переплёты и высокие многогранные столики. Более широкое распространение в оформлении бытовых предметов имела простая бесфоновая резьба. Она наносилась на низенькие шкафчики, подставки для утвари и продуктов, люльки, инструменты, дуги, сёдла, скалки и т.д. Врезанный орнамент: треугольники, скобочки, линии – лишь местами оживлял игрой света и тени гладкую поверхность дерева.

Для нанесения рисунка использовались бумажные шаблоны для припороха («ахты») или чертили узор с помощью циркуля и линейки, намечая геометрическую сетку композиции («паргори»). Но техника резьбы была одинакова: рисунок по контуру прорубался стамесками различной кривизны. Узор смотрелся в силуэтном виде. Фон, проработанный точечным пунсоном, приобретал матовость и оттенял блестящую поверхность орнамента.

Основными центрами искусства резьбы по дереву в конце XIX – начале XX веков являлись Хива, Ургенч, Бухара, Самарканд, Ташкент, Коканд, Маргилан, Андижан, Фергана, Шахрисабз, горные селения Сурхандарьинской области – Дербент, Сайраб, Кунград. Одним из крупных центров резьбы по дереву в конце XIX – начале XX веков являлся Ташкент, где, наряду с художественным оформлением архитектурных сооружений, значительное место в творчестве мастеров занимала бытовая резьба. Ташкентские резчики

всегда отличались тем, что орнаментальные узоры вырезались на двух-трех уровнях.

Фон отличался средней углубленностью, среди орнаментальных мотивов широкое распространение имели мотивы «ислими», геометрические, «гирих» и даже видоизмененные символические мотивы. Применялись все способы оформления «пардоза». Преимущественно использовались для резьбы орех, чинара, бук. Ещё одной отличительной особенностью ташкентской школы резьбы по дереву являлось применение подсветки поверхности рельефа, а также покрытие его лаком. Артык Файзуллаев для резьбы применяет ставшие традиционными породы деревьев: бук, чинар, орех. Также традиционны предметы, изготавливаемые им в резьбе по дереву: шкатулки, блюдо-лаганча, ляухи – подставки для книг, многогранные столики, «каламдоны» – пеналы, «панджара» – ширмы. Для нанесения рисунка мастер применяет бумажный шаблон с припорохом («ахта»), иногда сочетая это с начертанием узора в технике резьбы «паргори» (с помощью циркуля и линейки).

Одним из уникальных видов резных изделий является «ляух». Среди самых оригинальных видов изделий из резного дерева – раздвижная подставка для Корана «ляух» появилась в средние века. Считалось, что с уходом из жизни в середине прошлого века знаменитого ташкентского резчика С. Ходжаева искусство изготовления «ляуха» утеряно.

Однако четверть века назад сразу несколько мастеров решили возродить этот древний вид резьбы. «Ляух» вырезается из одного цельного куска дерева. Когда раздвигают его неотделимые друг от друга прорезанные части, получается небольшой пюпитр для книги, а сам «ляух» устанавливается на столе. Трудно поверить, что эта сложная конструкция выполняется без клея, гвоздей и каких-либо шарниров. В сложенном виде «ляух» (рис. 1) превращается в аккуратный брусок дерева. Самые искусные мастера изготавливают десяти и двадцатислойные «ляухи», которые, раздвигаясь, образуют своеобразную миниатюрную этажерку.



Рис. 1. Ляух (подставка для книг). А. Азларов. Ташкент 1990г. (орех, ручная резьба)

Боковые полочки предназначены для небольших предметов – карандаша, блокнота, закладки для книги. «Ляухи», как правило, украшены изысканной резьбой, все детали тщательно отполированы.

Сквозная решетчатая «панджара», то есть ширма, издавна применяется для украшения верхних проемов дверей, оформления окон, декоративных складных ширм (рис. 2). Секрет этого изделия заключается в том, что из брусочков дерева с сечением не более одного сантиметра мастер собирает красивый геометрический орнамент без помощи клея, гвоздей или шурупов.



Рис. 2. Ширма. А. Файзуллаев. Ташкент 1958 г. (бук, липа, наборная техника, 185x60 см – одна створка)

В этом можно убедиться, если легонько постучать пальцем по одному из сегментов «панджары». Он свободно выйдет из пазов, и так же плавно его можно вставить на место. Кажущаяся простота достигается точным математическим расчетом и ювелирной тщательностью исполнения.

В настоящее время распространяется машинная резьба по дереву и это обесценивает её ручной способ. Несмотря на все испытания и превратности судьбы, ручная резьба по

дереву остается одним из самых популярных видов прикладного искусства. Ведь тепло искусных рук, переданное мастером своему произведению, делает ручную резьбу по дереву в современном мире высоких технологий особенно привлекательной для человека.

Литература

1. Аведова, Н. А. *Ташкентская резьба по дереву в работах Максуда Касымова* / Н. А. Аведова. – Ташкент, 1961.
2. Аведова, Н. А. *Из истории искусства художественной деревообработки* / Н. А. Аведова // *Резьба и роспись по ганчу и дереву*. – Ташкент, 1962.
3. Талипова, Н. *Из истории народного и прикладного искусства и ремесел Узбекистана – резьба по дереву в творчестве народного мастера А. Абдуллаева* / Н. Талипова // *Санъат*. – № 3 – 4. – 2008.

Амосова Ю.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ КИТАЯ И ЯПОНИИ В БЕЛОРУССКОЙ ГРАФИКЕ

В современном искусстве все большее значение приобретает проблема диалога и взаимообогащения культур Востока и Запада. Внимание к традициям восточных цивилизаций было и остается актуальным для европейских государств. Восточная культура неоднократно становилась импульсом к созданию произведений искусства в стилях «шинуазри», «японизм», способствовала появлению ориентальных мотивов в творчестве европейцев, содействовала поискам новых образов, освоению и применению восточных художественных техник. Все эти особенности затронули и белорусскую культуру.

В настоящее время все чаще можно наблюдать активное взаимодействие Китая и Японии с Беларусью в области искусства. Это подтверждают многочисленные мероприятия: фестивали («Японская осень в Беларуси», «Японская весна в Беларуси»); выставки японо-китайского направления, к которому мы относим экспозиции традиционного изобразительного искусства этих стран (живописи гохуа, японской гравюры укие-э «Картины ускользящего мира», 2019), постановки традиционного и современного театра Китая (пекинская опера «Военачальницы семьи Ян», представленная в Минске в 2019 году); концерты японских и китайских исполнителей (Хироко Иноуэ, Гэлимэн Чжу, Юнди Ли и др.). В результате, такое многообразие мероприятий обуславливает новый формат межкультурного диалога, свидетельствует об эффективном взаимодействии Беларуси с Китаем и Японией и объясняет творческий интерес белорусских художников, музыкантов, композиторов, режиссеров к искусству, культуре и традициям этих стран. В связи с этим, японо-китайские образы представлены в разных видах искусства и не исключением является белорусская графика.

Цель статьи – выявить специфику воплощения образов Китая и Японии в творчестве отечественных графиков.

Исследованиями разных видов и техник графического искусства Беларуси занимались многие авторитетные ученые, среди них Л. Дробов, В. Шматов, О. Терещатова, М. Борозна, Н. Гугнин, Б. Лазуко, А. Пикулик. Однако в их работах не выделена проблема влияния японо-китайских образов на белорусскую графику. Данный вопрос еще не становился предметом исследования в отечественном искусствоведении.

Между тем, формирование творческого интереса белорусов к японо-китайской

тематике в искусстве графики началось в советский период. В частности, в 1960 году было организовано Белорусское отделение Общества советско-китайской дружбы, которое функционировало в Минске, Витебске и Могилеве в рамках Белорусского общества культурной связи с заграницей [7, с. 32]. В связи с этим, в стране значительно возрос интерес белорусских художников к традициям Китая.

С середины XX века в СССР активно начала издаваться китайская литература в переводах. В оформлении изданий принимали участие и белорусские графики. Так, в 1952 году государственное издательство БССР выпустило сборник китайских сказок в переводе на белорусский язык Я. Брыля, который был оформлен иллюстрациями Н. Гутиева, художника книги и периодической печати. График воплотил образы китайцев, представив их в традиционной одежде, азиатских шляпах. На отдельных иллюстрациях изображены предметы интерьера, элементы пейзажа с китайскими горами. Обложка книги оформлена минималистично: представлены очертания горы, схематично изображена Великая Китайская стена, традиционная архитектура пагодного типа (рис. 1). Композиционным акцентом является летящий на фоне голубого неба ковер с изображением героини одной из сказок. Заглавие книги «Кітайскія казкі» Н. Гутиев представил в виде шрифта, выполненного под влиянием искусства китайской каллиграфии.



Рис. 1. Гутиев, Н. Обложка книги «Кітайскія казкі». 1952.

Данное издание демонстрирует пример воплощения образов Китая в представлении белорусского графика советской эпохи. Отметим, что иллюстрации к этой книге являются стилизациями и созданы европейскими художественными средствами.

Одним из тех, в чьем творчестве наиболее часто воплощались образы Китая, был В. Тихонович, талант которого по-настоящему реализовался в книжной графике, в частности, в иллюстрациях к детским книгам. Как отмечает искусствовед М. Борозна, оформление «детской литературы» – особый жанр в книжном искусстве. Самый традиционный вид детской литературы – народная сказка, которая является опытным «режиссером» творчества. По мнению М. Борозны, роль книжной графики в литературе для детей похожа на функцию игрушки: она знакомит с миром, приучает к труду и к уважительным взаимоотношениям между людьми, воплощает идеи добра и гармонии между маленьким человеком и окружающей средой. Когда художнику на протяжении жизни удастся сохранить в себе черты анализа, данные ему природой, это позволяет ему соединить профессиональное мастерство, художественное мировосприятие и безграничную фантазию для создания захватывающих сказочных образов [1, с. 137–138]. В. Тихоновичу удалось сочетать в своем творчестве эти качества.

В Белорусском государственном издательстве график оформил немало книг для детей и юношества, среди которых ряд китайских сказок. В частности, в 1950 году он создал иллюстрацию к книге «Китайские народные сказки», а в 1952 году оформил три заставки к одноименному сборнику [3, с. 9–10]. В 1953 году редакция детской и юношеской литературы государственного издательства БССР опубликовала китайскую народную сказку «Алень і тыгр» под редакцией А. Якимовича в переводе на белорусский язык. Книга была проиллюстрирована рисунками В. Тихоновича, один из которых представили на Всебелорусской художественной выставке в 1959 году. Иллюстрации В. Тихоновича, также как и художественное оформление Н. Гутиева, являются примерами стилизации, стремлением с помощью европейских средств воплотить свои представления о Китае. В композиционном, техническом, жанровом плане работы графика, посвященные китайской тематике представляют восточные образы согласно традициям советской книжной

иллюстрации и особенностям творческого стиля мастера. В отдельных рисунках художника к сказке «Алень і тыгр» ощутимо влияние японской гравюры, в частности, творчества К. Хокусая и одного из ключевых объектов его изображения – горы Фудзи, которую, возможно, на дальнем плане нередко изображал В. Тихонович.

Помимо сказок, в середине XX века активно переводились на белорусский язык произведения знаковых фигур китайской литературы, среди которых известные в Китае писатели Лу Синь и Чжоу Либо. В частности, в 1956 году редакцией художественной литературы БССР были опубликованы избранные произведения Лу Синя в переводе Л. Соловей с иллюстрациями В. Харевского [2, с. 257].

В 1958 году тем же издательством издан роман Чжоу Либо «Ураган», посвященный аграрным преобразованиям в Китае, основанный на подлинных исторических фактах. Книга вышла в переводе на белорусский язык В. Витки и была оформлена белорусским советским плакатистом и графиком П. Калининым (1928). Роман стал одним из значимых произведений в творчестве Чжоу Либо и в 1952 году был отмечен Сталинской премией. Благодаря этому, его стали активно переводить и издавать. Иллюстрации П. Калинина к роману «Ураган» стали отражением революционных событий, описанных в произведении, и не отличаются от оформления советских сочинений, раскрывающих подобную историко-революционную тематику. В данном случае график отразил события романа обобщенно, не углубляясь в восточный контекст.

В 1989 году издательство «Юнацтва» выпустило книгу китайских народных сказок «Залатая ракавінка» в переводе на белорусский язык М. Позднякова (рис. 2). Издание было оформлено иллюстрациями книжного графика, обладателя всесоюзных и республиканских конкурсов «Искусство книги» Н. Сутовой.



Рис. 2. Сутова, Н. Иллюстрация к китайской народной сказке «Залатая ракавінка». 1989.

Рисунки свидетельствуют о тщательном изучении художником традиций и материальной культуры Китая: здесь не только воссозданы костюмы, как у других иллюстраторов китайской литературы, но и с точностью и детализацией передан быт китайцев, их посуда, традиционная еда, головные уборы и прически, особенности жилья и оформления интерьеров. Иллюстрации представляют не только единство и цельность с книгой, но и являются самостоятельными произведениями искусства.

В сравнении с Китаем, имеющим важное экономическое и стратегическое значение для Беларуси, Япония является более закрытой и еще непознанной страной. Начало мирному сосуществованию и взаимодействию двух государств было положено в 1956 году после подписания советско-японской совместной декларации. В этот же период начинают зарождаться белорусско-японские культурные контакты. В частности, появляется литература Страны восходящего солнца в переводе на белорусский язык. Примером может послужить книга «Японскія казкі», изданная в 1959 году редакцией детской и юношеской литературой БССР с иллюстрациями И. Некрасова (рис. 3). В книге воплотились образы японских самураев, героев, облаченных в кимоно и азиатские шляпы, с традиционными зонтиками и веерами, изображения японских паланкинов (каго), которые использовались для перемещения знати.



Рис. 3. Некрасов, И. Обложка книги «Японскія казкі». 1959.

В отличие от китайских образов, созданных белорусскими графиками в 50-е годы XX века, иллюстрации И. Некрасова к книге японских сказок представляют более детальные и достоверные изображения со множеством мелких элементов в одежде, быте, внешней атрибутике, соответствующей традициям Японии.

К оформлению японских сказок обращалась белорусский график Н. Поплавская. В частности, она оформила книгу «Медуза и малпа», которая была опубликована в 1988 году издательством «Юнацтва» в переводе на белорусский язык С. Михальчука и представляющая избранные народные сказки Страны восходящего солнца (рис. 4).



Рис. 4. Поплавская, Н. Иллюстрация к сказке «Прагная гаспадыня» из сборника японских сказок «Медуза і малпа». 1988.

В ее рисунках, также как и в иллюстрациях Н. Сустовой к китайским сказкам, можно отметить детализацию, передачу художественными средствами атмосферы японского быта, особенностей организации пространства интерьера.

Таким образом, можно отметить, что в белорусской графике советского периода образы Китая и Японии нашли наиболее яркое воплощение в искусстве книжной иллюстрации, преимущественно в оформлении литературы для детей. Если в 50-е годы XX столетия графики (Н. Гутиев, В. Тихонович, В. Харевский, П. Калинин) только познавали эти страны, лишь схематично и обобщенно отражая их особенности на бумаге и акцентировали внимание на изображении только традиционной одежды китайцев и японцев, то в конце 80-х годов минувшего века в творчестве иллюстраторов Н. Сустовой и Н. Поплавской образы Китая и Японии нашли более яркое воплощение, благодаря тщательному изучению особенностей материальной культуры этих стран и ее отражению в работах. Следует отметить, что все иллюстрации выполнены в европейских традициях и соответствуют белорусской школе книжной графики, не отличаясь от оформления, например, белорусских народных сказок.

В современном искусстве Беларуси японо-китайская тематика также актуальна. По-прежнему издаются переводы литературы Китая и Японии на белорусский язык. Это детская литература, например, сборник японских сказок «За рукавічкамі» (2018) японского писателя Н. Ниими с рисунками руководителя инфоцентра японской культуры в Минске М. Тацуми; сборник «Стагоддзе на знаемства» (2014), куда вошли поэтические произведения и проза китайских писателей разных эпох – от Цуй Юаня (340–278 гг. до н. э.) до современных представителей китайской литературы. Иллюстрации к книге выполнил белорусский иллюстратор А. Звонарев, в рисунках которого к данному изданию можно проследить влияние традиционной китайской живописи гохуа, в частности, техники сеи, представляющей собой отсутствие четких контуров, использование приемов гиперболизации и обобщения, применение туши в черно-белых тонах [6, с. 6].

Образы Китая нашли отражение в творчестве графика П. Татарникова. В частности, Тайваньский издатель заказал художнику серию иллюстраций к книге китайского эпоса «Небесный император и 10 солнц» (2012) [4]. Мастер воссоздал таинственную, замысловатую, отчасти фантастическую атмосферу произведения, не всегда понятного белорусскому читателю. Работая над иллюстрациями, П. Татарников, для творчества которого характерно обращение к классике и белорусской истории и чужды традиции, философия и культура Востока, изучил большое количество литературы, чтобы уловить суть китайского мироощущения. Работы графика к этому изданию выполнены в смешанной технике и являются характерными для творчества мастера, сохраняют и подчеркивают его индивидуальный узнаваемый стиль. При этом П. Татарников не пытается подражать

китайским художникам, обращаться к стилизации, трансформировать традиции Востока в своем творчестве, заимствовать традиционные техники и жанры. В его иллюстрациях к книге китайского эпоса он берет за основу некие символы, идеи, образы воинов со стрелами, китайские ворота, пагоды, панорамы горных пейзажей, вокруг которых и



выстраивает свои композиции в рамках собственного стиля. Одним из ключевых элементов, которые использует художник, является круг, символический для Востока. Согласно китайской философии, все вращается по кругу, идет своим чередом и, не повторяясь, переходит на новый виток, уровень.

Рис. 5. Хин, В. Ли Бо. 1983-1989. Линогравюра.

Среди современных графиков восточное мироощущение наиболее близко В. Провидохину. В истории белорусской графики его имя известно под псевдонимом Хин, что в переводе с японского означает «достоинство», «постоянство», «непрерывность». По словам художника, уже в середине 1970-х годов он полностью находился под влиянием искусства Востока, и именно Восток направил его на собственный путь [5, с. 24]. Автор является знатоком восточной поэзии, философии и искусства. Возможно, восточное влияние и натолкнуло мастера кисти на идею синтеза искусств, стремление сочетать в работах графику и литературу. Примером может послужить его линогравюра «Ли Бо» (1983–1989) (рис. 5).

Таким образом, несмотря на кардинальные отличия восточной и западной культур, традиций, менталитетов, образы Китая и Японии все же находят воплощение в творчестве графиков, преимущественно книжных иллюстраторов Беларуси. В середине XX века художники во всем многообразии представили панораму образов Китая и Японии, подметив и выявив специфику материальной культуры этих стран, запечатлев в книжных изданиях внешний антураж, традиционную японо-китайскую атрибутику. В творчестве мастеров XXI столетия представления об этих дальневосточных странах значительно расширились и обогатились новыми открытиями, пониманием восточного мироощущения, принципов мышления, философских идей, в частности, в творчестве В. Провидохина. В настоящее время поиски отечественных графиков в данном направлении продолжаются и, возможно, приведут к более глубокому пониманию этих еще непознанных нашей страной государств.

Литература

1. Баразна, М. Р. Беларуская кніжная графіка 1960–1990-х гадоў / М. Р. Баразна. – Мінск: Бел. Энцыкл., 2001. – 207 с.: іл.
2. Бохан, Е. С. Образы китайского народа в творчестве белорусских художников середины XX века / Е. С. Бохан // Пути Поднебесной: сборник научных трудов / Белорусский государственный университет, Посольство Китайской Народной Республики в Республике Беларусь, Республиканский центр китаеведения «Иероглиф». – 2011. – Вып. 2. – с. 257 – 261.
3. Выстаўка твораў мастака В. М. Ціхановіча, прысвечаная 30-годдзю творчай дзейнасці: Каталог / Саюз маст. БССР, Дзярж. маст. музей БССР; [склад. О. А. Баравік]. – Мінск, 1961. – 25 с.
4. Официальный сайт Павла Татарникова // <http://tatarnikov.com> [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tatarnikov.com/by/illustrations.html>. – Дата доступа: 11.10.2019.
5. Хин, У. Шлях да сінтэзу / У. Хін // Мастацтва. – 2012. – № 5. – с. 24.
6. Цзяи, Ч. Китайская живопись – отражение истории / Ч. Цзяи, Ч. Не. – Б. м.:

Межконтинент. изд-во Китая, 2001. – 176 с.

7. Шадурский, В. Г. Сердечность дружеских встреч / В. Г. Шадурский // Беларуская думка. – 2011. – № 9. – с. 30 – 35.

*Архіпава В.А., Кісялёва Л.Г.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

“СУСВЕТ ЯЗЭПА ДРАЗДОВІЧА”: СТВАРЭННЕ НОВАЙ МУЛЬТЫМЕДЫЙНАЙ ЭКСПАЗЫЦЫІ Ў НАЦЫЯНАЛЬНЫМ МАСТАЦКІМ МУЗЕІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ

Творчасць Язэпа Драздовіча – гэта ўнікальны феномен, які выклікае вялікую цікавасць як у нашай краіне, так і за мяжой, і пры належнай падачы мог бы стаць адной з “візітовак” беларускай культуры.

Зразумела, каб годна прэзентаваць спадчыну Драздовіча, якая ўключае ў сябе жывапіс і графіку розных жанраў, творы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, а таксама надзвычай цікавыя тэксты, у Беларусі павінен быць створаны адмысловы музей. Задача гэтая не простая для ажыццяўлення. Цалкам маюць рацыю тыя, хто зазначае, што прэзентаваныя паасобна, творы Драздовіча (ці тое жывапіс, ці графіка, ці тэксты, ці яго навуковыя працы) не робяць таго ўражання, якога вартыя, а могуць нават папросту збянтэжыць ці расчараваць непадрыхтаваную аўдыторыю. Універсальную творчасць гэтага мастака лепей за ўсё ўспрымаць ва ўсёй яе паўнаце і разнастайнасці. І сучасныя тэхналогіі даюць магчымасць гэтак арганізаваць выстаўную прастору, каб артэфакты і дакументы, мастацкія творы, тэксты і сама асоба аўтара былі паказаныя ў сваёй сукупнасці і знітанасці.

Пакуль, аднак, пра стварэнне музея Драздовіча можна толькі марыць. У некаторай ступені запоўніць гэты прабел імкнецца Нацыянальны мастацкі музей Беларусі, дзе рэалізуецца праект “Сусвет Язэпа Драздовіча”.

Праект уключае два складнікі. Па-першае, пастаянная экспазыцыя ў зале беларускага мастацтва канца XIX – першай паловы XX стагоддзяў ужо цяпер пашырана арыгінальнымі жывапіснымі і графічнымі працамі Язэпа Драздовіча з фондаў музея, якія раней не выстаўляліся.

Па-другое, ідзе праца над стварэннем віртуальнага мультымедыйнага «архіва-музея», які дазволіць аб’яднаць працы Язэпа Драздовіча з розных беларускіх і замежных калекцый і зрабіць іх даступнымі шырокай аўдыторыі і спецыялістам, папулярываваць творчасць мастака. Гэты электронны рэсурс будзе размешчаны ў інфакіёсках у пастаяннай экспазыцыі, а больш поўная яго версія – на афіцыйным сайце Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі.

Асноўны акцэнт у праекце “Сусвет Язэпа Драздовіча” робіцца на работах касмічнай і футуралагічнай тэматыкі. Гэта абумоўлена шэрагам прычын:

- сам мастак лічыў менавіта гэты напрамак у сваёй творчасці самым важным, бачыў у даследаванні космасу галоўную справу ўсяго свайго жыцця;
- творы Язэпа Драздовіча касмічнай тэматыкі выклікаюць найбольшую цікавасць у шырокай аўдыторыі;
- гэтыя творы істотна пашыраюць традыцыйныя ўяўленні пра асноўныя кірункі развіцця нашай нацыянальнай культуры, раскрываюць яе ўнікальнасць, самабытнасць.

Стварэнне інтэрактыўнага віртуальнага “архіва-музея” дазволіць часткова вырашыць шэраг праблем у прапагандзе і папулярывацыі творчасці Язэпа Драздовіча.

Па-першае, яго працы захоўваюцца ў розных музеях і бібліятэках у Беларусі і за мяжой; шмат якія ніколі не экспанаваліся, некаторыя (асабліва з ліку тых, што знаходзяцца ў замежных фондах) нават не рэпрадукаваліся і не вядомыя не толькі шырокай публіцы, але і спецыялістам. Многія вартыя ўвагі графічныя творы Язэпа Драздовіча пераплецены ім у альбомы, змешчаны ў яго рукапісных кнігах, а значыцца, не могуць быць прадстаўлены публіцы ў межах традыцыйных экспазіцыйных практык. Гэтую задачу можа выканаць віртуальны “архіў-музей”.

Па-другое, гэты электронны рэсурс дае магчымасць вырашыць яшчэ адну праблему, пра што варта сказаць больш падрабязна. Як адзначалася вышэй, жывапісныя, графічныя творы Язэпа Драздовіча і яго тэксты цяжка разглядаць у адрыве, ізалявана, яны ўзаемадапаўняльныя, узаемапрапісаныя і складаюць адзіны непарыўны – мудрагелісты і чароўны – мастацкі свет. Асабліва гэта датычыцца беспрэцэдэнтнага «касмічнага праекта» Язэпа Драздовіча. Большасць яго жывапісных і графічных прац, прысвечаных жыццю на Месяцы, Марсе і Сатурне, папросту немагчыма цалкам зразумець без ведання тэкстаў, дзе апісваюцца яго “астральныя падарожжы” ў космас. Можна сказаць, што ў дадзеным выпадку мастацкія творы пры ўсёй іх самадастатковасці з’яўляюцца своеасаблівымі ілюстрацыямі да тэкстаў.

Жывапісныя і графічныя працы Язэпа Драздовіча касмічнай тэматыкі знаходзяцца пераважна ў Беларусі – большасць у Нацыянальным мастацкім музеі, дзве – ў Музеі старажытнабеларускай культуры пры Нацыянальнай акадэміі навук. Але тэкстаў з апісаннямі “астральных падарожжаў” у нашай краіне ўсяго некалькі, яны захоўваюцца ў фондах Цэнтральнай навуковай бібліятэкі імя Якуба Коласа Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Прычым пакуль апублікаваны толькі дзённікі Язэпа Драздовіча 1933–1937 гадоў, у якіх сустракаюцца падобныя апісанні, іншыя ж рукапісныя тэксты касмічнай тэматыкі з фондаў ЦНБ ніколі не публікаваліся.

Большасць жа тэкстаў, якія дапамагаюць зразумець сэнс адлюстраванага ў мастацкіх творах касмічнай тэматыкі, знаходзяцца за межамі Беларусі – у Вільнюсе, у фондах Бібліятэкі Акадэміі навук Літвы імя Урублеўскіх. Сярод іх вылучаюцца сшыткі з апісаннямі “астральных падарожжаў” на Месяц (“Аўрыя”, “У чорным лабірынце”, “Імбрыя”, “У мурах Трывежа”, “Альвазія”, “Жыццё на Месяцы”, “Трывеж”, “Пушча Заўрыдзія” і “Арыяполіс”) і дзве адмыслова аформленыя Драздовічам самаробныя кніжкі (з прыгожымі, выкананымі ў стылістыцы дываноў-маляванак вокладкамі), прысвечаныя жыццю на Марсе і на Сатурне.

Гэта абсалютна незвычайныя, ні да чаго не падобныя рукапісы – дэталёвая дакументацыя ўсяго, што Драздовіч убачыў падчас сваіх “самнамбулістычных” (як ён сам іх называў) падарожжаў на Марс, Сатурн, Месяц, з асобнымі замалёўкамі, калажамі, а таксама картамі, на якіх пазначаны іншапланетныя краіны, гарады. Беспрэцэдэнтнасці гэтым матэрыялам дадае тое, што мастак лічыў свае “візіі” цалкам рэальнымі (мяркуючы, што валодае дарам яснабачання), імкнуўся знайсці ўбачанаму ў снах пацвярджэнне, звяртаючыся да навуковых даследаванняў па астраноміі. Ён выключна скрупулёзна фіксаваў у сваіх нататках геаграфічныя адметнасці планет, якія наведваў, асабліва іх флары, фаўны. Багата ўвагі надаваў і тамтэйшым насельнікам – больш ці менш чалавекападобным істотам, іх вонкаваму выглядзе, адзенню, іх заняткам і побыту, узведзеным імі асобным будынкам і цэлым гарадам і інш.

Убачанае на розных планетах Язэп Драздовіч фіксаваў не толькі ў тэкстах, але і ў жывапісе, графіцы. Тэксты і жывапісныя, графічныя творы – гэта фактычна непарыўнае цэлае. Але, калі ў 1945 годзе быў ліквідаваны Беларускі Музей у Вільні (куды Драздовіч перадаваў амаль усе свае працы), частка калекцыі патрапіла ў Мінск (у тым ліку многія графічныя і жывапісныя творы мастака), а большасць назапашанага засталася ў Літве (сярод іншага – і шэраг тэкстаў Драздовіча). У выніку атрымалася так, што ў Мінску (у тым ліку ў Нацыянальным мастацкім музеі) захоўваецца пэўная колькасць досыць таямнічых твораў

Язэпа Драздовіча, сэнс якіх часта нялёгка расшыфраваць, а ключы да гэтых загадак знаходзяцца ў Вільні. Таму публікацыя гэтых тэкстаў у Беларусі падаецца вельмі актуальнай.

Ідэя стварэння інтэрактыўнага віртуальнага “архіва-музея” якраз і заключаецца ў тым, каб не толькі максімальна поўна прэзентаваць жывапісныя і графічныя творы Язэпа Драздовіча касмічнай тэматыкі, але і дапоўніць іх адпаведнымі ўрыўкамі з тэкстаў мастака, якія тлумачаць сэнс выяваў. Урыўкі будуць падавацца ў арыгінале і ў перакладзе на рускую і англійскую мовы.

Каб праілюстраваць, наколькі непарыўна звязаныя выявы і тэксты ў “касмичным праекце” Язэпа Драздовіча, прывядзем некалькі прыкладаў з ліку твораў, якія ўключаны ў пастаянную экспазіцыю Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.

Цырк Платона. Гара Сігнал. 1932 г.

Перш за ўсё варта зазначыць, што цырк Платона сапраўды існуе – гэта буйны кратар на бачным з Зямлі баку Месяца.

На заднім плане на графічным аркушы – гара, якой Драздовіч даў найменне Сігнал. Тлумачэнне гэтай назве знаходзім у тэксце “У чорным лабірынце (у цяснінах цырка Платона)”: мастак піша, што бачыў, як гара тры разы запар бліснула променем асяляльнага святла, і гэта нагадвала нейкі сігнал. Цікава, што кратар Платона сапраўды вядомы незвычайнымі светлавымі з’явамі, якім астраномы на сённяшні дзень не могуць даць вытлумачэнне.

Варта адзначыць, што гэтыя луніды – н

З суправаджальнага подпісу на адваротным баку гэтай графічнай працы вынікае, што тут намаляваныя луніды. Аднак знайсці іх на малюнку няпроста. Бадай, толькі прачытаўшы тэкст “У чорным лабірынце”, можна зразумець, што сем невыразных плямак у правым баку выявы – гэта і ёсць луніды. У тэксце апісана, як у адной з пячораў у цырку Платона Драздовіч назіраў сямейку голых, не апранутых істот, на дзіўных плоскіх і клінападобных тварах якіх зусім не было ртоў. Гэта крыху збянтэжыла мастака, але ў сваім тэксце ён спяшаецца заспакоіць чытачоў: *“Як бы ні дзіка, ні адмоўна, на наш зямны погляд, яны тут не выглядалі, аднак жа, усё ж ткі яны людзі. Людзі тутэйшага самабытнага луннага міру, якія тут, магчыма, што таксама, як і мы, зямляне, белыя, чарнявыя, жоўтыя, бронзавыя, чырвоныя, карычневыя ды чорныя, – таксама дзеляцца калі не на каляровыя, то на разнародныя, разнавыглядныя расы”* [2, с. 9]. Пазней, аднак, Драздовіч зноў сутыкнуўся з лунідамі гэтай расы і здолеў разгледзець іх больш дэтальна. Тут ён, нарэшце, заўважыў, што рот у гэтых істотаў усё ж ёсць, аднак знаходзіцца пад падбародкам. Драздовіч падрабязна апісвае, як мноства гэтых лунідаў хаваюцца ад чагосьці ў парасніку на скалістай тэрасе: *“Першае, што востра кідалася ў вочы на гэтай тэрасе, – гэта ейны абросшы нізкарослым кустоўем карніз і нейкія бледна-чырвоныя пацяглаватыя данізу жывыя рухомыя плямы на цёмна-папяляцістым, шэрым фоне гэтага кустоўя...*

А прыгледзеўшыся да гэтых жывых плям бліжэй, – яны аказаліся досыць буйнымі, пласкаватымі, даўгалікімі тварамі жывых чалавекападобных істот, якія, магчыма, што, або седзячы, або лежучы ў густых нізкарослых, прынізіста-вяхацістых кустах нейкай шэрай расьліны, высоўвалі свае галовы з-пад кустоў гэтага парасніку на край тэрасы, каб цераз брыж карнізу скалы, аглядаючы, бачыць, што дзеецца на нізах, у яры, на даліне...

Даўгалікія і пласкатварыя гэтыя чалавекападобныя істоты, як відалася і адчувалася... цярпліва і не без трывогі чагосьці наджыдалі і з зацікаўленьнем кулялі, наварочвалі то ўлева, то ўправа, то ўніз свае шчытаватыя пласкія твары, прыглядаючыся” [2, с. 19–20].

Менавіта гэты эпізод выяўлены ў графічнай працы “Цырк Платона. Гара Сігнал”.

Аднак у гэксце не акрэслена, што ўстрывожыла гэтых лунідаў, ад чаго яны ратуюцца ў кустоўі на высокай тэрасе. Драздовіч задаецца пытаннем, што іх напалохала: можа, напад варожага племя альбо якаясьці катастрофа.

І толькі пазней, праз паўгода (тэкст датуецца студзенем 1933 года, графічная праца – ліпенем), Драздовіч нібыта знаходзіць адказ. Бо на адвароце графічнай працы дакладна пазначана, што луніды ратуюцца ад раптоўнага патопу, разводдзя, выкліканага растапленнем снегу і льду.

Такім чынам, гэта цікавы выпадак, калі не толькі тэксты дапамагаюць зразумець сутнасць выяваў, але і наадварот.

Найбольш экзатычныя з усіх іншапланецян, якіх Язэпу Драздовічу давялося назіраць падчас сваіх “астральных падарожжаў”. Усе астатнія насельнікі Месяца, Марса і Сатурна – больш ці менш чалавекападобныя. Нават у цырку Платона, акрамя вышэйапісаных істот, жывуць луніды іншай расы, вельмі падобныя да зямлян (іх можна пабачыць на графічным аркушы 1933 года “Веранда ратунку”). Цікава, што ў гэксце “У чорным лабірынце” луніды гэтых дзвюх расаў ніяк не называюцца, а ў надпісах на адваротных баках графічных прац Драздовіч ужо дае ім адмысловыя найменні: адных, чалавекападобных, называе антрапоідамі, другіх – хімероідамі.

Астран – абсерваторыя з квадрантам на кальцы Сатурна. 1931 г.

Хаця яшчэ ў XIX стагоддзі было даведзена, што кольца Сатурна не ёсць суцэльнай паверхняй, а складаюцца з мноства паасобных дробных часцінак, Язэп Драздовіч прытрымліваўся іншага меркавання. Ён лічыў, што ў кружніку Сатурна ёсць і “суцэльнацелыя абручы” (іх два), і “разрозненацелыя” (гэтаму пытанню прысвечаны і шэраг навуковых прац Драздовіча, адну з якіх – кніжку “Нябесныя бегі” – ён нават здолеў апублікаваць). Мастак быў перакананы, што на “суцэльнацелых” кольцах ёсць жыццё, шмат у чым падобнае да зямнога.

У рукапіснай кнізе “Дзе мы і хто мы” Драздовіч распавядае, што жыхары Сатурна не валодаюць пісьмом і нават маўленнем, аднак маюць вялікую цікавасць да розных навук, асабліва да астраноміі. У кожнай земляробча-агародніцкай калоніі, у якіх жывуць сатурняне, пабудавана астранамічная абсерваторыя.

Гледзячы на выкананае ў “пазітыўнай” каляровай гаме палатно “Астран – абсерваторыя з квадрантам на кальцы Сатурна”, немагчыма нават уявіць, колькі жаху перажыў Драздовіч, убачыўшы гэтую будыніну. У рукапіснай кнізе “Жыццё на планеце Сатурне” ён дэтальна апісвае, як лунае над гмахам, не рашаючыся зазірнуць усярэдзіну праз адзінае маленечкае акенца. Яму страшна. Здаецца, ён убачыць там вусцішныя відовішчы, падобныя да жахаў інквізіцыі: “...Гараць распаленыя печы агню, вісяць ланцугі з наручнікамі ды нашыйнікамі, стаяць набітыя зялезнымі шпілямі ловы, напаяюцца ў тых печах зялезныя клешчы, зялезныя пальчаткі ды гішпанскія боцікі, круцяцца зубчастыя касьцяломныя машыны ды і шмат якія іншыя “высокай тэхнікі” старадаўнейшых часоў “вынаходкі”. А каля сьцен, кругом сядалішча высокапастаўленага тамтэйшага судзьдзі і пракурора, вісяць падвешаныя за рукі ды прывязаныя да іксавастых крыжоў, корчучыся ад болі калоцьця, біцьця ды прыпёкаў на дапросе, грэшныя прыступнікі, чараўнікі, чарнакніжнікі, бязбожнікі, вераадступнікі, непачытацелі ўлад і рознага роду адшчапенцы і вальнадумцы, як нашыя Бруно з Галілеем” [1, с. 52–53]. Нарэшце Драздовіч адважваецца, падлятае да акенца і зазірае ў яго. Тое, што ён там угледзеў, выклікае ў яго палёгку: “І што ж я там убачыў?! А роўна што і нічога, – апроч выглядаўшых праз ваконца, пазіраючых угору на неба, на якім сьвяцілася сонца, пары буйнаватых і круглых безьбялковых нейчых вачэй ды цемнаты, – нічога-анічагусенькі не пабачыў” [1, с. 53]. (У дужках трэба заўважыць, што вялікія вочы без бялкоў – адметная рыса насельнікаў сярэдняга кальца Сатурна, і гэта можна назіраць на шэрагу жывапісных і графічных выяваў, якія будуць уключаны ў віртуальны “архіў-музей” Язэпа Драздовіча. Мастак пісаў, што сатурняне з

“асяродкавага кружніка” не маюць вушэй, а значыцца, пазбаўленыя слыху і, адпаведна, маўлення. Яны кантактуюць адно з адным нейкім магнетычным чынам – наколькі можна зразумець, менавіта праз вялізныя круглыя вочы.)

Як шмат што ў начных вандроўках, убачанае застаецца для Драздовіча загадкавым, сее-тое з таго, што ён назіраў, мастак не мог растлумачыць – нават сам сабе (найяскравейшы прыклад – графічны аркуш 1932 года пад назваю “На станцыі Agiapolis... Пероны і нешта-нейкае”). Але ў гэтым выпадку, калі Драздовіч вярнуўся з Сатурна, яму дапамог яго сябра, пісьменнік і фалькларыст Янка Пачопка, які таксама захапляўся астраноміяй. Выслухаўшы аповед мастака пра чырвоны гмах, ён патлумачыў: “*Ды гэта ж старадаўнейшага тыпу бестэлескопная астранамічная абсэрваторыя з квадрантам [...] Вось праз гэтае ваконца, што ў сьцяне, яны глядзяць на неба*” [1, с. 54]. Відавочна, Пачопка ведаў, што са старажытнасці ажно да канца XVII стагоддзя ў краінах Усходу і ў Еўропе будаваліся падобныя абсэрваторыі з так званым сцянным квадрантам – адмысловай адтулінай у муры для даследавання зорак і планет.

Падвядзём вынікі: рэалізацыя праекта “Сусвет Язэпа Драздовіча” дазваляе задаволіць вялікую цікавасць публікі да ўнікальнай, самабытнай творчасці гэтага мастака і нават пашырыць уяўленні пра беларускую культуру ў цэлым. Наведнікі Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі нарэшце змогуць пабачыць раней не экспанаваныя творы Драздовіча. А стварэнне віртуальнага “архіва-музея” дазволіць акумуляваць расцярушаную па калекцыях розных музеяў і бібліятэк спадчыну гэтага мастака і зробіць яе даступнай максімальна шырокай аўдыторыі ў нашай краіне і за мяжой.

Літаратура

1. Бібліятэка Акадэміі навук Літвы. – Фонд 21. – Спр. 109.
2. Бібліятэка Акадэміі навук Літвы. – Фонд 21. – Спр. 110.

Белаш С.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

МОТИВЫ РОДНОЙ ЗЕМЛИ В ДЕКОРЕ БЕЛОРУССКОГО БЫТОВОГО СТЕКЛА

Определенный консерватизм и инерция традиций привели к тому, что ассортимент изделий стекольных мануфактур и многие декоры сохранялись рядом с новым ассортиментом на протяжении почти пятидесяти лет, в частности с 1780 по 1830 гг. Так в 1-ой четверти XIX ст. еще изготавливали «дубельтики» (бокалы, в которых две чаши объединялись донцами, при этом одна чаша выполняла функцию постамента), флеты, бокалы на ножке, рюмки, чаши, стаканы, графины, фляжки, чашки для чая и блюдечки, сахарницы, чернильницы, масленки, рукомойники, вазы для фруктов и варенья. Между тем ассортимент посуды поменялся. Распространение получили тарелки, чашки для кофе и чая и блюдечки, солонки, стаканы, бутылки, салатники, графины, блюдечки для варенья, рюмочки и бокалы. Среди новых изделий Уречской мануфактуры в 1781 г. появилась посуда под названием «стаканы». Руководители мануфактур старались предложить покупателю целые стеклянные сервизы, которые включали в себя весь ассортимент посуды, который производили предприятия. При этом изделия одного сервиза стилистически объединялись определенной формой и одинаковым декором [1, с. 20].

Шлифованные декоры взяли на себя основную декоративную нагрузку.

Ценник Уречской мануфактуры на шлифованную посуду за 1817 г. свидетельствует о том, что в это время на производстве применяли четыре вида шлифовки: «в брильянт», «в карповую чешую», которая представляла собой множество шлифованных кругов, целиком покрывающие сосуд, и тем самым создавалось впечатление шелухи карпа, «в пояски» и «шлиф гладкий» [1, с. 21].

В XVIII ст. шлифовкой оформлялись почти все изделия и с этой целью было увеличено количество шлифовщиков. Необходимо отметить, что наличие «шлифовальни» при гуте как отдельного цеха стекольной мануфактуры – явление редкое даже для предприятий Западной Европы. Там обычно шлифовкой занимались в специальных мастерских, которые находились в городах.

Роль гравированных декоров в стекле XIX ст. значительно уменьшилась в сравнении с оформлением изделий XVIII ст., однако они еще влияли на художественный облик вещей. Гравированные декоры на белорусском стекле этого периода найдены в виде орнаментов, надписей и сюжетных композиций [1, с. 24].

Среди растительных и цветочных декоров часто применялись «виноградный лист» и «флевретки» - изображение свободно размещенных цветов или букетиков.

Рисовальщики мануфактур сами создавали рисунки гравировок, используя при этом местные мотивы: стилизованные изображения хвойных веточек, овса, колосья жита с цветками, мотивы виноградной лозы с гроздьями и листьями, рога изобилия, которые подавались в виде орнаментальных поясков и гирлянд. Чаще начали использоваться растительные мотивы, в которых изображалась местная флора.

В 20–30-х гг. XIX ст. белорусскую стеклянную посуду декорировали медальонами, в которых иногда размещали гравированные портретные изображения, пейзажи, гербы заказчиков, чаще букеты.

Вместо накладного цветного стекла начали чаще применять люстровое покрытие красного, фиолетового, зеленого, синего и желтого цвета. Рисунки на таких изделиях выполняли гравировкой и шлифовкой. Среди гравированных композиций преобладали сцены охоты, пейзажи, изображения виноградной лозы и монограммы [1, с. 38].

В частных коллекциях сохранились образцы пивных кружек с оловянными крышками, которые имеют форму усеченного конуса, выполнены из бесцветного стекла, на которых выгравирован популярный для белорусского стекла сюжет – олень у болота в лесной пуще. Этот сюжет часто упоминается в инвентарях белорусских гут [1, с. 53].

При изучении коллекции стекла Государственного исторического музея (Россия, г. Москва) белорусскими учеными было выявлено еще несколько изделий местных центров. Например, один из бокалов выполненный из накладного красного (рубинового) стекла по бесцветному, чаша которого украшена изображением виноградной лозы с гроздьями. Трактовка декора реалистична. В технике матовой гравировки выполнены веточки и листья, в технике шлифовки – грозди винограда. Контрастное противопоставление матовых и блестящих плоскостей стекла было излюбленным декоративным приемом уречско-налибоцких мастеров всех поколений на протяжении XVIII–XIX стст. Форма чаши тюльпанообразная. По периметру стопы вьется поясок так же из виноградной лозы. Этот декоративный прием украшения (в виде венка вокруг ножки) применялся на протяжении XVIII ст. [1, с. 62].

Во второй половине XIX ст. выросло количество стекольных заводов, которые выпускали массовые изделия. Вместе с тем, некоторые заводы выпускали художественную посуду из хрусталя, цветного и бесцветного стекла, сохраняя участки по изготовлению столовой, аптечной и тарной посуды из зеленого, не осветленного стекла [1, с. 71]. Именно в это время была сделана первая попытка механизации процесса. Прессованное стекло и хрусталь в конце XIX ст. стали первыми в современном понимании массовыми изделиями. Пресс в то время имитировал не только ручной характер работы, но и форму, и декоры изделий.

С 80-х годов XIX ст. впервые в истории художественного стекла появляются художники-универсалы, которые начали заниматься проектированием новых форм и декоров стеклянных изделий. Они соединяли в одном лице графика, живописца, проектировщика и теоретика [1, с. 84].

Укоренение в стекольной промышленности станков, механизмов и новой технологии варки стекла в ваннах печах создало все условия для массового производства стеклянных изделий по образцам известных западноевропейских художников, которые спроектировали собственные претенциозно-замысловатые и утонченные формы в стекле, удачно соединяя их с декорами. Анализ форм и декоров белорусских стеклянных изделий этого времени свидетельствуют, что многие произведения были творческими переработками по мотивам французских художников Я. Руссо и Э. Галле [1, с. 84].

В конце 90-х гг. Э. Галле начинает разработку собственного «натурстиля». Художник создает декоры в резном и травленном накладном многослойном стекле, стремясь давать разнообразные изображения цветов и деревьев, достоверно сохраняя при этом ботанические виды, без какой-либо стилизации. Он считал природные формы и цвет исходными точками художника во время проектирования образцов стеклянных изделий [1, с. 85].

Белорусские стеклоделы по-своему интерпретировали развитый Э. Галле «натурстиль», который давал возможность отражать в стекле родную природу, ее флору и фауну. Ко всему этому белорусское искусство всегда придерживалось реалистического направления, отображая вкусы народа.

Белорусские мастера со всех технологических приемов французского художника выбрали только наклад и глубокое травление, роспись эмалями по глушеному (у Э. Галле только по прозрачному), непрозрачному и прозрачному стеклу, получая при этом похожие декоративные эффекты.

Образцом применения техники галле (трехслойного травления) в Беларуси могут служить две вазы, изготовленные на стеклозаводе «Неман». Формы ваз овоидные. Первая – с красным накладом, вторая – с кобальтовым. Красным накладом по матовому стеклу выполнены реалистично трактованные изображения гроздей рябины, кобальтовый наклад больше соответствовал изображению местного пейзажа – несколько деревьев, которые напоминают березы, с сидящими на них птицами. В декорах этих ваз наблюдается переработка заимствованного «натурстиля», которая проявилась во введении в декор местной флоры и фауны, пейзажа, в более обобщенной трактовке изобразительных форм. Еще одна ваза отражает влияния художника Э. Галле в применении техники эмалевой росписи. В этой вазе черты стиля модерн чувствуется уже в самой форме. Четырехгранная в донце ваза чрезмерно вытянута вверх, выгнутые текучие линии слегка перекрученных стенок то расходятся, то сливаются, манерно выгибаясь вокруг воображаемой оси. Белорусский мастер, применяя несколько техник декорирования на одном изделии, написал на динамично выгнутой стенке вазы из матово-салатового стекла бело-синими эмалями и золотом крупные цветы, которые ассоциируются с ирисами. На первый взгляд кажется, что тут декоративная перегрузка, однако декор органично лег на форму, найден в масштабе [1, с. 86].

Именно техника росписи стекла эмалевыми красками получила в это время особенное распространение. Белорусские мастера вводили в декоры реалистично трактованные изображения растений, деревьев, птиц, наиболее популярные в народе. Условно мотивы росписей можно поделить на цветочные, фруктовые и пейзажные. Среди цветочных – встречались изображения вертикально размещенных и манерно выгнутых стебельков с ирисами, фиалками, колокольчиками, васильками, ландышами, тюльпанами, маками, веточками сирени. Среди фруктовых – преобладали изображения веточек с вишенками, черешней, смородиной, крыжовником, подсолнечником, виноградом и

яблоками. Рисуя пейзажи, художники отражали знакомые с детства картины: озеро в лесу, грибы под березкой, березы, птицы на ветках, еловый лес, группу берез на фоне курганов, курганы в еловом лесу, дом и мельницу около леса, дом на фоне лиственного леса, дом на фоне елового леса и др.

Распределение рисунков на криволинейной поверхности посуды производилось так, чтобы вся композиция росписи была в поле зрения и тем самым подчеркивала форму [1, с. 87]. Трактовка композиции и манера письма носили народный характер и мировосприятием мастеров приближались к росписям маслом белорусских народных ковров.

Популярными были и тонкостенные тиховыдувные в формы вазы, которые имели вид женской руки, которая держит кубок, вазы с рельефным рисунком на стенках, которые отражали местный пейзаж – цапель на фоне заболоченного озера с лилиями, кувшинками и осокой; вазы с волнистым, наподобие рюшей, венчиком [1, с. 88]. Классический орнамент модерна – манерно выгнутые, почти графически выписанные, стебельки выюнка с цветками, похожими на граммофон, и листочками конической формы – не получил развития в декоре белорусского стекла этого периода [1, с. 89].

В начале XX ст. стали появляться более сложные автоматические приспособления для изготовления тысячными «тиражами» чайных стаканов, рюмок, блюдец, тарелок и других видов посуды, пепельниц, осветительных приборов, главным образом резервуаров ламп и абажуров для них. Механизация производства затронула не только формообразование изделий, но и технику их декорирования [1, с. 75]. Уровень декоративной орнаментации прессованных изделий снизился до набора упрощенных трафаретных орнаментов [1, с. 76].

Часть прессованного ассортимента декорировалась различными по форме и размеру гранями, скомпонованными весьма разнообразно; однако они представляли собой механическое перенесение в пресс ручных приемов декорирования изделий граниением. Одни декоры имитировали трехгранное шлифование, другие – двухгранное. Некоторая доля продукции имела более сложное декоративное решение.

В качестве рельефных узоров прессованных изделий использовались другие изобразительные средства: контррельефные изображения веточек растений; выгнутых по кругу виноградных лоз с гроздьями, хорошо скомпонованных на плоскости; натюрмортно представленными фруктами; веточки рябины, черешни; стилизованные изображения елей. На плоских участках пепельниц, подносов, селечодниц размещали изображения собак, котят, лошадей, петухов, оленей на фоне леса. Не редким было изображение рыб.

Украшали посуду и орнаментом – геометрическим, растительным, временами они соединялись в одном изделии. Основным элементом геометрических орнаментов были рельефные концентрические окружности на «точечной» поверхности контррельефа, растительных – стебелек с цветами и листьями [1, с. 114–115]. В технике прессования выполнялась и мелкая пластика, которую обычно использовали в декоре крышечек масленок и ручек солонок. Так, на крышках масленок уютно сидели курочки и лебеди, а в качестве ручек солонок возвышалась фигура сидящего медведя. Все изображения трактовались натуралистично [1, с. 116].

Ассортимент выдуваемых изделий был также очень разнообразным: столовая, кухонная и аптечная посуда, вазы, лампы, абажуры для ламп и люстр, туалетные приборы и др.

Самым распространенным видом декора была роспись эмалями. Росписью украшали сувениры и пресс-папье, вазы, графины, кувшины, стаканы, рюмочки, бокалы и особенно много расписывали настольные лампы, которые вместе с прессованной посудой экспортировались во многие страны мира и больше всего в Турцию. Мотивы и сюжеты росписей оставались такие же, что и в конце XIX ст. Чаще всего встречались грациозно изогнутые стебли с листьями, увенчанные цветами большого тюльпана, фиалок,

виноградной грозди с листьями, веточки рябины, вишни, а также белорусский пейзаж с березкой или группой березок на переднем плане [1, с. 118].

Особым изяществом выделяются среди расписной посуды графины каплеобразных и шарообразных форм с элегантными линиями ручек и разнообразными поддонами. По характеру и мотивам росписи графинов близки к росписям кувшинов. Отличия наблюдаются в масштабе росписей: у графинов они более мелкие [1, с. 119].

Росписи на графинах делятся на цветочные и пейзажные мотивы. Среди цветочных росписей найдены маки, ромашки, мелкие соцветия зонтичных растений, веточки с ягодами черешни, ветки с яблоками и др. Среди пейзажных композиций чаще встречаются озеро, над которым летит утка, грибы под березкой, пирамидальные тополя, деревянная хатка и тропинка, которая видна вдалеке, ветряная мельница на фоне неба, птицы на ветках. И почти все пейзажи с неизменной березой на переднем плане.

Еще более разнообразными мотивы росписей были на стеклянных абажурах для газовых ламп и на самих резервуарах светильников, которые имели цилиндрические и трапециевидные формы и вид усеченного конуса. Все лампы возвышались на различных по формам конструкциях массивных поддонах. Стенки резервуаров полностью покрывали рисунком, который опоясывал объем, когда роспись была пейзажная. Фасадные композиции применялись при цветочных мотивах декора, масштаб которого соотносительно укрупняли. Писали ирисы, хризантемы, маки, васильки, колокольчики, веточки сирени и стебельки с клубникой [1, с. 121–122]. Пейзажные композиции на абажурах и резервуарах ламп частично были такие же, как и на посуде, но были и иные – домик на фоне елового леса; сосна на первом плане и поле вдалеке.

Декор на изделиях имел прикладной характер. Сама вещь служила как бы «полотном» для мастеров. В росписях отражались симпатии художников к особым видам местных цветов, растений и деревьев, любовь к родной природе, ее пейзажам и к своему краю. Характер росписей реалистический. В большинстве случаев ручные свободные росписи свидетельствуют о необычайном мастерстве живописцев, профессиональной компоновке рисунков на сложных криволинейных объемах ламп и их абажуров. Трактовка композиций и манера письма напоминают народный лубок, что свидетельствует о влиянии народного искусства в декоре стеклянных изделий даже крупных гут [1, с. 122–123].

Во время гражданской войны стекольная промышленность оказалась в значительной степени разрушенной, и многие предприятия прекратили свою деятельность [2, с. 7]. Неманские гуты и другие стекольные заводы Западной Беларуси оказались на территории Польши. Лишь в 1925 году на Борисовском заводе возобновили выпуск сортового стекла высшего качества, в частности посуды и ламп [2, с. 8]. На тот момент все заводы страны, в том числе и белорусские, по традиции продолжали выпускать дореволюционный ассортимент продукции из цветного опалового или накладного стекла, декорированного глубоким «травлением галле» или росписью с изображением ирисов, лотосов, камышей, маков, пейзажей, предметы из молочного стекла, расписанные цветочными композициями и изделия из глушеного стекла с такими же по тематике низкорельефными мотивами. Ассортимент был достаточно велик, предлагалось его сократить и ввести старую стандартизацию на всю продукцию, что привело к резкому сокращению выпуска образцов художественных изделий из стекла [2, с. 9–10].

В белорусском стекле рассматриваемого периода отразились практически все стилистические и художественные направления того бурного и противоречивого времени, когда искусством стекла начинали заниматься профессиональные архитекторы, художники и скульпторы, а с 20-гг. XX ст. – профессиональные художники по стеклу [1, с. 125].

Литература

1. Яницкая, М. М. Белорусское художественное стекло: XIX – начало XX ст. / М. М. Яницкая. – Минск : Наука и техника, 1984. – 143 с., ил.
2. Яницкая, М. М. Художественное стекло Советской Белоруссии / М. М. Яницкая. – Минск : Наука и техника, 1989. – 208 с., ил.

Белько О. А.
(Украина, г. Полтава)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ГЛИНЯНОЙ ОТДЕЛКИ ПРИ СТРОИТЕЛЬСТВЕ ДОМА ПОЛТАВСКОГО ГУБЕРНСКОГО ЗЕМСТВА

Здание Полтавского губернского земства (ныне Полтавский краеведческий музей имени Василия Кричевского) является памятником общегосударственного значения. Автор – архитектор Василий Кричевский, создал целый ансамбль, в котором органично переплелись традиции народного строительства, конструктивные формы, замечательные украинские орнаменты. Такое редкое сочетание создало значительное сооружение в украинском модерне, ставшее своеобразным символом нового стиля. Уникальному памятнику архитектуры исполнилось 110 лет.

Проблемы, которые возникли на нынешнем этапе, – воспроизведение первоначального вида и реставрация здания Полтавского губернского земства в контексте общегосударственной программы охраны культурного наследия, рассматривались на заседании ученых, архитекторов.

Одной из характерных особенностей здания является его колористическое решение – керамический декор. Фасады в первоначальном варианте были облицованы керамической плиткой песочного цвета с красно-коричневым орнаментом на первом этаже. Однако, после восстановления дома, на определенном этапе, плитки такого цвета не нашлось и эти части фасада просто покрасили. Поэтому и обсуждался вопрос о необходимости восстановления первоначального вида фасада, замены окрашенных плиток глазурованными.

Принимая во внимание понятие гармонии – это ведущий постулат Василия Кричевского, предпочтение было сосредоточено на цветовой гамме черепицы. Тональное разнообразие создавало впечатление, что цвет создает форму. Поскольку по проекту Василия Кричевского крыша дома должна быть высокой, то возникла проблема с изготовлением глазурованной зелено-голубой черепицы.

Вопрос целевого поиска и использования огнеупорных природных ресурсов края для губернии было делом новым. Прослеживается понимание Полтавским губернским земством того, что реализовать тактические цели экономического развития возможно только проводя четкую государственную политику. К изучению природных ресурсов губернской управой в 1881 году был приглашен профессор Харьковского университета Александр Гуров. Им исследованы залежи и качества глин: фарфоровых, фаянсовых, огнеупорных, гончарных. Отчет об исследовании был издан в 1888 году в виде объемной диссертации: «Геологическое описание Полтавской губернии» [1, с. 109].

Продолжил исследования профессор Петербургского университета Василий Докучаев. Экспедицией под его руководством (1888–1890 гг.) определены залежи огнеупорных глин; наиболее качественными они были в Зеньковском, Лохвицком, Кобелякском, Миргородском уездах [1, с. 96–103]. Отчет об исследовании «Материалы об оценке земель. Естественно-историческая часть» вмещал описание природных ресурсов 16

уездов. Собранные образцы стали основой для создания в 1891 году при губернской управе Полтавского земского естественно-исторического музея [1, с. 12–14].

Губернским земством было инициировано открытие лабораторий для проведения анализов местных глин и их пригодности для изготовления керамической продукции. Такие лаборатории были при Миргородской художественно-промышленной школе имени Николая Гоголя и при Естественно-историческом музее.

Решение вопросов перекрытия крыш, прежде всего общественных заведений, губернская управа возлагала на Мало-Будищанский завод, вблизи Опошны, который по заключению специалистов лабораторий Австрии и Германии был обеспечен необходимыми средствами производства [4, с. 29].

Для изучения опыта работы специалисты черепичного дела направлялись в Варшаву на Стемникский завод [3, с. 116], познакомились с опытом работы по изготовлению глиняной черепицы в Вятской, Пермской, Казанской, Московской, Херсонской, Петербургской, Черниговской, Курской, Екатеринославской губерниях [1, с. 96–103].

Однако, из-за технологических осложнений на Мало-Будищанском заводе, глазурованную черепицу изготовить не удалось.

Для наружных стен нужен был специальный облицовочный кирпич с отделкой цветными узорами. В пределах Российской империи не изготавливали нужных для полтавского сооружения как черепицы, так и кирпича. Такой материал можно было приобрести только за рубежом, а это для губернского земства обходилось слишком дорого. Проблему земцы решили летом 1904 года, когда известный керамист Петр Ваулин из подмосковного Абрамцева начал работать преподавателем Миргородской художественно-промышленной школы имени Николая Гоголя. Вместе с архитектором Василием Кричевским они посетили городок Опошня, где в местных мастеров нашли массу самобытного художественного творчества. В соответствующей записке к земской управе П. Ваулин советовал именно в Опошне изготовить необходимое количество майоликовых плиток для облицовки земского дома. В августе того же года в Опошне возобновила деятельность гончарная мастерская, и гончары за 2,5 месяца произвели 56 400 единиц нужного кирпича, 986 ед. квадратных и треугольных глазурованных и покрытых рисунком плиток. С весны 1905 года под руководством П. Ваулина начали изготавливать для земского дома 24 458 глазурованных плиток для интерьеров, 15 майоликовых гербов уездов Полтавщины, 12 майоликовых панно для облицовки фасадов, 60 000 облицовочного кирпича. Бывшие воспитанники Миргородской художественно-промышленной школы имени Николая Гоголя в Опошне отлили 39 000 плиток белого, синего и зеленого цветов для сеней, vestibюля и зала для общих земских заседаний. Именно здесь было изготовлено и глазурованную черепицу.

Когда в ноябре 1908 года Полтавский земский дом был освящён, то первой отозвалась известная украинская газета «Рада»: «Этот дом имеет уникальный вид и, к тому же, – построен, в целом, на украинский манер». Автор публикации «Родной край» передает впечатления такими эмоциональными словами: «Это что-то чрезвычайно прекрасно! Нельзя передать того богатства строительных и искусственных подробностей, которые нашли себе место в доме Полтавского губернского земства». За словами историка украинского искусства Владимира Сичинского, «дворцовая постройка в Полтаве настолько оригинальна и своеобразна, насколько оригинальна украинская песня, музыка, литература» [5, с. 178–180].

Земский дом в Полтаве принадлежит к шедеврам украинского архитектурного стиля. Он выдержан в едином стилевом ключе с использованием традиционного, культового строительства, народного и орнаментального искусства.

Еще в 1894 году известный этнограф Иван Зарецкий отмечал: «Глины Полтавской губернии, достаточно разноцветные, отличаются высокими и многогранными свойствами

и могут использоваться для изготовления, каких угодно, керамических изделий... Однако, самое ценное в этом, не редкая фарфоровая глина, а творческий гений народа, который в настоящее время расходуется нерационально и неразумно, как и уникальные природные богатства края» [2, с. 2–4]. Его вывод на рубеже XX века актуален и в настоящее время.

Использование богатых природных ресурсов края приумножит экономический потенциал государства, утверждая собственную культурную самобытность.

Литература

1. Краткий очерк экономических мероприятий земств 23 губерний России (1865–1892 гг.). – Полтава : типография Л. Фришберга, 1894. – 246 с.
2. О нуждах гончарного дела в Полтавской губернии. Доклад Полтавской губернской земской управы губернскому земскому собранию XXIX очередного созыва. – Полтава : Типо-Литография Л. Фришберга, 1894 – 292 с.
3. Полтавское губернское земское собрание XLI очередного созыва с 15 по 22 января 1906 года. (Стенографический отчет). – Полтава : Типография Л. Фришберга, 1906. – 473 с.
4. Полтавское губернское земское собрание XXXIX очередного созыва (30 ноября – 10 декабря 1903 года) – Полтава : Типо-Литография Л. Фришберга, 1904. – 655 с.
5. Ханко, В. Полтавщина: плин мистецтва, діячі. Мистецтвознавчі праці / В. Ханко. – К. : Видавець О. Ханко, 7515 (2007). – 512 с. : іл.

Благутин Г.Р.

(Республика Беларусь, г.Бобруйск)

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЮДВИГА АСЕЦКОГО (К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

В мае 2019 года в Бобруйском художественном музее (БХМ) выставкой и видеопрезентацией было отмечено 90-летие со дня рождения Заслуженного деятеля искусств Беларуси Людвиг Петровича Асецкого. Родился художник в деревне Продвино Бобруйского района. Перед войной семья Асецких переселилась в Бобруйск, где в послевоенные годы Людвиг занимался в изостудии Дома пионеров под руководством Бориса Фёдоровича Беляева. Этим объясняется внимание БХМ к творчеству Л.Асецкого, регулярные выставки его работ, освещение интересных фактов биографии.

Определённое внимание творчеству Асецкого в белорусском искусствоведении уделено. Наиболее значительным исследованием является альбом Виктора Шматова «Людвиг Асецкий» [1], вышедший в минском издательстве «Беларусь» в 1983 году. Статьи Шматова об Асецком включены в ряд справочных и научных изданий. В 2004 году в журнале «Роднае слова» вышел материал Марии Карелиной «Пясняр бацькаўшчыны», посвящённый двум графическим сериям «Ад родных ніў» (1981) и «Родныя прасторы» (1983) [2]. Были многочисленные информационные сообщения [3]. Однако все опубликованные материалы охватывают деятельность художника только до начала 1980-х годов, т.е. отражают творчество лишь советского периода, а впереди у него было ещё около двадцати лет активной работы в искусстве.

В 1960-е – 1980-е годы Асецкий работает в рамках социалистического реализма, прежде всего – «сурового стиля». Идеино-патриотическая тематика доминирует в его работах, фактически закладывая основу такой специфической индивидуальности художника. На примере отдельных произведений отметим некоторые стилевые особенности его метода.

В 1966 году создана сложная композиционно и насыщенная деталями линогравюра «Забастовка. Сморгонь». В этой работе проявляются многие типичные черты Асецкого как художника и как человека: обстоятельность подхода к каждой работе, кропотливое внимание к подробностям. Он с дотошностью учёного исследует историю события и место, где оно происходило. По эстампу видно, что автор изучал не только мужской и женский костюм той эпохи, но и особенности поведения участников манифестаций, фактически, создал историческую реконструкцию. Повествовательный характер линогравюры сближает её с книжной иллюстрацией, что было типично для большинства работ этого периода.

Тему Второй мировой войны наиболее показательно отражает серия «Подполье Минска» (1968). В гравюрах сразу обращает на себя внимание интересное композиционное решение – деление листа на два горизонтальных регистра. Из них узкий – это руины Минска, выполненные с документальной точностью, широкий же – раскрывает сюжет. Четыре гравюры не только объединены тематически, но в них последовательно, шаг за шагом, осуществляется развитие идеи, в раскрытии смысловой стороны используется символизм.

В рассмотренных работах выделяются повествовательность и детализация сюжетов, насыщение каждого подробностями. Важно отметить, что в этот период автор всякий раз обращается к однозначно воспринимаемым патриотическим темам, где наравне с образностью выделяется пафос. В примерах, которые можно отнести к наиболее высоким достижениям начальных лет творчества, наблюдается движение от практически документального отображения события в работе «Сморгонь. Забастовка» к идейно-образному осмыслению в серии «Подполье Минска».

Однако, творческое лицо Асецкого формируется не только представленными темами. Многие его работы и даже целые серии связаны с успехами социалистического строительства или отражением установок государственной идеологии. К первым – относятся, например, серии «Жодио» (1976) и «Будни Военно-морского флота» (1973), все с общей особенностью – выделяющейся репортажностью и «...*протокольной фиксацией фактов*», как отмечено в исследовании Шматова [1,7].

Другая часть произведений создавалась в русле государственной идеологии, т.е. с использованием идейных символов, широко представлялась на выставках, освещалась в самых разных изданиях и в значительной степени формировала творческое лицо Асецкого. В качестве примеров можно рассматривать большинство гравюр серии «Освобождение» (1978), например, «День Победы», «Входящие» или «Часовой». К этому ряду относятся работы серии «Мир планете» (1986–87), в первую очередь, одноименная главная композиция. В ней таким символом стали две, подобные античным статуям, мужские фигуры, держащие в руках надпись «Мир планете». Особенностью работ этого ряда является использование в основе композиции идейного или идейно-образного символа, что даёт ясное однозначное толкование таких произведений.

Приведённые работы и, в особенности – «Мир планете», показательны и в композиционном отношении. Для многих своих произведений Асецкий использует наработанную схему: одна или две центральные символические фигуры, иногда – предметный символ; вокруг доминирующего центра второй план создают предметные знаки, конкретизирующие содержание.

Похожее восприятие вызывает цветная автолитография «Площадь Победы»: монумент, символизирующий величие государства, на фоне большого процветающего города. Подобных работ в творчестве Л. Асецкого достаточно много. Их содержательная сторона определена символами с однозначно воспринимаемым смыслом, даже в трактовке дополнительных знаков вариантность затруднительна. На протяжении длительного периода, практически до конца 1980-х годов символ остаётся наиболее используемой художником структурно-семантической категорией.

Обращение к творчеству Л. Асецкого после 1991 года, несмотря на незначительное количество произведений этого периода, позволило с иной стороны взглянуть не только на работы, но и на самого художника. В эти годы по-прежнему доминируют сюжетные произведения. Но, в сущности, если судить по их тематике – это уже другой человек. К образу идейного, в рамках своего времени, индивидуума, ратующего об общественных проблемах, говорящего о войне и мире, добавился тонкий мыслитель, оценивающий жизнь через призму вечности.

Найти убедительное объяснение подобной метаморфозе сложно, разве только предположить, что параллельно с идейным творчеством проходила своя интеллектуально насыщенная внутренняя жизнь и теперь, после крушения коммунистической идеологии, она заняла её место в произведениях Асецкого. Художник уходит от повествования, с которым, в значительной степени, ассоциируется его прежний образ, а анализ работ показывает, что в новых композициях последовательно излагаются взгляды на мироздание, присутствует анализ и оценка явлений бытия. Обращение к подобным понятиям и категориям позволяет говорить о мыслительной и даже философской основе в идеях этих произведений. В них сохраняются узнаваемые композиционные схемы, однако, ***вместо привычных символов в произведениях используется язык аллегорий.*** Язык логичный, позволяющий излагать сложные мысли и, в то же время, предлагающий смысл в форме не настолько ясной в сравнении с идеологическими символами. Достаточно вспомнить, что – аллегория это один знак из ряда возможных и допускает вариантность трактовки его значения [4].

В 2014 году в БХМ состоялась выставка по случаю 85-летия со дня рождения Асецкого, была работа с его наследием, прежде всего с серией из трёх гравюр «Наследники кривичской погони» (1995): «Каждый четвёртый», «Дальва сестра Хатыни» и «Неизвестному солдату». По идейной сути они серьёзно контрастируют со всем, что мы знали о творчестве Асецкого. Новым стало обращение к трансцендентным категориям, таким как Бог, вечность, своеобразная трактовка автором некоторых важных христианских понятий [5].



Новое обращение к творчеству Л.Асецкого в 2019 году, в особенности – к серии «Замкнёнась круга» (1993-94), смягчили резкий контраст между его произведениями советских лет и серией «Наследники кривичской погони», стали звеном, отражающим последовательность в воплощении новых идей и позволяющим говорить о присутствии в сюжетах философского начала.

Рис. 1. 1993-94.4. Адвечныя крокі. Серия «Замкнёнась круга»

Общесмысловой основой серии можно принять движение бытия по некоему огромному замкнутому кругу, внутри которого сконцентрировано то, что мы называем жизнь. Это не только размышления немолодого художника о волнующих его проблемах действительности, но и выводы, вполне мотивированные акценты, которые читаются в каждом из произведений.

Автобиографична работа «Где есть истина?», повествующая о поисках художником смысла и своего места в жизни. Её центр занимает круг, символизирующий личное пространство, отдельно взятую судьбу, в данном случае – собственную. Глядя на этот графический лист, осознаёшь, что автор, зрелый и состоявшийся художник, изобразил самого себя перед началом взрослой, сознательной жизни, когда предстояло сделать выбор жизненного пути.



Рис. 2. 1993-94.1. Где есть истина. Серия «Замкнёнась круга»

Перед зрителем юноша. Он – центр собственного мироздания, собственной вселенной. Слева от него на изображении – мир искусства с фигурой натурщика, рисунками с гипсовых масок. Справа – реальная жизнь. С одной стороны красота, с другой – от творческой работы болят израненные иглами и кислотой пальцы. Но фигура юноши склонена к искусству и в этом его выбор, а также уверенность художника в правильности своего решения.

Гравюра «Буйніцкае поле» посвящена героическим защитникам Могилева в июле 1941 года. Советские солдаты две недели самоотверженно сдерживали многократно превосходящие силы оккупантов. Сознательное самопожертвование бойцов – защитников Могилева выведено основной идеей произведения.



Рис. 3. 1993-94.2. Буйничское поле. Серия «Замкненасць круга»

Центральным элементом композиции стала аллегорическая фигура, распятая на круге из колючей проволоки. Словно отраженная в зеркалах, распятая фигура еще дважды повторяется, каждый раз уменьшаясь и возле каждого из изображений – женщина-мать, усиливающая ощущение Голгофы и множественности добровольного самопожертвования. Образ матери является основным смысловым акцентом композиции. Немолодая, деревенская по виду женщина, пожертвовавшая ненасытной войне своего сына. Ей, матери, до конца дней носить в себе неразделённую и незатухающую боль от этой утраты.

В композиции «Рэха смяротнага круга» автор обращается к очень важной теме – для объяснения подобных явлений мы обычно используем слова – жизнь берёт своё. Мир, отражаемый в картине – это наш реальный мир с его борьбой и лишениями, в котором действительность, словно вихрь, подхватывает человеческие судьбы и несёт в какую-то свою бесконечность, которую художник назвал «Рэха смяротнага круга».



Рис. 4. 1993-94.3. Рэха смяротнага круга. Серия «Замкненасць круга»

Художник помещает в центр композиции молодых родителей с ребенком на плечах, как символ бесконечности жизни. Автор сообщает нам, что какие бы ни были обстоятельства, даже на войне, центром жизни и главной её силой остаётся любовь, она над всем в мире, она всегда пробивает себе дорогу, благодаря ей люди соединяют свои судьбы и жизнь получает продолжение.

В работе «Адвечныя крокі» Л. Асецкий снова обращается к теме продолжения жизни, важности семьи. Серия гравюр «Замкнёнась круга» создавалась в пер. пол. 90-х гг.,

когда начала формироваться белорусская государственность, усилились выражения национальной идентичности и, прямо или косвенно, автор в произведениях цикла отражает эти процессы.

Одна из работ, «Боль Чорная», посвящена трагическому событию и горестному наследию предыдущей эпохи – аварии на Чернобыльской АЭС. Словно черная бездна затягивает в себя воронка Чернобыля, являясь центром бытия и занимая срединное положение в композиции. Непреодолимая сила уносит человеческие фигуры в неведомое пространство, где они становятся парящими птицами.



Рис. 5. 1993-94.5. Боль чорная. Серия «Замкненасць круга»

Присутствует в композиции и мифологический Икар, представленный как символ необдуманных действий, необоснованного риска в попытках управлять силами природы. У края бездны стоит девочка, прижимающая к себе куклу. Она – образ будущего, нового поколения, которому тоже предстоит испытать на себе последствия атомной катастрофы. Работа «Боль Чорная» – напоминает об ответственности перед людьми, перед самой жизнью за научные опыты и высокотехнологичные действия.

В качестве примера содержательных возможностей языка аллегорий представим одну из работ серии «Наследники кривичской погони». Гравюра «Неизвестному солдату» представляет цельную концепцию о священстве появления каждой новой жизни. И она, новая жизнь, лежит беззащитная, слабая и ей все поклоняются, даже животные, словно перед ними младенец Иисус. И родители с нимбами святых стоят на коленях перед созданным ими чудом, а судя по наряду – это Адам и Ева. Получается, что от Адама и Евы – рождение каждой новой жизни – чудо и священство, что вполне согласуется с *«плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю...»*. Из-за спин родителей строго взирает лик Спаса в терновом венце, создавая светлое пространство, в которое попадают родители с младенцем и частично телец и ослик. Примечательная деталь: образ Спаса наделён крыльями и правое крыло осеняет женщину с младенцем на руках. Сама женщина дана в серых тонах, а младенец – сияет белизной. В этой детали логический итог идеи произведения: младенец приходит в мир чистым, но, со временем, теряет свою чистоту, отдаляется от своего предназначения и, как аргумент выводу, по периметру гравюры – весь, лишённый божественного света, социум. Из представленного размышления возникает философская полемика автора с идеей о первородном грехе. Посвящение же «Неизвестному солдату» помещено в высветленной полосе в виде каски, горящей поминальной свечи и, конечно, появившейся новой жизни.

В гравюрах серии «Наследники кривичской погони» Асецкий находит своё соприкосновение с христианством, погружается в него, однако всего принять не может и в ряде вопросов полемизирует с ним. Также и в рассуждениях к работе «Неизвестному солдату» приходишь к мысли, что первородный грех, по мнению автора, – в потенциальной способности потерять свою первоначальную чистоту.

Графика – искусство, имеющее более высокую степень осмысленности, нежели живопись, заметно логичнее и рациональнее. А в творчестве Асецкого соединение графической ясности с языком аллегии, одной из самых логичных структурно-семантических категорий, усиливает, таким образом, содержательное наполнение каждого сюжета, становится достаточно воспринимаемым посланием, открывающим представление автора о том или ином явлении бытия.

Литература

1. Шматаў, В. Людвіг Асецкі / В. Шматаў. – Мінск : Беларусь, 1983. – 62 с.

2. Карэліна, М. Пясняр бацькаўшчыны: графіка Людвіга Асецкага / М. Карэліна // Роднае слова. – 2004. – № 5. – С. 55–56.
3. Фатыхава, Г. Графік і ілюстратар былой эпохі / Г. Фатыхава // ЛіМ. – 1999. – 23 ліп. (№ 29–30). – С. 14.
4. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.
5. Благуцін, Г. Шэрае і белас: памяці Людвіга Асецкага / Г. Благуцін // Мастацтва. – 2014. – № 6. – С. 46–47.

Бембель И. О.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

К ВОПРОСУ КРИЗИСА ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Как оценивать новейшую архитектуру – архитектуру, которая декларативно отказалась от преемственности, ориентации на образцы и какой бы то ни было системности? Какие эстетические критерии приложимы к произведениям, в которых всецело доминирует индивидуальное авторское начало?

«Самым существенным принципом, спонтанно выработанным новой архитектурой, – пишет И. А. Добрицына, – является принцип работы без правил. С приходом постмодернизма и деконструктивизма этот принцип был принят всей современной архитектурой» [1, с. 61].

Если это так – а множество примеров убеждает, что это именно так – то профессиональный дискурс вокруг новейшей архитектуры, по сути, лишается смысла. В самом деле: если «правил» нет у архитектуры, то тем более невозможна «правильность» и какая бы то ни было объективность человеческих суждений. Сказанное подтверждается, с одной стороны, невероятным ростом количества дискуссионных площадок, включая интернет и телевидение, а с другой стороны – неуклонным вымыванием из этого дискурса собственно архитектурной проблематики. Обсуждаются аспекты социальные, урбанистические, средовые, охранные, экологические, нормативные, но не архитектурные и не градостроительные. В тоже время общий кризис искусствоведческой мысли де факто признаётся гуманитарной наукой.

«Я избегаю строить какие-то “методы” истории искусства. Наоборот, я убежден, что сегодня возможны только временные, условные, или даже фрагментарные суждения и высказывания», – констатирует Ханс Бельтинг в своей книге «Конец истории искусства?» [2, с. 219].

Но, как справедливо заметил ещё в середине XX века классик искусствознания Ганс Зедльмайр, вопросу о методах должен предшествовать вопрос целеполагания. «Методические вопросы – это всегда вопросы о пути. Однако вопросы об исходном пункте и о целях предшествуют вопросам о пути. Уже это одно показывает, что о методе истории искусства можно говорить, лишь отдавая себе отчёт в условности этого словоупотребления» [3, с. 9].

При этом очевидно, что вопрос целеполагания в искусствознании напрямую связан с аналогичным вопросом в самом искусстве. Какова цель искусства, в чём его смысл? Лишь ответив на этот вопрос, можно анализировать, насколько то или иное произведение соответствует целям архитектурного искусства вообще конкретным авторским задачам, в частности. Это и будет определять критерии архитектуроведческого анализа.

Каждая большая эпоха отвечает на этот вопрос по-своему, и настоящий кризис искусствознания напрямую связан с тем, что сегодня нет ответа на этот вопрос и, соответственно, размывается граница между искусством и не искусством.

Тем не менее, каждый современный исследователь фактически стоит перед

необходимостью личного ответа на вопрос о смысле искусства, если он не довольствуется «временными, условными или фрагментарными суждениями» и хочет стать на твёрдую исходную позицию. И это личное самоопределение на самом деле есть вопрос выбора между разными ценностными системами (или парадигмами), противоборством которых отмечено наше время. Именно происходящая на наших глазах тектонический парадигмальный сдвиг порождает кризис гуманитарной мысли и растерянность искусствознания.

В этом контексте становится очевидным, что принятая в искусствознании «история стилей» не объясняет стоящих за ними более крупных процессов. Особенно бесплодным «стилевой» метод проявил себя в последние десятилетия, ввиду обескураживающей многокости новейших направлений.

Ситуация требует расширенного, философского взгляда, выходящего за привычные рамки «истории стилей» на тот уровень обобщения, на котором прослеживается перспектива исторических изменений в отношении к центральному вопросу о смысле искусства.

Крупным планом

В своих дальнейших рассуждениях я буду опираться на два исходных пункта. Первый – тезис С. О. Хан-Магомедова о двух суперстилях в архитектуре (классике и модернизме), высказанный учёным в его последней книге «Иван Жолтовский» [4, с. 8–10]. При этом представляется логичным расширить оба термина до значений «традиционная архитектура» и «современная архитектура».

Второй исходный пункт – та периодизация «крупного плана», которая практикуется сегодня на Западе в отношении истории искусства: «old art» (от древности до импрессионистов), «modern art» (от импрессионистов до 1960-х), «contemporary art» (от 1960-х до нашего времени). В русском языке им примерно соответствуют термины «традиционное искусство», «новое искусство» и «актуальное (новейшее) искусство». Разумеется, границы между названными периодами в значительной степени условны и размыты, но так или иначе первый водораздел знаменует наступление модернизма, а второй – постмодернизма во всём множестве частных направлений.

Периодизация «крупного плана», используемая на Западе по умолчанию, выглядит ещё более убедительно в контексте истории философии – истории идей и интересующих нас «смыслов». При таком наложении можно проследить закономерности того, как менялись представления о задачах искусства и подходы к его изучению. Вот как выглядит эта канва в самом обобщённом виде.

Первый суперстиль

1. Традиционная («старая») архитектура относится к периоду до Нового времени, т.е. до эпохи Возрождения. Целью традиционного искусства, как и любой творческой деятельности человека, является приближение к истине. «Истинная идея не может быть “новой”, так как истина не является продуктом человеческого разума. Она существует независимо от нас, и все, что мы должны сделать – это постараться понять её. Вне такого познания существуют лишь ошибки и заблуждения» [5, с. 67]. Эстетика этого огромного периода строилась на трактовке красоты земной как отражении красоты небесной, абсолютной и объективной. Отсюда происходит преемственность и каноническая нормативность, восходящая к платоновской идее первообраза. В архитектуре ей соответствовали определённый символизм форм, иерархическая упорядоченность, строгая соотносённость со сторонами света, симметрия, тектоничность и т.д., а также полное единство конструктивной и образной составляющих («правдивая» архитектура). Искусство традиции по преимуществу анонимно, поскольку художник предстаёт лишь транслятором приоткрывшихся ему высших идей и архетипов.

2. Архитектура историзма начинает свой отсчёт в эпоху Возрождения. Это

длительный период подспудной секуляризации при внешнем сохранении старого уклада, время оскудения смыслов традиции и вызревания новых идей при внешнем сохранении старых форм. С эпохи Возрождения началось смещение творческого фокуса от «вечного» к прошлому и одновременно от Бога к человеку. Вместо поиска объективного нарастает внимание к индивидуальному, авторскому. Целью искусства стала красота как таковая. Иным стал и смысл преемственности. Античное искусство наследуется отныне, как избранная *эстетическая* традиция.

Тогда же зародилась история искусства, поначалу представлявшая собой жизнеописания выдающихся художников.

«Со времени утверждения понятия личности мы утратили ощущение сакрального характера произведения. Мы более не требуем от него, чтобы оно трансцендировало человеческое начало, и желаем лишь, чтобы оно его персонифицировало. Ученый-исследователь, копающийся в прошлом, упорно старается превратить анонимное в эпоним, безымянное — в реальное имя, и в результате то, что стремилось быть вечным, становится соразмерным человеческой жизни. Великие люди, смещенные со своих пьедесталов, становятся добычей психиатров, различных специалистов, морфопсихологов, графологов и биографов. Составляемые после их кончины описи имущества, счета кухарок становятся желанной пищей осквернителей праха. И произведение увлекает за собой все отходы жизни» [6, с. 11].

Этот период, характеризующийся разложением средневековой картины мира (от теизма к деизму и, наконец, к атеизму), синхронно накладывается на архитектурную эпоху «стилей», которая развивалась в сторону всё большего расхождения традиционных форм с новыми функциями и новым сознанием и логически завершилась торжеством «взорвавшей» её изнутри современной архитектуры.

Так или иначе, объединяющим признаком всей традиционной архитектуры или первого суперстиля (как и культуры в целом) выступает фундаментальная ориентация на идеальный сверхчувственный мир, которая сформировала определённую эстетику (образы рая, Божьего Града, Небесного Иерусалима и т.д.) и соответствующие принципы формообразования, придавая черты сходства всему множеству домодернистских стилей.

К концу XIX века сформировался метод формального анализа Генриха Вёльфлина, отвечающий формально-эстетическим задачам искусства периода историзма и остающийся по сей день наиболее доступным и востребованным методом искусствознания.

Второй суперстиль

3. Отсчёт модернистской архитектуры («modern architecture») совпадает с началом Новейшего времени. Она характеризуется возвратом к единству конструктивной и образной составляющей в рамках новой эстетики. По отношению к эстетике традиционной, платоновской, это была антиэстетика: горизонтальная либо произвольная ориентация вместо вертикальной, отказ от иерархии и симметрии, утилитарно трактуемая функциональность, преобладание индивидуального над каноническим и т.д. Формообразование модернистской архитектуры укоренено в идее линейного прогресса и светлого земного будущего как альтернативе небесного рая традиции.

Во многом модернистский бунт был спровоцирован «лживостью» историзма, заменившего поиск истины сводом академических правил и готовых формул, превратившего архитектуру в пышные пустые оболочки, мёртвые «личины», окончательно отслоившиеся от священного «первообраза» (П. А. Флоренский).

Несмотря на заявленный и очевидный антагонизм по отношению к традиции, модернизм во многом был её невольным отражением в перевёрнутом зеркале, в том числе это проявилось в принципе следования «канонам». «Противопоставивший себя всей архитектурной классике, модернизм просто по определению не является классическим направлением. Однако, дистанцируясь от всей истории, модернизм всё же удержал в себе

черты классического канона – сохранил претензию на универсальность “на века”, принцип следования образцу» [1].

Этот унаследованный от традиции принцип следования образцу преодолён архитектурой на следующем этапе.

В первой половине XX века продолжает развиваться теория стиля, а также рождаются альтернативные вёльфлиновской методике искусствознания, связанные, в первую очередь, с Венской школой. Концепция «художественной воли» (Алоиз Ригль) и в особенности «история искусства как история духа» (Макс Дворжак) – это подходы к анализу художественных произведений, протестующие против уничтожения ценностных различий и апеллирующие к сущностной стороне искусства.

4. Новейшая (актуальная) архитектура или «contemporary architecture» как следующий этап развития второго суперстиля совпадает с эпохой постмодерна – с 70-х годов XX века. Сюда относится не только постмодернизм как конкретный стиль, но и все современные течения, объединяемые общим признаком отрицания традиции. В искусстве возобладал крайний индивидуализм, решительный отказ от любых абсолютных категорий и их формальных признаков – таких, как объединяющий центр, иерархия и т. д., согласно питающей постмодернизм постструктуралистской философии. Главной ценностью и целью искусства эпохи постмодерна становится свобода, основным творческим вектором – нигилизм, а главным методом – деконструкция или разрушение старых смыслов и ценностей, трактуемых как навязанные стереотипы. И если на предыдущем этапе общий разрушительный поток включал в себя множество разнонаправленных сил и имел в том числе очистительный смысл, то во 2 половине XX века стало ясно, что вместе с водой из купели искусства фактически был выплеснут и сам «ребёнок» – священная сущность искусства.

В это время стали рассыпаться укоренённые в позитивизме научные критерии и методы архитектуроведческого анализа, и наступила та растерянность в искусствознании, о которой сказано вначале.

В поисках порядка

На этом фоне всё чётче обозначаются контуры нового порядка, залогом которого является строгость исчислительных критериев. Процессы, связанные с вытеснением человека машиной, с той ли иной степенью интенсивности происходят во всех сферах человеческой деятельности. Принципиально новый шаг в этом направлении – делегирование машине, вслед за физическим, умственным, а затем и творческого труда; трансформация мышления, познания и творчества в исчисление.

В архитектуре эти тенденции наиболее наглядно отразил параметризм, претендующий на роль нового большого стиля. Его «идеи» и мотивы – это заданные параметры и вычисленные алгоритмы. «Свободная игра случая, но в пределах чётко заданной программы» [1, с. 216].

Когнитивные тенденции влияют и на искусствознание, которое, наряду с философией и прочими гуманитарными дисциплинами, стремится к тому, чтобы стать «точной» наукой. Между тем, «Попытки решать высшие задачи истории искусства исходя из подобных ложных представлений о точности ведут лишь к ложной научности, тормозящей процесс истинного познания» [3, с. 9–10].

Альтернатива

В сложившихся условиях можно либо, вслед за многими, констатировать смерть искусствознания (параллельно со смертью искусства), либо возвращать его к качественным, этическим оценкам.

Здесь мы возвращаемся к методу искусствознания М. Дворжака, который ученик Дворжака Зедльмайр объявляет научно самым плодотворным. Метод «история искусства как история духа» фактически напрямую протягивает нить от современных ему подходов к

традиционному пониманию цели творчества как приближения к истине. «Девиз "история искусства как история духа", – пишет Зедльмайр, – будет доступен лишь тому, кто верит в абсолютную истину, в истину Откровения. Ибо только ему ведомо различие между истинным и ложным духом, между духом мертвящим и животворящим (даже если он и не притязает на то, чтобы уверенно распознавать его в каждом отдельном случае» [3, с. 128].

Характеризуя современное ему искусство второй половины XX века, Зедльмайр отмечает, что никогда еще и нигде во всемирной истории не было такого изобилия безобразных и парадоксальных, иронических и демонических, а также – комических образов.

В наше время их, без сомнения, ещё больше. И если сто лет назад зло как-то (само)маскировалось, то сегодня оно всё чаще выступает с открытым забралом и без знака «минус». В постмодернистской парадигме нет бинарных оппозиций (добро и зло, красота и безобразие, высокое и низкое...). Силой «художественной воли» (Алоиз Ригль) она перемещает искусство в область *инога*, а *Homo sapiens* трансформируется в *Homo ludens* (человека играющего).

Мы живём в период стремительной смены ценностных систем, когда авангард интеллектуальной элиты исповедует ценности постмодерна, образование и научно-популярные штампы принадлежат преимущественно к парадигме модерна, а институты религии, как и «коллективное бессознательное», мощно укоренены в парадигме традиции.

Таким образом, парадигмы наслаиваются друг на друга, образуя хаотичную и фрагментарную картину, в которой по факту существуют и творцы, и аналитики. Это обстоятельство вновь выносит на поверхность вопросы о смысле искусства и целях искусствознания, которые ещё недавно подразумевались по умолчанию. Без ответа на эти вопросы невозможно говорить о методах анализа архитектуры и искусства в целом.

Определённость исходных позиций и ясность цели, без сомнения, являются определяющими предпосылками для формирования метода анализа современной архитектуры. При этом нельзя не отметить универсальность метода «истории искусства как истории духа», который позволяет проследить логику развития архитектуры в условиях, когда формально-стилевой метод оказывается бессильным или недостаточным.

Литература

1. Добрицына, И. А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре. Архитектура в контексте современной философии и науки / И. А. Добрицына. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с.
2. Яковлева, О. И. Теория Ханса Бельтинга в его работе «Конец истории искусства?» / О. И. Яковлева // Вестник МГОУ. – 2010. – № 3. – С. 216–219.
3. Зедльмайр, Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр ; пер. с нем. Ю. Н. Попова. – СПб. : Аxiома, 2000, 276 с.
4. Хан-Магомедов, С. О. Иван Жолтовский / С. О. Хан-Магомедов. – М. : С. Э. Гордеев, 2010. – 352 с.
5. Генон, Р. Кризис современного мира / Р. Генон. М. : Эксмо, 2008. – 784 с.
6. Базен, Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней / Ж. Базен ; пер. с фр. ; послесл. и общ. ред. Ц. Г. Арзаканяна. – М. : Прогресс – Культура, 1994. – 528 с.

**ЧЕРНИЛЬНИЦА ВЕЛИКОГО ЛИТОВСКОГО КАНЦЛЕРА
ХРИСТОФОРА ПАЦА
(К ПРОБЛЕМЕ РЕКОНСТРУКЦИИ)**

На портрете XVII века из Пажайслисского монастыря (Литва) изображен канцлер Великого Княжества Литовского (ВКЛ, 1658–1684 гг.) Христофор Сигизмунд Пац. По правую руку от него размещены символ канцлерской власти – печать, а также нечто, напоминающее чернильницу. Их нечасто помещали рядом с подобными персонами, к исключениям стоит отнести Яна Фредерика Сапегу, которого писали с этим канцелярским прибором. В старой Речи Посполитой чернильница символизировала интеллектуальную деятельность, ее находим на гербах, гравюрах, экслибрисах. Рассматривалась она временами и как атрибут писаря. Тем не менее, «kałamarz» также можно считать знаком высокого статуса канцлера, «министра иностранных дел», заверявшего важные государственные документы.

Не забудем, однако, о портрете – кажется, у нас имеется источник, который поможет дополнить «живописное свидетельство» об упомянутом «клеиноде» литовского канцлера. Этот предмет попал в поле зрения русского дипломата, резидента в Польско-Литовском государстве Василия Михайловича Тяпкина. Общаясь с Христофором Пацем и некоторыми панами в Вавельском замке в 1676 г., он задержал свой взгляд на интерьере «ответной» палаты, особо выделив столик и то, что находилось на нем – писчие принадлежности [2, д. 161а, л. 624] (при этом еще одна канцлерская инсигния – перо – его почему-то не заинтересовала).

Такого рода «изделия» внимание Тяпкина похищали редко, так что его интерес в данном случае достаточно любопытен. Хотя, например, царь Алексей Михайлович довольно трепетно относился к собственной чернильнице (согласно письму 1646 г.), она всегда была у него под рукой, на царском столе [1, с. 196]. Сами по себе эти объекты материального наследия могли привлекать взоры богатством исполнения, представляли подлинную ценность, жаловались соратникам на смертном ложе.

Замечание «московита» о чернильнице, писчем приборе, рискнем объяснить делами сравнительно недавними, связанными со сношениями царского двора с Речью Посполитой, когда будто бы из-за разногласий по поводу того, чем писать грамоту московскому государю, возникло некое недопонимание между участниками дипломатического процесса [2, д. 163, л. 91 об.]. Тяпкин на тот момент питал, надо думать, определенные иллюзии в отношении «русофильства» Христофора Паца (в 1674 г. резидента уверяли в его склонности к кандидатуре тогда еще царевича Федора Алексеевича на королевский трон) [2, д. 161 а, л. 95 об.–96 об.], за признак влияния «литовца» на дела государства могла быть принята оставленная в палатах короля чернильница.

Дипломат отнес заинтересовавший его объект («на столе поставлена») к вещам литовского канцлера. Похоже, его украшали герб ВКЛ, и/или личная эмблема рода Пац. На чернильницы действительно могли наноситься гербы, например, городов [4, s. 147] и пр. Но, быть может, «московит» принял за «kałamarz» Христофора Паца собственность кого-то другого? С Вавелем и замком связывают настольное «украшение» Яна Замойского [3, s. 137], который, как известно, был не литовским, а коронным канцлером (1578–1605 гг.).

Не будет преувеличением сказать, что Тяпкина удивили размеры чернильницы («велика зело»). В самом деле, они могли обладать довольно внушительными габаритами («wielki srebrny kałamarz»), на них также размещались свечи, превращавшие их в

своеобразные канделябры. Похожий набор имелся у Хмельницкого (1652 г.) [6, s. 81], подобные предметы не были тогда редкостью. Громоздким прибор делала и присоединенная к нему шкатулка, которую видим в описи имущества Януша Радзивилла 1656 г. [5, s. 431].

Благодаря внимательности резидента, можно судить о материалах, из которых была исполнена чернильница литовского канцлера: «сребрена золочена». Таким образом, при изготовлении реликвии воспользовались техникой золочения, которая применялась для подобных артефактов в XVII–XVIII вв. [4, s. 146–147] (см. перечень сокровищ Януша Радзивилла [5, s. 432]). Сложно судить, кто конкретно трудился над письменным набором литовского «министра», но мы знаем, что чернильница Яна Замойского происходила из Гданьска [3, s. 137], также есть информация об использовании «парижского серебра».

Краткий разбор сообщения Тяпкина приводит нас к банальному умозаключению: на картину из Пажайслисского монастыря перенесена не та канцелярская принадлежность, которой в 1676 г. любовался русский резидент. Мы не видим на полотне однозначных следов позолоты, отнюдь не поражает нас чернильный набор своим внушительным видом. Конечно, представления о размерах носят личный характер, да и ничто не мешает канцлеру иметь несколько подобных аксессуаров. Однако все это не отменяет главного – анализируемый портрет является единственным изображением данного символа канцлерского достоинства Христофора Паца, вторым же свидетельством, пусть и вызывающим вопросы, выступает мимолетное замечание московского «агента» Тяпкина.

Литература

1. Забелин, И. Е. Домашний быт русских царей XVI и XVII ст. : в 2 ч. / И. Е. Забелин. – М. : Тип. Грачева и Ко, 1872. – Ч. 1. – 654 с.
2. Российский государственный архив древних актов (РГАДА). – Ф. 79. Оп. 1.
3. Adamska, M. Przedmioty ze zbiorów wawelskich w «Album zamoyskim» : przyczynek do XIX-wiecznej ikonografii zabytków sztuki w Polsce / M. Adamska // Studia Waweliana. – 1995. – Т. 4. – S.129–142.
4. Katalog zbiorów Władysława Łozińskiego we Lwowie. – Lwów : nakł. aut., 1897. – [2], VI, 190, [1] s.
5. Kotłubaj, E. Życie Janusza Radziwiłła / E. Kotłubaj. – Wilno; Witebsk : M. Mindelsohn, 1859. – VIII, 360 s.
6. Ojczyście spominki w pismach do dziejów dawnej Polski : w 2 t. – Kraków : Józef Cypcer, 1845. – Т. 2. – 367, [1] s.

Болюк О.Н.
(Украина, г. Львов)

СОВРЕМЕННАЯ СКУЛЬПТУРА СКОРОСТНОЙ РЕЗЬБЫ В УКРАИНЕ: ФУНКЦИЯ И ТЕМАТИКА

Современные технические возможности побуждают к поиску инновационных сфер творчества, а также новых форм художественной выразительности для традиционных видов искусства. Такой процесс особенно показателен в декоративном искусстве, в котором охотно используются одинаково как инструментарий последних технических изобретений, так и новейшие искусственные материалы. Но не всегда, к сожалению, такое «ноу-хау» интересует искусствоведов, которые в большей степени поглощены интересом к культуре предыдущих периодов. Отследить, изучить и критически осмыслить культурный феномен

современности – ключевые задания критика и историка искусства, которые будут всегда актуальны. Благодаря исследованию живых процессов, очевидцами которых являемся, можно с большей вероятностью моделировать развитие культурного явления в будущем.

Цель публикации – на показательных примерах вкратце проанализировать зарождение и начало развития скоростной резьбы в Украине – явления декоративно-прикладного искусства, которое имеет шанс завоевать немалую популярность в будущем.

В последние годы в Украине постепенно приобретает известность скоростная резьба. Название этого рода занятий на досуге более знакомо как speedcarving, что в переводе с английского дословно обозначает «быстрый», «ловкий» и «резание». Его особенностью является состязание между умельцами, которые за обозначенное время в несколько этапов должны изваять из заготовки скульптуру на определённую тематику, используя лишь бензопилу, фрезу, шлифовальную машинку. В отдельных случаях допустимо использование топора и долот. Этот своеобразный конкурс близок к спортивным соревнованиям, поскольку организаторами предлагается между резчиками battle (с англ. – битва) на время. Состязания проходят открыто. Они иногда дополнены программой мастер-классов, интересными лекциями на определённую тему, занимательными играми для юных зрителей, соответственно могут приобретать форму фестиваля. Для таких батлов основным материалом является древесина (бревно или высоко срезанный пенёк), резе – глыбы льда.

Главная цель скоростной резьбы по дереву – популяризация не только ловкости, умения мастеров, но и демонстрация современной техники для деревообрабатывающей промышленности. Иными словами, такие акции являются качественной рекламой бензопил для последующего их активного приобретения среди населения. Но в то же время наглядная живая реклама имеет благородную миссию – поощрять участников выигрышем, а их работы становятся элементами садово-паркового ландшафта, и одновременно опять же индивидуальной рекламой автора. Соответственно в таких акциях маркетинг занимает лидирующее место.

Предисторией возникновения спидкарвинга нужно считать состязание лесорубов на острове Тасмания, которое документально впервые упоминается в 1870 году [5]. Постепенно этот своеобразный вид спорта распространился в США и Канаде, а оттуда проник и в Европу. Лишь в 1985 г. немецкая частная компания Stihl, которая процветает на рынке с 1926 г., эти соревнования ввела в статус профессиональных под названием Stihl Timbersposts. С начала XXI века конкурсы скоростной резьбы постепенно проводятся в разных странах, выходя на уровень международных и мировых.

В Украине такой вид состязаний – новинка. В стране скоростная резьба ещё не набрала массовости, как, к примеру, фестивали гончарного искусства, но уже есть предпосылки к всё большей её популярности.

Идея украинской скоростной резьбы идентична мировому спидкарвингу и, как уже вспоминалось, опирается на три критерия: реклама инструмента, хоть и зарубежного производителя (высокие технические показатели), и реклама автора изделия (ловкость, креативность, мастерство исполнения); аукцион для приобретения созданного во время конкурса изделия (в основном с благотворительной целью) и, соответственно, последующее расположение в рекреационной зоне городского парка или какого-либо гражданского сооружения (учреждения общественного питания, отельно-ресторанного сектора и др.), игровой площадки, приусадебного участка. Такой многофункциональный процесс создания скульптур, вырезанных за короткое время, убеждает, что движение спидкарвинга в Украине будет развиваться.

Межрегиональный конкурс под названием «Битва Резчиков» уже трижды проходил на территории лицея в селении Великий Бычков Раховского района Закарпатской обл. [3]. Мастера виртуозного использования бензопил создают свои скульптуры для «Аллеи

резьбы». Специально отведённое место предназначено, как утверждают организаторы, для единственной в своём роде аллеи деревянных скульптур, созданных с помощью технических приспособлений за определённый короткий срок [1]. Надо отметить, что первоначально для работы по изваянию скульптуры предоставлялось четыре часа, то на третьем году проведения соревнования для воплощения идеи было отведено всего лишь два часа.

Тематика таких скульптур зачастую не ограничена. Но можно проследить тенденции. Наибольшее количество созданных скульптур представляют аллегорические («Ангел Благодати», автор В. Петришко, с. Перехресный; «Карпатская Берегиня», автор П. Игнатюк, с. Костыливка), романтические («Мамина ласка», автор А. Залиський, г. Ивано-Франковск; «Save me from...», автор М. Мартин, с. Рахов; «Птицелюб», автор Н. Коперлєс, с. Великий Бычків) юмористические персонажи («Дедушка-весельчак», автор И. Титор, с. Рахов), собирательные портреты («Гуцул Иван», автор И. Веклюк, с. Рахов; «Ансамбль «Гуцульские музыканты», автора В. Семко, с. Перегинск; Н. Гринюк, с. Косово; М. Мадярий, с. Великий Бычків) и бытовой жанр («Колесар» / «Стельмах», автор В. Кинч, г. Ужгород). Из анималистики более всего популярны медведи, совы, реже – кошки, тигры, лоси, белки («Лесная скамеечка», автор Н. Кравців, с. Сварычів). Это в первую очередь связано с силуэтом изображения: габаритные скульптуры не требуют трудоёмкого удаления ненужного материала. В этом состоит мастерство резчика: убрать минимальное количество материала из заготовки, чтобы раскрыть художественную идею.

Первый Всеукраинский фестиваль деревянной скульптуры в городе Ровном прошёл на заданную тему – сказочный герой. Двенадцать участников из разных городов Украины состязались на быстроту работы и качество резной скульптуры. Объёмные изображения золотой рыбки, гнома, башмачка и других персонажей или предметов из сказок украсят городской парк [2]. Нужно отметить, что организаторы предусмотрели создание разных неповторимых сказочных образов.

В августе этого года в городе Луцке состоялся первый симпозиум мастеров резьбы по дереву Korsak Carving Festival. Семнадцать резчиков с Украины, Беларуси, Словакии, Германии бензопилами создавали из колод оригинальные скульптуры, которые в последствии украсили Музей современного украинского искусства Корсакив. Именно в честь первой годовщины этого музея мастера бензопил провели показательные выступления [4]. Благодаря участникам из нескольких европейских стран чемпионат сразу обрёл статус международного. К слову, победа досталась мастеру из Беларуси Юрию Каманздирчуку за работу с философско-романтическим названием «Над всем» в образе парящего сокола. По утверждению автора именно эта птица символизирует стремление в высь, к свободе, что присуще для славянских народов.

Идея проводить соревнования ради благотворительности или дополнительной прибыли – не новая. В скоростной резьбе таится интрига, которая состоит именно в своеобразном творческом блице – гонке за качественным итогом за короткое время. Поэтому она так захватывает. Ведь в широком понимании традиционная резьба не терпит лишней спешки и результат можно ждать длительное время. Комплекс функций, среди которых особое место занимает реклама возможностей мастера и бензопилы с одной стороны и украшение городских ландшафтов садово-парковой скульптурой с другой – удачное сочетание маркетинга и благотворительности. Но тематика резных изваяний в Украине ещё слишком предсказуемая. Это связано с начальным этапом спидкарвинга – его возникновением в стране. С интересом будем следить за развитием этого явления.

Литература

1. Бабій, І. Прикарпатці перемогли на «Битві різьбярів» [Електронний ресурс] / І. Бабій. – Режим доступа: <http://gk-press.if.ua/prykarpattsi-peremogly-na-bytvi-rizbyariv/>. – Дата

доступа: [13.11.2017](#).

2. Різьбярі зі всієї України з'їхались до Рівного на перший всеукраїнський фестиваль дерев'яної скульптури [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://7days-ua.com/news/rizbyari-zi-vsijeji-ukrajiny-z-jihalys-do-rivnoho-na-pershyj-vseukrajinskyj-festyval-derev-yanoji-skulptury-video/>. – Дата доступа: [06.08.2019](#).

3. «Третя Битва різьбярів» на Закарпатті створено Алею різьби. [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://uzhgorod.net.ua/news/140890>. – Дата доступа: 12.08.2019.

4. У Луцьку проходить чемпіонат із різьби по дереву. [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.volynpost.com/news/145767-u-lucku-prohodyt-chempionat-iz-rizby-po-derevu-foto>. – Дата доступа: 21.08. 2019.

5. Stihl Timbersports [Electronic resource]. Mode of access: https://de.wikipedia.org/wiki/Stihl_Timbersports. – Date of access: 11.09.2019.

Вавренюк И.И.
(Республика Беларусь, г. Брест)

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЗАСТРОЙКА БРЕСТА (1921–1939 ГГ.)

В 1921–1939 гг. город Брест (Брест-над-Бугом) как центр Полесского воеводства по условиям Рижского мирного договора оказался в составе Польского государства. В этот период властями в городе были проведены значительные градостроительные работы: восстановлен центр города, составлен план регулярной застройки, присоединены новые городские **районы, построены общественные здания, жилые колонии, и др.** В целом, архитектурный облик города изменился при консервации части сохранившихся построек, приобрёл черты модернистского современного города. Именно в период 1921–1939 гг. город приобрёл черты четкой плановой застройки, которые сохранил до сих пор. Архитектурное решение отдельных зданий было обусловлено политическими, социальными, историческими и экономическими факторами.

Масштабы разрушений города были колоссальными: за период с 1915 по 1921 годы в Бресте было уничтожено около 2 500 разных объектов недвижимости [2, с. 269–274]. Первоочередной задачей являлось решение жилищной проблемы. Начальник окружной дирекции общественных работ объявил одной из задач дирекции создание «красивого, благоустроенного центра города». Чтобы решить проблему расселения чиновников, в западно-белорусском регионе была начата государственная акция по строительству специальных комплексов административных и жилых строений – так называемых государственных домов (колоний). Образцом послужили реализованные в Варшаве соответствующие архитектурные проекты. В Полесском воеводстве планировалось построить 69 типовых домов. К 1926 году в городе были построены четыре жилых комплекса (колонии): служебная колония «Тартак», служебная колония «Тартак 2», служебная колония «Каменная», служебная колония «Схрониско». В 1920–1925 гг. еврейской религиозной гминой при поддержке «Джойнта» была построена еврейская колония имени М. Варбурга для бедных евреев. На строительство жилых домов магистрат города выделял по заявлениям жителей ссуды, отдавая предпочтение строительству одно- и двухэтажных каменных домов. Для строительства жилья малообеспеченным горожанам выделялись ссуды в размере 1 000 злотых [3, с. 73–78].

В 1925 году с целью улучшения жилищных условий граждан были разработаны «Условия ремонта и строительства различных объектов», в которых были четко оговорены

условия наклона крыши, материалы строительства и т.п. Для сохранения здоровья жильцов польские власти разработали санитарно-гигиенические правила устройства зданий, предусматривающие условия и материалы для выполнения строительных и ремонтных работ [5, с. 9–10].

В итоге, город стал застраиваться регулярной жилой застройкой, где разительно отличалась застройка центра и пригорода. Жильё центра города было представлено, в основном, одно- и двухэтажными каменными домами, фасады которых были декорированы металлическим кружевом козырьков, балконов, ограждений лестниц. Жилые дома центральных улиц (Домбровского, Медовая, Кривая, Длинная и др.) зачастую использовались для ремесла и торговли. Такие здания были экономически ориентированы и отличались следующими особенностями: имели подвалы (они служили складскими помещениями, погребями), полуподземный цокольный этаж (где находились лавки, магазины, ремесленные мастерские и т. п.), жилые помещения (зачастую делились по цели использования на две части – для владельца и для сдачи внаём).

Строительство огромных по меркам того времени частных домов для населения было скорее исключением, чем правилом. Таким образом, решение жилищного вопроса в Бресте-над-Бугом проходило и за счёт государства, и за частные средства. К 1927 году в центре города было построено 730 каменных домов и 2 530 деревянных изб. Планировалось к 1929 году возвести 1 770 домов [2, с. 269–274]. Жилищный вопрос так и не был окончательно решён.

Центр города застраивался необходимыми для польской власти зданиями для размещения там соответствующих учреждений: Воеводское управление, здание Магистрата, Управление мелиорации, здание Брестского отделения Польского национального банка и др. Авторами проектов являлись поляки (например, здания Брестского отделения Польского национального банка – архитектор С. Филасиевич), которые транслировали через свои работы доминирующие авангардные стили Западной Европы того времени.

Особенностью архитектурного облика Бреста было наличие в центральной части планировочной структуры города костёла, двух православных церквей, Большой синагоги, лютеранской кирхи. В целом, в центральной части города среди культовых построек доминировали в связи со значительным количеством иудеев в городе синагоги и иудейские молитвенные дома (божницы): в 1926 году в городе было 47 синагог и иудейских божниц, а в 1934 году – Большая синагога и 29 божниц: «Зелёная», «Фишель», «Кобринская», «Новая», «Хайе-Одом», «Карлинер», «Слонимер», «Братство святое» и др. Архитектура этих зданий была разнообразной, что обуславливалось многими причинами: во-первых, влиянием различных культурных наследий, художественных стилей, получивших распространение на территории региона; во-вторых, влиянием различных религиозных течений; в-третьих, материальным достатком общины. Для архитектуры брестских божниц были характерны постройки просторного объёма без башен с высокой крышей сложной конфигурации. В архитектуре наблюдалось сочетание традиционных элементов синагогиального строительства с чертами гражданской архитектуры. Все божницы города принадлежали к общегражданскому типу. Они были практически растворены в рядовой застройке города, и только специфическая иудейская символика являлась композиционным акцентом здания, выделявшим его на фоне преобладавшей одно-, двух-, реже трёхэтажной застройки города [1, с. 6–7].

Построено в городе было и значимое количество гражданских зданий. Так, например, по состоянию на 1929 год в Бресте-над-Бугом действовало семь общеобразовательных школ (гимназий), семнадцать начальных школ (8 государственных и 9 частных) и шесть профессиональных (техническая, торговая, ремесленная и др.), а также две вечерние школы для взрослых. Кроме того, действовал ряд

частных начальных школ. В 1930 году в «Списках учреждений и предприятий с указанием их местонахождения в городе Бресте» значились 26 учебных заведений.

К числу медицинских зданий межвоенного периода необходимо отнести здания 7 аптек, 2 больниц. Также Американским комитетом помощи бедным евреям в Бресте был построен Госпитальный дом для убогих евреев и Дом сирот.

Экономически активное население города построило множество соответствующих зданий. В городе в 1930-е годы насчитывалось 373 продуктовых магазина, 89 – галантерейных, 24 – готовой одежды, 34 – по продаже мануфактуры и тканей (в общей сложности более 500 магазинов). Также были построены Торговые ряды на 200 магазинов. Функционировали тринадцать гостиниц и меблированных комнат [4, с. 254–256].

Застройка города определялась комплексным размещением ряда строений: торговых рядов, храмов, школ, жилых домов и др. Особенностью являлась плотность застройки Бреста: плотная в центре, свободная на периферии, где в основном жили крестьяне и ремесленники, рабочие. Их дворы стояли свободно, имели большой набор хозяйственных построек.

В целом необходимо отметить, что здания, возводимые в 1921–1939 гг., не имели общей архитектурной направленности. Несмотря на доминирование стилей неоклассицизма и модерн, а позднее – конструктивизма, существовали и различные эклектичные течения. Сосуществование широкого спектра различных направлений значительно разнообразило средства художественной выразительности архитектуры города.

Литература

1. Вавренюк, И. И. Архитектурное наследие Бреста-над-Бугом (1921–1939 гг.) / И. И. Вавренюк // Архитектурное наследие Прибужского региона. Сохранение и культурно-туристское использование: тезисы докладов II Межд. науч.-практ. конф. (29–30 апреля 2010 г.). – Брест: БрГТУ, 2010. – с. 6 – 7.
2. Вавренюк, И. И. Восстановительные работы в Бресте-над-Бугом (1921–1939 гг.) / И. И. Вавренюк // Актуальные проблемы современной науки и образования. Исторические науки: Матер. Всероссийской науч. конф. с международным участием. – Т. III. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2010. – с. 269 – 274.
3. Вавренюк, И. И. Градостроительство в городе Бресте в 1921–1939 гг. / И. И. Вавренюк // Первая мировая война на Беларуси: сб. докладов. – Брест: Издательство БрГТУ, 2013. – с. 73 – 78.
4. Вавренюк, И. И. Использование архитектурного наследия еврейской общности Бреста-над-Бугом (1921–1939 гг.) в современной туристической деятельности / И. И. Вавренюк // Матер. XVIII Межд. науч. конф. «Шлях да ўзаемнасці» (15–16 ноября 2012 г., Гродно) / редкол.: Я. Панькоў, І. Папоў, Э. Ярмусік. – Ліда: Лідская друкарня, 2014. – с. 254 – 256.
5. Вавренюк, И. И. Политика польских властей по вопросу исторической застройки Бреста-над-Бугом (1921–1939 гг.) // Содружество наук. Барановичи-2011: матер. VII Междунар. науч.-иссл. конф. молодых учёных, 19 – 20 мая 2011 г., г. Барановичи: в 2 ч. / редкол.: А. В. Никишова (гл.ред.), И. Я. Тучина (отв. ред.) [и др.] – Барановичи: РИО БарГУ, 2010. – Ч. 2. – с. 9 – 10.

РАТАНДАЛЬНЫЯ КАМПАЗІЦЫІ Ў ДРАЎЛЯНЫМ ХРАМАБУДАЎНІЦТВЕ БЕЛАРУСІ

У існуючай мастацтвазнаўчай класіфікацыі драўляных храмаў Беларусі на сённяшні дзень адсутнічае выразна адметная паводле архітэктонікі, хаця і адносна нешматлікая група пабудов, якія ўмоўна вызначаюцца намі як ратонды ці ратандальныя храмы з прычыны цэнтрычнасці іх кампазіцыі, што ў сваёй аб'ёмна-прасторавай будове і сакральнай семантыцы імітуе круг. Нашай навуковай мэтай з'яўляецца вызначэнне рэлігійна-семантычных і мастацка-стылявых характарыстык сакральных збудаванняў азначанага тыпу. Згодна Бібліі, Божая Прамудрасць вылучыла ўпарадкаваны Сусвет з касмічнага хаоса з дапамогай кругавой рысы. Такім чынам, у монатэістычнай свядомасці круг апрыёры сімвалізуе сусветную гармонію і парадак. У агульнаеўрапейскую традыцыю хрысціянскай сакральнай архітэктуры стварэнне храмаў з планамі ў выглядзе круга ўваходзіць як рэпліка старазапаветнай семантыкі, што тым ці іншым чынам была трансфармаваная эстэтычнымі патрабаваннямі розных сацыяльна-культурных эпох і архітэктурна-мастацкіх стыляў.

У кантэксце прафесійнай архітэктуры азначаная кампазіцыя генетычна паходзіць ад пантэістычных мураваных антычных храмаў-ратонд, у этнаграфічным кантэксце – ад паганскіх капішчаў-кантынаў, дзе форма круга была саялярным знакам альбо знакам Пяруна. Вакол капішча з камянёў у старажытных славян звычайна ставілася паўкруглая драўляная пабудова “у стоўп”, якая звалася харомы (ад хоро, кола, круг). Адсюль, як лічаць, і ўзнік тэрмін “храм” для вызначэння культавай пабудовы. Ва Усходняй Еўропе, у арэале праваслаўнага веравызнання на этапе яго станаўлення блізкія ў плане да круга храмы ўспрымаліся як водгук паганскіх капішчаў, што адлюстроўвалі светапоглядныя аўтахтонныя ўяўленні.

З прычыны генетычнай сувязі храмаў-ратонд з культавымі пабудовамі антычнасці, у перыяд ранняга хрысціянства і сярэднявечча саборы цэнтрычнай кампазіцыі ў архітэктуры Заходняй Еўропы цалкам адсутнічаюць. І толькі ў італьянскім архітэктурным рэнесансе, з яго імкненнем да падабенства антычным узорам, планам сакральных збудаванняў пачалі надаваць геаметрычна правільную цэнтрычную форму круга. Архітэктурнай сенсацияй было ўзвядзенне ў Рыме ў 1502 г. храма-ратонды Tempietto архітэктарам Высокага Адраджэння Даната Брамантэ. У часы панавання стылю барока, з яго адметнай дуалістычнай і антыдагматычнай эстэтыкай, строгу дасканаласць формы круга замяніла адвольная “цякучая” геаметрыя авала, якую часам надавалі планам сваіх сабораў майстры рымскага барока Ларэнца Берніні і Франчэска Бараміні. У перыяд класіцызма, эстэтыка якога жывілася ўзорамі антычнасці і рэнесанса, адбылося вяртанне да строга цэнтрычных кампазіцый ратонд і ратандальных храмаў.

У драўляным усходнеславянскім храмабудаванні, пры “вязанні” бярэвенняў гарызантальнымі вянкамі, стварэнне дакладна круглых у плане зрубаў канструкцыйна немагчымае. Таму высокародная біблейская семантыка круга надавалася прасторава жорсткім формам правільнага васьмігранніка (актагона) альбо, радзей, шасцігранніка, паколькі апошні дае складанасці пры разбіўцы аснавання пабудовы сродкамі эмпірычнай геаметрыі. Васьмігранная форма зруба, як умоўна круглая, семантычна атаясамліваецца з Сусветам і сваёй геаметрычнай дасканаласцю выяўляе добраўпарадкаванасць і гармонію Богага Свету. У сакральнай архітэктуры сімволіка круга надаецца таксама цэнтрычным збудаванням, у аснову кампазіцыі якіх пакладзены правільныя геаметрычныя формы квадрата альбо роўнабаковага трохвугольніка, вакол якіх можа быць апісана ці ў іх упісана

акружнасць. У розных варыяцыях мэтай стварэння архітэктурнай кампазіцыі гэтых помнікаў з’яўляецца наданне ёй касмаганічнай старазапаветнай семантыкі.

Характэрна, што сакральныя помнікі з цэнтрычнай кампазіцыяй азначаных правільных геаметрычных форм з’явіліся ў беларускім драўляным дойлідстве толькі на мяжы XVIII–XIX стст., пасля падзелаў Рэчы Паспалітай, далучэння беларускіх земляў да Расійскай імперыі і пашырэннем у гэты час эстэтыкі паладыянства. З прычыны невялікіх памераў, пры адсутнасці алтарных апсід і бабінцаў, яны звычайна выконвалі функцыі прыпісных храмаў (капліц) і спалучалі ў архітэктурны рысы стыляў барока і класіцызма. Разгледзім шэраг прыкладаў.

Каталіцкая парафія ў в. Дварэц (Дзятлаўскі р-н) заснавана ў 1516 г. Невялікі драўляны касцёл Божага Цела пабудаваны ў канцы XVIII ст. у форме васьміграннай ратонды, накрытай пакатым шатровым гонтавым дахам, увянчаным крыжам на шыбыры, вядомы па фотаздымку Я.Балзункевіча пачатку XX ст. [1, № 51]. Сцены былі вертыкальна ашалаваны дошкамі з нашчыльнікамі, умацаваны сцяжкамі-пілястрамі. Вокны мелі лучковае завяршэнне. На касцельны цвінтар, агароджаны мураванай сцяной з бутавага каменю, вяла драўляная “фортка” з двухсхільным дашкам. Побач стаяла двух’ярусная зрубна-каркасная чацверыковая званіца, накрытая шатром-“каўпаком”. На месцы драўлянай святыні ў 1905–1909 гг. узведзены новы касцёл на фундацыі княгіні Марыі Радзівіл.

Драўляны Троіцкі касцёл у Дзядзілавічах (Барысаўскі р-н) пабудаваны ў 1798 г. па фундацыі Рафала Слізеня ў выглядзе актагона з купалам, сафіт якога быў размаляваны “*al fresco*” [2, с. 218]. Меў разьбяныя амбон, скульптуры, канфесіяналы. У крышце знаходзілася фамільная пахавальня Слізеняў.

Капліца св. Ганны ў в. Кішчына Слабада (Барысаўскі р-н) пабудавана ў 1811 г. па фундацыі ўладальніка маёнтка Віктара Цюндзевіча на мясцовых могілках. Васьміграннае ў плане збудаванне з падоўжнымі бакавымі гранямі спалучала рысы барока і класіцызма. Сцены вертыкальна ашалаваны дошкамі з нашчыльнікамі і падзорам пад карнізам. У падоўжных гранях паўкруглыя класіцыстычныя вокны-імпасты. Пры ўваходзе на 2-х слупках месціліся хоры. Інвентар 1907 г. сведчыць: “Капліца крыта гонтай, мае два паўкруглыя вокны з рознакаляровым шклом, у сакрыстыі акно з металічнымі кратамі, ганак з чатырма прыступкамі, наверх металічны крыж з разнастайнаю разьбою... На драўляных хорах фісгармонія... Алтар з абразом св. Ганны з чатырма калонамі пабелены і пазалочаны” [3, с. 139]. У 2-й палове XX ст. капліца істотна перабудавана: стары вальмавы дах заменены на двухсхільны з навіямі над кароткімі гранямі, зменены вокны, хоры разабраны. Магчымая графічная рэканструкцыя будынка выканана арх. А. Яроменка.

Капліца ў маёнтку Ёбель (Чэрвеньскі р-н) пабудавана ў 1819 г. па фундацыі Чэслава Манюшка і Эльжбеты (з Маджарскіх), бацькоў Станіслава Манюшкі, які быў ахрышчаны ў гэтым храме 200 гадоў таму [3, с. 232]. Належала да смілавіцкага кляштара місіянераў. Цэнтрычнае шасціграннае збудаванне “з сасновага бруса” было накрыта пакатым гонтавым шатром з крыжам. Мела выразныя рысы класіцызму. Прафіляваная цяга падзяляла фасады па ўсім перыметры на 2 часткі. Ніжняю частку аздабляў шэраг рытмічна пастаўленых ордэрных паўкалон. Грані верхняй фрызавай часткі (за выключэннем алтарнай) прарэзвалі паўкруглыя вокны-імпасты. Помнік адлюстраваны на малюнку Н. Орды.

Намі ўпершыню вылучана група сакральных пабудов XVIII ст., якія не з’яўляюцца ратандальнымі храмамі ў чыстым выглядзе, але стрыжань кампазіцыі якіх складаюць двух’ярусныя цэнтрычныя аб’ёмы тыпу ратонд. Яны спалучаюць вышынны цэнтрычны двухсветлавы асноўны аб’ём з больш нізкім выцягнутым пяцігранным ці квадратным у плане алтарным прырубам, утвараючы двухзрубавы храм падоўжна-восевай кампазіцыі, нетрадыцыйны для беларускага драўлянага храмабудуўніцтва, што абцяжарвае іх навуковую класіфікацыю. Так, напрыклад, падобную архітэктоніку мела Спаса-

Праабражэнская царква ў мястэчку Барань (Аршанскі р-н), якая датуецца 1704 г. [4, № 216]. Яна даследавалася намі пры падрыхтоўцы “Збору помнікаў гісторыі і культуры Беларусі” па Віцебскай вобласці ў 1980-я гг., пазней перанесена ў Беларускі дзяржаўны музей драўлянага дойлідства і народнага быта пад адкрытым небам каля вёскі Строчыцы (Мінскі р-н). Высокі прызматычны аб’ём кафалікона ўнутры перакрыты самкнутым скляпеннем, звонку накрыты чатырохсхільным шатровым дахам, цэнтр якога акцэнтаваны невысокім чацверыковым пад’юмам і васьмігранным светлавым барабанам, увянчаным гранёным увагнута-пукатым купалам з крыжам. На палове вышыні асноўны зруб з чатырох бакоў апярэзвае нізкая аб’яднаная галерэя-апасань з рызніцамі па баках алтарнага прыруба. Схілы даха апасані адпавядаюць схілам даха кафалікона, што надае збудаванню гарманічны ярусна-пірамідальны характар. Цэнтрычнасць агульнай кампазіцыі крыху парушае невысокі пяцігранны алтарны прыруб і ўваходны ганак з калонамі, прыбудаваны пазней, у перыяд класіцызма.

У мястэчку Раманава (Горацкі р-н) існавалі 2 драўляныя цэрквы, якія адлюстраваны на малюнках Д. Струкава. Манументальная Юр’еўская царква [5, № 318]. складалася з асноўнага двухсветлагога аб’ёма (васьмерык на чацверыку) і квадратнага алтарнага зруба, таксама завершанага светлавым васьмерыком. Вярхі мелі пакатыя шатровыя дахі, увянчаныя галоўкамі з крыжамі. Асноўны зруб абкружала невысокая аб’яднаная галерэя-апасань, наглуха абшытая гарызантальнымі дошкамі, у якой размяшчаліся рызніцы і бабінец. Уваход быў аформлены адкрытым 2-слупковым ганкам з шатровым дахам. Па восі ўвахода асобна стаяла двух’ярусная званіца-брама з ніжнім бяргвенчатым ярусам і скразным верхнім, аформленым з кожнага боку трыма аркамі. Мастацкую выразнасць ансамблю надаваў рытм гонтавых дахаў і прычолкаў, вертыкальная шалёўка з арачным падзорам, развітыя прафіляваныя карнізы, лучковыя абрысы вокнаў – характэрныя рысы беларускага драўлянага дойлідства часоў барока. Мастацтвазнаўчы аналіз архітэктурных характарыстык разгледжаных унікальных пабудов рэгіёна Падняпроўя сведчыць пра пэўныя мастацка-стылявыя ўплывы ўкраінскага барока.

Аналагічны тып храма, архітэктура якога спалучала рысы барока і класіцызма, прадстаўляла царква Нараджэння Багародзіцы ў Слуцку, пабудаваная ў 1799 г. Выява вядома па фотаздымку І. Сербавана 1916 г. Высокі квадратны ў плане аб’ём кафалікона быў увянчаны магутным самкнутым купалам на невысокім васьмерыку і ліхтарыкам з гранёнай галоўкай. Прыблізна на палове вышыні кафалікон апярэзвала закрытая аб’яднаная галерэя, накрытая шырокім прычолкам, у якой месціліся алтар, бабінец і службовыя памяшканні. Пакрыцце ўсіх дахаў было гонтавае, пры гэтым барабан купала таксама быў “кажухаваны”, г. зн. абшыты гонтай. Цэнтр галоўнага фасада акцэнтаваў двухкалонны ганак увахода і вокны з лучковымі перамычкамі. Шалёўка сцен традыцыйная для барока: вертыкальная з нашчыльнікамі. Рэгіянальна і стылістычна блізкі ўзор прадстаўляла драўляная царква св. Сімяона Стоўпніка канца XVIII ст. у в. Баславічы (цяпер Барок, Слуцкі р-н), якая была перададзена праваслаўным і перабудавана ў 1865 г. [6, с. 41]. На яе месцы ў 1912 г. змураваны новы храм ў псеўдарускім стылі (арх. В. Струеў).

Своеасаблівы тып храма-ратонды ўяўляе Троіцкая царква ў г. п. Арэхаўск Аршанскага р-на, пабудаваная ў 1831–1838 гг. у стылі позняга класіцызму [4, № 204]. Гэта цэнтрычнае кубападобнае збудаванне, увянчанае глухім круглым барабанам з паўсферычным купалам і крыжам. Аднолькаваець фасадаў пабудовы парушае вузкі ўваходны прытвор з трохвугольным класіцыстычным франтонам. Элементамі стылістыкі класіцызма з’яўляюцца таксама прафіляваныя карнізы з мадульёнамі і паўцыркульныя вокны-імпасты.

Умоўна да азначанай групы ратандальных храмаў, з прычыны цэнтрычнасці і гранёнай формы кампазіцыі, можна аднесці Троіцкую царкву ў в. Вялікая Сваротва Баранавіцкага р-на, якая мела план у выглядзе правільнага роўнабаковага трохвугольніка.

Першапачаткова драўляны храм пабудаваны ў 1747 г. па фундацыі пісара скарбовага Вялікага Княства Літоўскага Мікалая Аўсянага. Зруб у выглядзе трохграннай прызмы быў накрыты трохсхільным шатровым дахам. Храм меў адзін алтар у цэнтры, тры ўваходы, цагляную падлогу і размаляванае шатровае скляпенне з светлавым ліхтаром. У 1823 г. на месцы першага драўлянага храма па яго ўзору з бутавлага каменю змуравана новая царква [7, с. 445–447].

Паколькі трохвугольнік ёсць найпрасцейшая плоская фігура, геаметрычная інтэрпрэтацыя сакральнай лічбы 3, ён з’яўляецца адным з найбольш старажытных і ўніверсальных сімвалаў, што насычаны шматлікімі семантычнымі трыядамі. У хрысціянскай традыцыі роўнабаковы трохвугольнік – гэта, у першую чаргу, Прысвятая Тройца. На нашу думку, мэтай стварэння незвычайнай кампазіцыі царквы ў Вялікай Сваротве, было наданне ёй семантыкі “Усябачнага Вока”, якое ў іканаграфіі звычайна прадстаўлена ў трохкутніку. Відавочна, што творчая задума наўмысна адыходзіць ад заходнехрысціянскай традыцыі інтэрпрэтацыі храма як Каўчэга Выратавання і ад усходнехрысціянскага традыцыйнага варыянта крыжова-цэнтрычнага храма з семантыкай Укрыжавання Хрыста. У гэтым помніку абстрактна зададзеная семантыка формы пераважае над хрысціянскай будаўнічай традыцыяй. У наш час татальнага забыцця традыцый архітэктурныя якасці гэтага збудавання і змушаная крэатыўнасць яго кампазіцыі, на наш погляд, неабгрунтавана перабольшваюцца. Адзіным прыкладам пераймання закладзенай у ім ідэі з’яўляецца царква ў Дзягунах (сучасная Літва), пабудаваная ў 1757 г., з планам ў выглядзе роўнабаковага трохвугольніка. Храм таксама быў накрыты трохсхільным шатровым дахам з галоўкай у цэнтры. Схілы даха працягнуты на невысокія прыбудовы сакрыстыі па баках алтарнай часткі.

У выніку праведзенага мастацтвазнаўчага аналізу можна сцвярджаць, што ратандальныя храмы у беларускім драўляным сакральным дойлідстве з’яўляюцца інтэрпрэтацыяй формы круга, які мае старазапаветную семантыку Богага добраўпарадкавання і гармоніі Сусвету. Адметнае выкарыстанне тых ці іншых варыянтаў храмаў цэнтрычнай кампазіцыі мае пэўныя храналагічныя і мастацка-стылістычныя асаблівасці, абумоўленыя дамінаваннем на розных этапах тых ці іншых эстэтычных павеваў.

Літаратура

1. Хрысціянскія храмы Беларусі на фотаздымках Яна Балзункевіча: Пачатак ХХ стагоддзя / уклад. А. М. Кулагін, У. А. Герасімовіч. – Мінск : Ураджай, 2000. – 184 с.
2. Nasze kościoły. Archidiecezja Mińska / pod red. J. Żyskara. – ТТ. 1–2. – Warszawa – Petersburg, 1912–1913.
3. Каталіцкія святыні: Мінска-Магілёўская архідыяцэзія / тэкст і фота А. Яроменкі. – Ч. 1. – Мінск : Про Хрысто, 2003. – 255 с.
4. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Віцебская вобласць. – Мінск : Беларуская Савецкая Энцыклапедыя, 1985.
5. Навуковая бібліятэка Вільнюскага ўніверсітэта. Адзел рукапісаў, г. Вільнюс, ф. 78. Малюнкi Д. Струкава.
6. Описание церквей и приходов Минской Епархии, составленные по официально затребованным от причтов сведениям / Приложение к «Минским Епархиальным Ведомостям» за 1879 год. – Минск, 1879. – Т. III. – Слуцкий уезд.
7. Сергачев, С. А. Народное зодчество Беларуси: История и современность / С. А. Сергачев. – Минск : БелЭн, 2015. – 559 с.

ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЧТОВОЙ ГРАФИКЕ БЕЛАРУСИ

В феврале 2019 г. произошло знаковое событие в сфере отечественной прикладной графики и филателии – впервые при создании почтовой марки была внедрена технология дополненной реальности (AR-технология).

Художники белорусского национального оператора почтовой сети РУП «Белпочта» создали почтовый блок и малый лист, в которых дополненная реальность выступает ярким средством художественной выразительности, формируя новую художественно-цифровую концепцию. Можно констатировать, что марочное искусство приобрело новый вектор развития, а традиционная прикладная графика шагнула в объёмный цифровой мир. Обладая ярко выраженной интерактивной функцией, дополненная реальность обогащает и развивает плоскостной образ, позволяет приращивать новые культурные смыслы. Это обуславливает актуальность новых искусствоведческих подходов и ракурсов изучения произведений прикладной графики.

Новые подходы должны учитывать исследования художественных традиций и техник исполнения сюжетов миниатюр, среди которых работы А. В. Алексеева «Говорят марки» (1962), В. Я. Бродского «Искусство почтовой марки» (1968), Е. Б. Соркина «Рождение марки» (1975), А. Н. Котырева «Почтовая марка и художник» (1985) и др. В отечественной научной практике искусствоведческий анализ прикладной миниатюрной графики представлен в самых общих чертах, хотя иллюстративный материал по этой теме регулярно появляется в виде ежегодных каталогов РУП «Белпочта», описательные обзоры новинок белорусской почтовой графики дает научно-производственный журнал «Веснік сувязі». Таким образом, внедрение AR-технологий в традиционную прикладную графику Беларуси является новым и перспективным объектом исследования в области искусствоведения.

Началом использования AR-технологии в белорусской прикладной графике можно считать выход 1 февраля 2019 г. малого листа «II Еўрапейскія гульні 2019 года» (художник – Марина Витковская [1]), который репрезентует айдентику значимого спортивного события. Малый лист состоит из четырёх марок, на каждой из которых изображено по одной спортивной дисциплине (велоспорт, легкая атлетика, гребля, художественная гимнастика). Они характеризуются ярким цветовым решением и выполнены в стиле народного декоративно-прикладного искусства вытинанки. Среди фоновых силуэтов просматриваются растительные образы и башни архитектурного комплекса «Ворота Минска». Композиция дополнена фирменным логотипом мероприятия в виде сочетания стилизованного образа «папараць-кветкі» и акцидентной типографики.

В качестве 3D-объекта выступает талисман игр. Стоит отметить, что брендинговое агентство Вrama Branding (Минск), разработавшее айдентику мероприятия еще в 2017 г., не является автором талисмана игр. Презентация официального талисмана (лис Лесик) прошла в конце ноября 2018 г. в Минске, но имя автора-исполнителя не было озвучено. По словам заместителя директора фонда «Дирекция II Европейских игр 2019 года» А. Котова, талисман является «разработкой белорусского дизайнера по заказу Дирекции» [2]. Таким образом, перед нами предстает образ события, сформированный несколькими авторами-исполнителями, но при этом объединенный общей художественной концепцией.

Образ разделен на плоскостную графическую композицию на малом листе и объемную модель в дополненной реальности. Присутствует элемент интерактива с 3D-

моделью: при однократном нажатии на виртуальный талисман на экране смартфона он кивнет в ответ. При перемещении камеры вокруг малого листа талисман будет вести взгляд за камерой. За спиной 3D-объекта плавно движется вверх фирменная типографика, выраженная приветственной фразой «Сардэчна запрашаем у Беларусь» на трёх языках – белорусском, русском и английском. Важно отметить, что при любом ракурсе камеры смартфона по отношению к малому листу типографика всегда направлена на зрителя.

Развитием и закреплением опыта в этом направлении стал почтовый блок «75 гадоў вызваленню Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў», выпущенный 9 апреля 2019 г. издательским центром «Марка». Блок состоит из двух марок (художник – Евгения Бедоник [3]). Они входят в особую категорию коммеморативных марок, заслуживающую специального рассмотрения. Такие знаки почтовой оплаты выпускаются в ознаменование юбилейных дат или в память важных общественных событий, в них отражается историческая хроника существенных явлений политической, экономической и культурной жизни народа [4, с. 40].

Дизайн марок и блока «75 гадоў вызваленню Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў» базируется на сочетании образов архивных фотографий периода освобождения Беларуси с цветущими ветвями яблони по периметру блока. Цветы выполнены посредством компьютерной графики. Образ освобожденной и цветущей белорусской земли дополняет типографика на двух языках: доминирующем белорусском и дополняющем композицию английском. Чтобы органично вписать текст в сюжет блока, специально выбрано трафаретное начертание. В этом художественном образе разворачивается нетривиальный сюжет, повествующий о том, как зацветает земля отцов и дедов после освобождения от оков оккупации и гнета.

Технология дополненной реальности проявляется при наведении на марку камеры смартфона с запущенным приложением «AR Marka Belarus»: изображение «оживает» и появляется специально созданный сценарий [5, с. 19]. На экране смартфона видно, как по проселочной дороге движется колонна из трех танков, поворачивая башни в разные стороны. В 3D-сцене также присутствуют модели растительности (деревьев и кустарников). Весь визуальный сценарий имеет звуковое сопровождение – гул работающих двигателей и гусениц танков. Для рассмотрения деталей динамической сцены с разных ракурсов мы можем перемещать смартфон вокруг почтового блока. Сама по себе 3D-графика малополигональна и напоминает компьютерные игры прошлого десятилетия.

Данный художественно-цифровой замысел можно охарактеризовать как проявление синергии в белорусском искусстве, где художественное произведение с помощью технологии дополненной реальности воздействует сразу на несколько органов чувств – зрение и слух. Возможно, в ближайшем будущем произведения искусства смогут воздействовать на зрителя целым комплексом ощущений (вкусом, обонянием, осязанием). Осуществляться это будет посредством технологий дополненной реальности (AR – Augmented Reality), смешанной реальности (MR – Mixed Reality) или виртуальной реальности (VR – Virtual Reality). Сегодня эти инновации широко используются, например, в кинотеатрах, добавляя к 3D-очкам физические эффекты, синхронизированные с фильмом. Зрители могут ощущать движение и вибрацию кресел, ветер, дым, брызги воды, запахи и др.

Таким образом, сегодня мы становимся свидетелями того, как AR-технология задает искусству почтовых марок новый вектор художественно-цифрового развития. Точные измерения и рассчитанные координаты информационных технологий становятся проводником традиционного искусства в современный мир гаджетов и всеобщей цифровизации. Белорусская почтовая графика движется по пути глобального использования технологии дополненной реальности.

Этот вид графики обладает грандиозным, необычайно широким полем действия. Печатаемая многотысячными тиражами марка обращается к громадной аудитории, говорит о многих существенных явлениях жизни, влияет на формирование сознания людей, обогащая их

кругозор, воздействует на воспитание их художественного вкуса и эстетических воззрений не в меньшей мере, чем любой другой вид прикладного искусства [4, с. 10].

Таким образом, на сегодня известны два объекта прикладной графики Беларуси с внедренной технологией дополненной реальности. Выбор событий для отражения обусловлен их значимостью в социальной жизни современной Беларуси. Также можно утверждать, что это те события, с помощью которых наша страна самопрезентуется на международной арене.

Образность исполнения выделенных почтовых марок представляет собой симбиоз традиционного искусства и современных графических приемов. В целом, это перспективные примеры инновационных внедрений в отечественную прикладную графику.

Литература

1. Национальный оператор почтовой связи Республики Беларусь. Белпочта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belpost.by/stamps/information-page/2019-info/04-2019-01-25>. – Дата доступа: 22.06.2019.
2. II Европейские игры 2019 Минск, Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://minsk2019.by/ru/news/721>. – Дата доступа: 24.06.2019.
3. Национальный оператор почтовой связи Республики Беларусь. Белпочта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belpost.by/stamps/information-page/2019-info/14-2019-04-03>. – Дата доступа: 22.06.2019.
4. Бродский, В. Я. Искусство почтовой марки / В. Я. Бродский. – Л. : Художник РСФСР, 1968. – 160 с.
5. Тібо-2019. Вдохновленные «цифрой» / В. И. Курилович [и др.] // Веснік сувязі. – 2019. – № 2. –

*Гарадзецкая Г.І.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

ЖЭСТ І КОЛЕР ЯК КАМΠΑНАНТЫ МАСТАЦКАГА ВОБРАЗА Ў ІКОНЕ РЫМСКА-КАТАЛІЦКАЙ ЦАРКВЫ

У штодзённым жыцці чалавек выкарыстоўвае тры ці іншыя жэсты. Часамі, мы нават не надаем увагі таму, што зусім нявінныя для нас рухі, у рэлігійным (духоўным) асяроддзі яны маюць патаемнае станоўчае і адмоўнае значэнне. У розных краінах свету кожны жэст чытаецца па-рознаму. Мовай цела, часам, можна выказацца больш, чым словамі. У дадатак да жэстаў трэба яшчэ кіравацца рухамі і мімікай суразмоўцы. У большасці, людзі вельмі часта выкарыстоўваюць жэстыкуляванне, замест таго каб павольна выказаць сваю думку і вельмі часта гэтыя жэсты пазычаны з рэлігійных канонаў. Таму варта ведаць, які і калі жэст мы выкарыстоўваем у штодзённым жыцці.

Кожны з жэстаў, выяўлены на абразях мае пэўны сэнс, але часта мы іх не разумеем, бо тлумачэнне іх было напісана толькі па-грэцку. Старажытныя грэкі і рымляне мелі складаную сістэму жэстаў, якія выкарыстоўваліся аратарамі падчас выступаў на сенаце, прыватных сустрэчах і нават у школьным класе. Калі раней не было даступнай літаратуры па вывучэнню праблематыкі жэстаў у абразях (сімвалы рук, пальцаў, нахілы тулава), то ў цяперашні час вывучэнне багаслоўя, асабліва кампазіцыя ў іканаграфіі, дасягнула высокага ўзроўня [0, с. 253].

Рукі ў абразях не толькі “размаўляюць”, але з’яўляюцца асноўным атрыбутам іконы. Заснаваная на каноне ікона не паказвае постаць Бога Айца, так як гэтая постаць не звязана з фактам увасаблення. Тым не менш не магчыма сказаць, што ікона не “размаўляе” і не дзейнічае мовай сімвалаў на прысутнасць чалавека ў сваёй Боскай прасторы.

Бог Айцец праяўляецца ў сімвале левай рукі, так званы *manus Dei* (*dextera Dei*). Дадзены прыклад можна ўбачыць у вобразе Хрыста, дзе з неба падае святло на Яго руку – найстарэйшы сімвал Бога Айца ва ўсім хрысціянскім мастацтве. Таксама існуюць іконы на якіх сканцэнтравана ўвага на правай руцэ – сімвал славы вечнага жыцця і сузірання. Але бачаннем рукі сама сімволіка не заканчваецца. Калі больш дэталёва разглядаць руку Хрыста, то можна заўважыць як своеасабліва скіраваны пальцы на гэтай руцэ. Такое палажэнне пальцаў звяртае ўвагу на прысутнасць Святой Тройцы. Указальны палец – Бог Айцец, сярэдні – Бог Сын і безымянны – Дух Святы. Рукі Хрыста заўжды скіраваны да крыжа, як увасабленне духоўнасці сваёй істоты. У абразях правая рука Хрыста паднята ў жэсце благаслаўлення. Менавіта таксама робяць святары, калі падчас літургіі, з паднятай правай рукой благаслаўляюць вернікаў [0, с. 306–309].

У грэцкай праваслаўнай традыцыі іканапісу і ў раннім хрысціянстве жэст благаслаўленай рукі ўкладаваўся так, што спалучэнне першых і апошніх літар грэцкіх слоў абзначалі імя Езус Хрыстус (IC, XC). Благаслаўленне ў абразях таксама звязана з экзарцызмам. Гэта можна заўважыць на іконе “Хрышчэнне Езуса Хрыста”, дзе св. Ян Хрысціцель благаслаўляе Хрыста вадой з ракі Ярдан. Тым самым Збаўца рыхтуе ваду ракі, каб стаць вадой Святога Хрышчэння. У выніку асвячэння, змяняецца сэнс вады, прымаючы выяву смерці, ператвараецца ў вобраз выратавання.

Гледзячы на дадзеныя прыклады, можна заўважыць, што асноўным элементам апісання і сімвалам з вялікім значэннем з’яўляюцца рукі. Прадуманы ўклад далоні – гэта асноўны спосаб перадачы значэння, а таксама выразы эмоцый. Так, напрыклад:

Указанне – жэст Багародзіцы, якая паказвае на немаўля Хрыста, які з’яўляецца шляхам да выратавання;

Аранты (ад лац. *Organs* – “якая моліцца”) – расстаўленне і ўзнясенне рук да неба, на вышыні плячэй, выказваючы малітву за царкву;

Заступніцтва (прашэнне) – выява ў крыху нахіленай позе, з лёгка выцягнутымі наперад сагнутымі ў лакцях рукамі. Гэты выраз заступніцкай малітвы за народ Бога;

Адчувальнасць (пяшчота) – паказвае поўную любоў адзін да аднаго, сына і маці (Езуса і Марыі), якімі павінны быць адносіны паміж Богам і чалавекам. Жэсты, якія выказваюць адчувальнасць, характэрны для вобразаў Божай Маці тыпа *Eleus* (замілаванне);

Боль і пакута – сімвалізуе правая рука, прыкладзеная да шчакі і адпаведна складзеныя рукі на аб’екце пакутавання;

Павага – выказваюць рукі, скрыжаваныя на грудзях;

Прыняцце і згода – характарызуюць нахіленая галава і правая рука, складзеная на грудзях. Такая схема выказвае падпарадкаванне волі Божай [2, с. 351-355].

Дзякуючы гістарычнай спадчыне і развіццю іканаграфічнага мастацтва, стала даступным вивучэнне правіл і значэння сімвалікі абразоў. Дадзеная сімволіка падпарадкоўваецца канону. Канон – гэта так званая мова іконы. Да гэтай мовы належаць:

- мова жэстаў;
- мова прадстаўлення канкрэтных сцэн;
- мова правіла выкарыстання матэрыялаў;
- мова фарбаў.

Выкарыстанне той ці іншай фарбы ў іконе з’яўляецца вельмі важным і таксама належыць да вышэй узгаданага канону. Існуе спецыяльная тэхніка пісання іконы, выбару фарбы па яе складзе і якасці, выбару колеру згодна з пісаннем той ці іншай выявы. Так, напрыклад:

Залаты – выкарыстоўваецца для ўпрыгожвання вобраза і падкрэслівання яго славы, велічы, стаўлення да нябачнага святла.

Белы – колер, які сімвалізуе святло, ласку, адкрыццё. Вечнасць, якая прапісана Богам на працягу стагоддзяў (увасабляецца праз Божы свет). У хрысціянстве – гэта колер

ачышчэння. Новаахрышчаны чалавек атрымліваў белае адзенне, як знак нараджэння да рэальнага жыцця (абраз невядомага аўтара “Езус Хрыстус, Валадар Сусвету”) (мал. 1).

Блакітны (сіні) – гэта незвычайны колер, які можа быць колерам халодным, нематэрыяльным і які дае празрыстасць. Гэта колер бясконцасці і неба (Хрыстос ў іконе “Перамяненне Пана”). У іканаграфіі гэты колер мае значэнне адхіленасці ад свету, узвышанасці. У спалучэнні з белым колерам ён будзе мець значэнне ўнутранага жыцця, але іншае спалучэнне (чырвоны, чорны) з’яўляецца дрэнным. Блакітны колер можна ўбачыць у вопратцы Хрыста і Марыі, апосталаў.

Чырвоны (пурпурны) – гэта своеасаблівы колер, які ў іканапісе мае значэнне маладосці, прыгажосці, здароўя, але ў некаторых выпадках – барацьбы і пакуты. Усе гэтыя ўласцівасці прыпісаны да зямнога жыцця, а не нябеснага. Напрыклад, сцэна з Крыжовага шляха “Езус памірае на крыжы” (Стацыя 12, калі жаўнер прабівае дзідай бок Езуса) (Невядомы аўтар, ікона “Езус Міласэрны”, Польшча, г. Кракаў) (мал. 2).

Жоўты – колер, які азначае праўду. Калі гэта цёмна-жоўты колер, то значэнне зусім іншае – ганарыстасць, здрада, пыха. З’яўляецца таксама сімвалам найвышэйшай улады анёлаў (ікона Я. Сянько “Святое Сямейства”, г. Мінск, касцёл Маці Божай Будслаўскай) (мал. 3).

Зялёны – дадзены колер азначае адраджэнне ўсяго жывога. У іканапісе – духоўнае адраджэнне, наяўнасць жыцця і Святога Духа. Тым больш, што зялёны з’яўляецца спалучэннем трох колераў – блакітнага, жоўтага і чырвонага, а значыць, нясе той самы сэнс усіх трох колераў (ікона Я. Сянько “Святы мучанік Себасцьян”, в. Альковічы, Вілейскага раёна).

Карычневы – гэта колер зямлі, гліны, глебы. Гэты колер азначае ўсё зямное, пранікненне духоўнай рэальнасці да зямнога, вобраз Ператварэння свету. Колер нагадвае аб чалавечай прыродзе, падуладнай смерці, марнасць існавання, аскетызм духа. Часцей за ўсё на іконах гэтым колерам маюць вопратку паслушнікаў манаскіх ордэнаў (ікона Я. Сянько “Святы Антоній з Езусам”, в. Ілья, Вілейскага раёна) (мал. 4).

Чорны – гэты колер паказвае на адсутнасць Бога святла. Колер зла і смерці, які прысутнічае ў выяве пекла, пачор, могілак, болю. Азначае неспасцігальнасць сусвету і адначасова пустэчу быцця без Бога (ікона невядомага аўтара “Страшны суд”) (мал. 5).

Такім чынам, выяўленне і сістэматызацыя асноўных тыпаў жэстаў, якія атрымалі адлюстраванне ў іканаграфіі каталіцкай царквы, дазваляе зрабіць выснову аб разнастайнасці сэнсавага значэння жэстаў як знака, аб іх метафарычнасці і шырокім спектры магчымасцяў выражэння. Да асноўных тыпаў жэставых рухаў аднесены наступныя: жэсты “магутнасці і велічы”, “блаславення”, “рукі, узнятыя ўверх”, “раскрытыя далоні, або замілаванне”, “рукі, складзеныя далонь у далонь”, “жэст, які паказвае”. Акрамя пералічаных, існуе нямала іншых жэставых рухаў, якія ўяўляюць сабой вынік злучэння элементаў розных тыпаў жэстаў, падпарадкаваных канону іконапісання. Канон не з’яўляецца абмежаваннем іканаграфіі, але падтрымлівае пэўныя правілы. Ён не выклікае абмежавання выбару мастацкіх сродкаў і выражэнню здольнасцей і майстэрства. Канон павінен накіроўваць мастака, выхоўваць яго ўяўленне. Трэба каб гэта было своеасаблівым духоўным шляхам мастака ў выкананні свайго паклікання да пісання ікон. Многія сучасныя мастакі ўспрымаюць ікону за мастацтва, якое павінна аказваць уплыў на глядача праз экспрэсію, натуралізм, спрабуючы аказаць эмацыянальнае ўздзеянне на глядача. Але такое меркаванне з’яўляецца памылковым. Асноўная мэта іконы – увядзенне ў цішыню, спакой, сузіранне, а таксама перадача ісціны веры і дагматаў касцёла.

Літаратура

1. Королев, К.М. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / К. М. Королев. – СПб. : Мидгард, 2005. – 603 с.

2. Forstner, D. Świat symboliki chrześcijańskiej / D. Forstner. – Warszawa : Instytut wydawniczy PAX, – 2001. – 544 s.

3. Janocha, M. Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej: problem kanonu / M. Janocha // Saeculum Christianum : pismo historyczno – społeczne. – 2002. – № 9/2. – С. 306–309.

Гужалоўскі А.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ВОБРАЗ СТАЛІНА Ў НАРОДНЫМ ВЫЯЎЛЕНЧЫМ МАСТАЦТВЕ

Пры жыцці Сталіна абвясцілі вялікім тэатрэтыкам мастацтва, а яго мастацкі густ лічыўся эталонным. Сам правадыр таксама лічыў сябе аўтарытэтам ва ўсіх відах чалавечай дзейнасці, у тым ліку ў выяўленчым мастацтве. Сталін сапраўды цікавіўся працай мастакоў, пераважна з мэтай яе выкарыстання на ўласную карысць. Легітымацыя адзінаасобнай ўлады і канструяванне новай сацыяльнай рэальнасці праводзілася з дапамогай велізарнай колькасці пасярэднікаў-медыумаў, сярод якіх важную ролю адыгрывала выяўленчае мастацтва. Афіцыйныя савецкія скульптура, жывапіс, графіка, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва кансалідавалі грамадства, дапамагалі фармаваць савецкую ідэнтычнасць, умацоўвалі неабмежаваную ўладу дыктатара.

Творчым метадам савецкага мастацтва быў абвешчаны сацыялістычны рэалізм, у аснову якога быў пакладзены прынцып ідэалізацыі рэальнасці, пераўтварэнне яе ў мастацкую ўтопію. У якасці фундамента новага стылю былі абраны класічная еўрапейская спадчына, рускі класіцызм і перасоўнікі, што не ўратавала сталінскае дзяржаўнае мастацтва ад знешняй ілюстратыўнасці, параднасці, халоднай афіцыйнасці, а таксама рамесніцкага характару многіх прац. Саюз мастакоў, праўленне якога абіралася па ўзгадненні з партыйным кіраўніцтвам, выконваў ролю выканаўцы дзяржаўных замоваў на творы мастацтва. Новыя калектыўныя формы працы, сумесныя паездкі на будоўлі сацыялізма надавалі індывідуальнаму творчаму працэсу характар “кампаній”. Паўстала сістэма палітычнага кантроля за творчым працэсам, якая перыядычна знаходзіла “імпрэсіяністаў”, “фармалістаў”, “касмапалітаў”.

У выяўленчым мастацтве сталінскага перыяду была выбудавана іерархія тэм і сюжэтаў, якія аб’ядноўваліся генеральнай задачай паказу савецкага чалавека. Ніжнюю прыступку ў гэтай іерархіі займаў новы савецкі быт у горадзе і вёсцы. За ім ішоў індустрыяльны жанр, які апяваў сацыялістычную рэканструкцыю і сталінскія пяцігодкі. Яшчэ больш адказным быў ваенна-гістарычны жанр, у выніку якога паўстала савецкая батальная карціна. Надзвычай важнай тэмай была трыўмфальная рэвалюцыйная дзейнасць, аповед пра якую вымагаў сур’ёзнай палітычнай падрыхтоўкі. Вышэйшую прыступку ў тэматычнай іерархіі займаў партрэт правадыра, які на працягу 1930-х – 1950-х гг. ператварыўся ў галоўную дзеючую асобу савецкага мастацтва.

На мяжы 1920-х – 1930-х гг. надзеі ўлады на стварэнне новага мастацтва ўласна рэвалюцыйнымі масамі не спраўдзілася. Тады ідэалагічнае кіраўніцтва звярнула ўвагу на творчасць асобных таленавітых прадстаўнікоў народа, накіроўваючы яе ў патрэбнае рэчышча з дапамогай прапагандысцкай літаратуры, СМІ, а таксама індывідуальнай тлумачальнай працы з народнымі майстрамі. У выніку гэтай дзейнасці з’явілася народная мастацкая сталініяна, у якой спалучаліся шчырае абагаўленне калектыўнага “бацькі” з прагматычным жаданнем быць заўважаным, узняцца па сацыяльнай лесвіцы. Сімвалічным актам падпарадкавання, працягнення лаяльнасці народа да ўлады і асабіста правадыра было

дарэнне яму твораў самадзейных майстроў.

Адзін з першых падобных дароў з Савецкай Беларусі ў выглядзе партрэта Сталіна, вырабленага з запалак паступіў у яго сакратарыят напярэдадні Ўсесаюзнай нарады стаханаўцаў у лістападзе 1935 г. Аўтарам партрэта, на які пайшло каля 80 тыс. адзінак гэтага нетыповага для выяўленчага мастацтва матэрыялу, быў электраманцёр рэчыцкай запалкавай фабрыкі “Х Кастрычнік” П. Ф. Каўшэўны. З дапамогай жонкі ён працаваў над уласным арыгінальным творам больш трох месяцаў [3, с. 4]. Прыклад П. Ф. Каўшэўнага быў заўважаны. У наступным годзе вырабленне падарунка ў выглядзе пано “Сталінскі маршрут” распачала арцель віцебскіх вышывальшчыц. Пано было прысвечана беспасадачнаму пералёту Масква – Петрапаўлаўск-Камчацкі, здзейсненаму экіпажам пад камандаваннем В. П. Чкалава ў ліпені 1936 г. Тым не менш, цэнтрам кампазіцыі гэтага вырабу быў Сталін, які ўказваў шлях лётчыкам [Панно “Сталінскі маршрут” // Звязда. – 1936. – 20 кастр. – № 241, с. 4].

Найбольш каштоўным падарункам правадыру стала створанае ў 1936 г. групай беларускіх паэтаў “Пісьмо беларускага народа вялікаму Сталіну”. Гэты праект, ініцыяваны першым сакратаром ЦК КП(б)Б М. Ф. Гікала не абмяжоўваўся стварэннем паэтычнага “шэдэўра”. Ён прадугледжваў пераўтварэнне “Пісьма...” ў артэфакт культуры, які б адпавядаў велічы адрасата. Найперш, было вырашана вышыць вершаваны тэкст залатымі, чырвонымі, блакітнымі, зялёнымі, шэрымі і карычневымі ніцямі на 24 шаўковых аркушах, дзеля чаго ў Мінск з розных куткоў Беларусі былі дастаўлены 37 лепшых вышывальшчыц. Іх адбор уключаў праверку не толькі прафесійных здольнасцяў, але таксама сацыяльнага паходжання, нацыянальнасці і сямейнага становішча [НАРБ. – Ф 4п. – Воп. 1. – Спр. 10694, арк. 1–44].

Адначасова з вышывальшчыцамі, у Мінску працавала брыгада з васьмі сабраных з усёй рэспублікі лепшых сталяроў-разьбяроў пад кіраўніцтвам народнага майстра з в. Недашоў Магілёўскага раёна Я. С. Арлова. У выніку іх намаганняў быў выраблены ўнікальны куфар для захавання тканага “Пісьма...”. Звонку куфар быў упрыгожаны выявамі ордэна Леніна, прамысловых прадпрыемстваў, калгасных палеткаў, памежнікаў, выкананымі паводле эскізаў В. Волкава, М. Пашкевіча, Я. Ціхановіча, М. Гусева, А. Жорава, В. і А. Мурашовых, а таксама А. Кажанеўскага. Падчас рэалізацыі гэтых эскізаў сталяры скарысталі 110 тыс. кавалкаў дрэва розных парод [НАРБ. – Ф 4п. – Воп. 1. – Спр. 10693, арк. 7].

У 1939 г. Я. С. Арлоў паводле замовы партыйнага кіраўніцтва зрабіў яшчэ адну на гэты раз індывідуальную працу – пісьмовы стол, які складаўся з 184 тыс. кавалкаў дрэва трынаццаці парод, выкладзеных у выглядзе беларускага арнамента. Яго стальніца была ўпрыгожана гравіраваным прысвячэннем: “Іосіфу Вісарыёнавічу Сталіну ад беларускага народа”. Падчас нямецкай акупацыі на прапанову акупацыйных уладаў Я. С. Арлоў перарабіў прысвячэнне Сталіну на новае: “Вялікаму правадыру Адольфу Гітлеру ад сялян Магілёўскага раёна”. Даведаўшыся пра гэта, у студзені 1943 г. партызаны атрада № 620 імя Чапаева перавезлі майстра разам са сталом у Маскву. У адказ немцы расстралялі членаў сям’і майстра, за выключэннем старэйшай дачкі Ліліі. Сёння на яго стале, які захоўваецца ў Магілёўскім абласным краязнаўчым музеі імя Е. Р. Раманава, няма ніякіх дароўных надпісаў [Магілёўскі абласны краязнаўчы музей імя Е. Р. Раманава. – Н-ДФ. – 620-ы партызанскі атрад. – Папка № 2, арк. 1–6].

Агульнарэспубліканскую вядомасць таксама набыў пастух з в. Тэхцін Бялыніцкага раёна 39-гадовы Сямён Дудкоў (Б. М. Хрушчоў). У 1938 г. ён распачаў працу над драўляным бюстам Сталіна, пасля чаго яго сацыяльны статус рэзка ўзніўся: “Цяпер суседзі ўжо не смяяліся з яго, а часта прыходзілі глядзець з павагай як ён працуе”. Акрамя павагі, бюст правадыра даў аўтару матэрыяльныя выгоды. Рэспубліканскі дом народнай творчасці набыў яго ў Б. М. Хрушчова за 700 рублёў, а таксама выдзеліў прэмію ў памеры 200 руб.

Двойчы падчас стварэння бюста матэрыяльную дапамогу пастуху аказвала дзяржава [2, с. 4]. Гэты і іншыя 24 лепшых твораў народных мастакоў Савецкай Беларусі былі адпраўлены ў Маскву на ўсесаюзную выставу “Ленін і Сталін у народнай творчасці”, адкрыццё якой было прызначана на снежань 1938 г. [8, с. 4]

Уз’яднанне Заходняй Беларусі з БССР выклікала новую хвалю народных падарункаў правадыру. Напрыклад, у студзені 1940 г. сёстры А. і С. Івашкевіч з в. Заполле Навагрудскага раёна выткалі дыван з надпісам “Вызваліцелю Заходняй Беларусі – любімаму настаўніку, бацьку і другу таварышу Сталіну ад працоўных жанчын заходніх абласцей БССР” [10, с. 4]. У сакавіку таго ж года сход сялян в. Панікі Брэсцкага раёна даручыў выраб падобнага ж падарунка лепшым ткачыхам вёскі – Н. Белюк, А. Белюк і Т. Гашко [Падарунак вялікаму Сталіну // Звязда. – 1940. – 3 сак. – № 51, с. 4]. Арыгінальны выраб каваля І. Жыткевіча у выглядзе пісьмовага прыбора трапіў у сакратарыят Сталіна з в. Вялікая Крапотка Слонімскага раёна. 14 мая 1941 г. начальнік Баранавіцкага абласнога аддзела мастацтваў Гольцберг, які персанальна курыраваў гэты праект, пісаў загадчыку сакратарыята Сталіна А. М. Паскробышаву: “*Жыткевіч вельмі цікавіцца лёсам свайго прыбора, ці бачыў яго Іосіф Вісарыёнавіч, застаўся ён у тав. Сталіна альбо перададзены ў музей, як у Маскве ацанілі яго працу*” [НАРБ. – Ф. 4п. – Воп. 1. – Спр. 14803, арк. 287].

Напачатку 1940-х гг., паводле словаў мастацкага крытыка А. Даліна, вобраз Сталіна займаў ужо цэнтральнае месца ў народнай творчасці Савецкай Беларусі. У Капыльскім раёне партрэты правадыра ткала калгасніца А. Я. Сямашка. У Гомелі – хатняя гаспадыня Н. І. Арбузава. У сталіцы рэспублікі над вобразам правадыра працавалі цесляры-інкрустатары Р. Л. Гебелеў і М. А. Шудрык. У акварэлі сталінскую тэму развіваў мінскі слесар Л. А. Мацук, у жывапісу – віцебскі пенсіянер Л. Н. Домінскі, у драўлянай скульптуры – магілёвец М. І. Гарасун. Народны мастак з Ліды Н. Д. Гутман стварыў медны барэльеф з партрэтам Сталіна [5, с. 1]. Пасля 1938 г. сярод беларускіх разьбяроў распаўсюдзіўся новы тып вырабаў – інкруставаныя футуралы для “Кароткага курсу УсеКП(б)” [4, с. 1].

Вытворчасць партрэтных выяў правадыра народнымі майстрамі Беларусі аднавілася ўжо 1945 г., што засведчыў агляд новых твораў у Рэспубліканскім доме народнай творчасці [11, с. 4]. Як і творы прафесійных майстроў, аматарскія вырабы перыяду позняга сталінізма набылі пампезнасць. Так, у маі 1945 г. для стварэння габелена “Сталін – друг беларускага народа” памерамі 3,5 на 4 метра быў выраблены адмысловы ткацкі станок [9, с. 2]. Лепшыя з народных твораў ствараліся з дапамогай сяброў рэспубліканскага Саюза мастакоў. Напрыклад, аўтар лепшай работы – “бюста таварыша Сталіна” – на баранавіцкай абласной выставе, прысвечанай 30-годдзю ўтварэння БССР, “скульптар-самавучка” В. Ягдніцкі з’яўляўся вучнем А. Бембеля [7, с. 1].

Найбольш яскрава гэта тэндэнцыя праявілася ў вырабе габеленаў – тканых народнымі майстрамі дываноў паводле эскізаў прафесійных мастакоў. Сваеасаблівым мастацкім дадаткам да “Вялікаму Правадыру Народу Генералісімусу Савецкага Саюза Іосіфу Вісарыёнавічу Сталіну ад працоўных Беларускай ССР”, складзенага летам 1945 г., стаў габелен “Сталін – друг беларускага народа”. Створаны ў Рэспубліканскім доме народнай творчасці ткачыхамі з розных абласцей рэспублікі паводле эскізаў прафесійных мастакоў, ён увасабляў ідэю дабрабыту і адданасці беларускіх сялян генералісімусу [ЛіМ. – 1945. – 2 вер. – № 16, с. 1]. У наступны год выдатная ткачыха, калгасніца арцелі “Першамайская” Уздзенскага раёна М. Ліпай падарыла выраблены ўласнымі рукамі габелен з партрэтам Сталіна чырвонаармейцам, якія першымі ўвайшлі ў яе вёску летам 1944 г. [1, с. 163]

Высокай мастацкай якасцю вылучаліся габелены, вырабленыя народнымі мастакамі пад кіраўніцтвам метадыста гродзенскага абласнога дома народнай творчасці Ф. А. Шунейкі. Шырокую вядомасць набыў партрэт правадыра на габелене памерамі 4,5 на

3 метра, выкананы гродзенскімі ткачыхамі сёстрамі М. і С. Лелькевіч. Не меншай увагай глядачоў карыстаўся пяціметровы габелен “Вялікая дружба”, які змяшчаў парны партрэт Сталіна і Мао Цзэдуна ў атачэнні рускага, беларускага і кітайскага арнаментаў. Але найвышэйшым дасягненнем гродзенскіх ткачых стаў габелен “Сталін – наш сцяг”. 3-за надзвычайных памераў (4 на 6 метраў) і вагі (83 кг) яго аўтарам давалося рэканструяваць ткацкі станок [6, с. 2]. Выкананы дванаццацю лепшымі майстрыцамі пад кіраўніцтвам Ф. А. Шунейкі, ён зрабіўся галоўным экспанатам Рэспубліканскай выставы народнай творчасці 1953 г.

3 1946 г. у Музеі рэвалюцыі ў Маскве дзейнічала сталая выстава “Падарункі І. В. Сталіну ад народаў СССР і зарубежных сяброў”. Сярод іншага на ёй можна было ўбачыць “Пісьмо беларускага народа Вялікаму Сталіну” 1936 г. у выглядзе вялікай шаўковай кнігі разам з унікальным куфрам для яе захавання, “Пісьмо камсамольцаў і моладзі Беларусі таварышу Сталіну ў дзень 25-й гадавіны ЛКСМБ”, якое ў жніўні-кастрычніку 1943 г. падпісала больш 100 тыс. чалавек, прыбор І. Жыткевіча, шахматы Р. Гебелева, а таксама па-мастацку выкананыя майстрамі дываны, хусткі, ручнікі, абрусы і сурвэткі [Падарункі беларускага народа вялікаму Сталіну // Звязда. – 1946. – 19 крас. – № 78, с. 2].

Падчас святкавання 70-годдзя Сталін атрымаў больш за 100 тыс. падарункаў ад жыхароў СССР і з-за мяжы, лепшыя з якіх узбагацілі экспазіцыю выставы, якая займала ўжо сямнаццаць залаў Музея рэвалюцыі. Адна з найлепшых вышывак у пашыранай экспазіцыі пад назвай “Ваза руж” і прысвячэннем “Роднаму таварышу Сталіну” была выраблена метадыстам гродзенскага дома народнай творчасці 57-гадовай Б. І. Любовіч. Што адчувала, вышываючы гэтае прысвячэнне, адсядзеўшая 5 гадоў у ГУЛАГу удава расстралянага ў 1938 г. старшыні Дзяржплана БССР А. М. Любовіча?

Пік развіцця народнай мастацкай сталініяны засведчыла рэспубліканская выстава народнай творчасці, якая праходзіла ў мінскім доме афіцэраў у студзені 1953 г. 3 904 твораў, адабраных у яе экспазіцыю з усіх абласцей БССР, 120 увасаблялі вобразы савецкіх і замежных правадыроў, а з іх – амаль палову вобразы Леніна і Сталіна [НАРБ. – Ф. 4п. – Воп. 73. – Спр. 57, арк. 8]. Запыт з боку дзяржавы на праявы народнай любові да правадыра знік адразу пасля яго смерці. Адною з першых гэта адчула метадыст па ткацтву і вышыўцы М. Пачэкіна, накіраваўшая ў маі 1953 г. у ЦК КП(б)Б прапанову “ушанаваць эпоху Сталіна” серыяй габеленаў, якія б адлюстроўвалі яго жыццё і ідэі. У партыйным кіраўніцтве гэтая прапанова нават не разглядалася. Кіраўніцтва ж культурнай сферы, куды быў “спушчаны” ліст ткачыхі-вышывальшчыцы, у лепшых бюракратычных традыцыях паведаміла ёй пра “вывучэнне пытання” [НАРБ. – Ф. 4п. – Воп. 73. – Спр. 59, арк. 149].

Народная сталініяна ў выяўленчым мастацтве значна паўплывала на міфалагізацыю масавай свядомасці, а таксама фармаванне новай калектыўнай ідэнтычнасці жыхароў БССР. Найвышэйшае развіццё яна атрымала ў другой палове 1940-х – пачатку 1950-х гг. Менавіта ў той час з’явіліся найбольш маштабныя ўвасабленні правадыра ў жывапісу, скульптуры і дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, а таксама яго кананічныя вобразы – “стваральнік беларускай дзяржаўнасці”, “уз’яднальнік беларускага народа”, “будаўнік камунізма” і інш. Гэтыя вобразы ўвасобіліся ў творах, што паўсталі ў агульным рэчышчы савецкага таталітарнага мастацтва і амаль не неслі на сабе індывідуальнага альбо нацыянальнага адбітку.

Стварэнне вобраза Сталіна ў народным выяўленчым мастацтве адбывалася пад жорсткім кантролем цэнтралізаванай партыйна-дзяржаўнай сістэмы кіравання творчай дзейнасцю мастакоў. У высокіх кабінетах чыноўнікаў ад мастацтва зацвярджаліся творчыя планы, ствараліся камісіі па абмеркаванні творчых прац, цензуравалася ўся выяўленчая прадукцыя, што выдавалася на тэрыторыі рэспублікі. Ім належала права вырашаць, хто будзе дапушчаны ў вузкае кола абраных стваральнікаў беларускай сталініяны.

Літаратура

1. Беларускія ткачыкі і вышывальніцы // Польша рэвалюцыі. – 1946. – № 4.
2. Волгін, І. Рэзчык па дрэву Барыс Хрушчоў / І. Волгін // ЛіМ. – 1938. – 11 чэрв. – № 32.
3. Гасман, Н. Партрэт з запалак / Н. Гасман // Звязда. – 1935. – 29 снеж. – № 296.
4. Да выстаўкі выяўленчага мастацтва // ЛіМ. – 1947. – 12 крас. – № 15.
5. Далін, А. Сталін у народнай творчасці / А. Далін // ЛіМ. – 1940. – 1 студз. – № 1.
6. Колас, М. Габелен “Сталін – наш сцяг” / М. Колас, М. Берковіч // ЛіМ. – 1952. – 5 сн. – № 49.
7. Левановіч, М. Майстры народнай творчасці Баранавіцкай вобласці да выстаўкі 30-годдзя савецкай улады / М. Левановіч // ЛіМ. – 1947. – 20 вер. – № 38.
8. Ленін і Сталін у народнай творчасці // Звязда. – 1938. – 18 ліст. – № 266.
9. Майстэрня мастацкага ткацтва // Звязда. – 1945. – 19 мая. – № 92.
10. Падарунак вялікаму Сталіну // Звязда. – 1940. – 30 студз. – № 24.
11. Рэспубліканскі прагляд работ мастакоў-самавучак // ЛІМ. – 1945. – 20 чэрв. – № 9.

Дадамухамедов Б.Ф.

(Республика Узбекистан, г. Ташкент)

ЗНАЧЕНИЕ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА ТАШКЕНТА В ПЕРИОД КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Узбекское декоративно-прикладное искусство издавна пользуется заслуженной славой. Исторические условия, в которых развивалась культура узбекского народа, предопределили прикладному искусству особую роль. В течение многих веков создавались народом его технические и художественные традиции.

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

Мастера-ювелиры создавали изделия в основном из серебра, реже из золота, сочетая благородный металл с различными натуральными камнями: драгоценными сверкающими, такими, как рубин, изумруд, сапфир, полудрагоценными матовыми непрозрачными, но ярких и сочных тонов, такими, как жемчуг, бирюза, сердолик, лал, яшма, кораллы, а также с разноцветными блестящими стеклами, мастиковыми бусами и бисером, который стал широко применяться со второй половине XIX века.

Разнообразные технические приёмы традиционной обработки металла, издревле распространенные у местных ювелиров: резьба, ковка, литье, чеканка, гравировка, накладная и ажурная филигрань, тиснение. Искусно владели мастера и техникой зерни, золочения, инкрустация, чернения и эмалирования.

Для каждого центра ювелирного искусства, а ими были крупные ремесленные центры – Самарканд, Бухара, Хорезм, Ташкент, Фергана, Кашкадарья, Сурхандарья, Каракалпакстан, характерны свои формы изделий, используемый материал, орнамент, техника исполнения.

Особо богатые по оформлению и разнообразные по формам были изделия, предназначенные для женского костюма, они многочисленными рядами украшали голову, лоб, виски, уши, косы, шею, грудь, плечи, пояс, запястья и пальцы рук женщины.

В ювелирных украшениях Ташкента местных ювелиров особую силу выразительности придаёт ритм форм и цветовых пятен, игра линий и плоскостей, подвижная система

многочисленных подвесок. Большинство из них строились на великолепно найденном контрастном сочетании серебра с кораллами и бирюзой. В ювелирном искусстве Ташкента конца XIX – начала XX веков прослеживается два направления. Одно, ориентированное на вкусы зажиточных слоев общества – испытывает эклектику, вычурной помпезности, которое приходит к упадку. Другое, адресованное демократическим слоям населения, возрождает традиции истинного народного искусства. Простые и лаконичные формы изделий дольше сохранили ценные художественные особенности, качества, сформировавшиеся в предшествующие эпохи, поэтому не случайно, что именно эти изделия почти без изменения бытуют в народе, находя спрос и сегодня.

Ювелиры Ташкента конца XIX – начала XX веков также вписали яркую страницу в историю художественной обработки металла, оставив нам разнообразные по форме и по технике исполнения диадемы под названием «тилла-кош» («золотые брови»), височные подвески «гажак» («завиток»), браслета, кольца, серьги, амулеты и подвески.

Самым излюбленным налобным украшением Ташкента является «тилла-кош» – «золотые брови», единственное которое дожило до наших дней в свадебном наряде невесты и costume танцовщиц. Действительно хорошо найдена форма, пропорции легкой ажурной диадемы, напоминающей кокошник. Тщательное изучение украшения показало, что в его форме скрыта сложная многофигурная композиция, раскрывающая его древний смысл и содержание. У основания «тилла-коша» изображены не брови, а два распахнутых крыла летящей птицы. Интересно отметить, что они близки не только по форме, но и по звучанию названия: «кош» – брови, «куш» – птица, что также могло отразиться на его позднейшем переосмыслении.

Единый ансамбль украшений Ташкента с «тилла-кош» составляли височные подвески «гажак» – «завиток». И те и другие увенчивались перьями селезня с завитками на концах и оформлялись в едином стиле. В основе миндалевидной пластинки ташкентского «гажак» лежала фигура птицы, а бухарский иногда напоминал животное.

Украшение для кос под названием «соч-попук» тоже играет значимую роль среди ювелирных украшений Ташкента. Концы кос завершались вплетенными в них двумя-тремя черными шнурами с прикрепленными к ним позолоченными или серебряными подвесками с кисточками – «соч попук» (кисточки для волос), «сочбог» (пучок для волос). Подвески в виде куполов, лепестков, конусообразные, каплевидные – оформлялись зерневым узором, инкрустировались бирюзой, чередовались с кораллами. Самая нарядная фигурная пронизка в виде фестончатого полумесяца, увенчанного ромбом, восходила к мотиву «рот рыбы».

Более сложное по композиции нагрудное украшение ташкентской школы является «зеби-гардан» или «зеби-сина» – «украшающее шею или грудь». Оно более пышное и многоцветное. В центре помещался крупный медальон в виде граната, увенчанный трилистником или бутоном, по сторонам его 4–6 ромбических или квадратных пластинок чередовались с рядами цепочек, скреплявших их. Иногда в композицию вводился второй медальон меньшего размера, тоже соединенный цепочками с боковыми пластинками и расположенный над главным. Медальоны и пластинки украшались крупными цветными стеклами в окружении завитков филигрании, глазков бирюзы и тому подобное. В петли на обороте пластин вставлялись перья птиц. Решенное в таком ключе «зеби-гардан» составляло единый ансамбль с ташкентскими и самаркандскими «тилла-кош», «тилла-баргак» и «гажак». Сильно трансформированный центральный медальон дает основание для предположения об архаическом смысловом значении украшения и прообразе его формы.

В Ташкенте также существовали еще специальные амулеты – «туморы». «Тумор» по-арабски означал молитву, написанную на бумаге, которой предназначалась роль оберега. Туморы были разные: «буйин тумор» – шейный амулет, «кукрак-тумор» – нагрудный амулет, «култук-тумор» – «амулет для подпыхки», которые надевались одновременно. Кроме того, парные и одиночные туморы прикреплялись к головному убору, к вискам, к спине, на лопатки, к предплечью и так далее. Общим для многих из них было наличие серебряного футлярчика с

крышкой, в который закладывали написанную на бумаге молитву. Футляры ташкентской школы в основном имели две формы: прямоугольные и треугольные, которые часто делались с тисненым узором или ажурными из филигранны с зернью в перекрестьях. Прямоугольные и треугольные туморы украшались зерневым, гравированным и тисненым растительно-геометрическими узорами, надписями арабским шрифтом, вставками из цветных стекол, подвесками из бусин. Орнаментальный декор композиционно делился на центральное поле и кайму, в которых главное место занимали мотивы дерева жизни, лозы, бутоны, пальметты. Делались треугольные туморы с двумя насаженными на пружинках птичками, которые при ходьбе колыхались.

Смелая интерпретация старинных мотивов ювелирного искусства и стилизация традиционных форм характерна для творчества мастеров Ташкента продолжающих развивать традиции древнего ремесла и пытающиеся сочетать в своих изделиях вековые традиции узбекского ювелирного искусства с индивидуальными творческими поисками 70-х–80-х годов XX века. Среди них можно отметить мастеров-ювелиров: М. М. Трошин, Ю. С. Королев, К. А. Азизов, Е. Н. Кисть, А. и Н. Дзюба, Ш. Аликишев, Г. Тикаев, З. Г. Гулямов, Н. Холматов, Ф. Дадамухамедов и др.

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

Литература

1. Абдуллаев, Т. Песнь в металле / Т. Абдуллаев, Д. Фахретдинова, А. Хакимов. – Т. : Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1986. – 251 с.
2. Фахретдинова, Д. Ювелирное искусство Узбекистана. – Т. : Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1988. – 204 с.
3. Аведова, Н. А. Народное искусство Узбекистана / Н. А. Аведова, С. М. Махкамова, А. С. Морозова – Т. : Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1979. – 235 с.
4. Сычева, Н. Ювелирные украшения народов Средней Азии и Казахстана XIX–XX веков / Н. Сычева – М. : Советский художник, 1984. – 179 с.

*Диченская Е.А.
(Республика Беларусь, г. Брест)*

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И СИМВОЛИКА В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ РОСПИСИ «ВО ИМЯ ЖИЗНИ НА ЗЕМЛЕ» В. КРИВОБЛОЦКОГО

Художественные произведения советского периода нередко представляли собой социальный заказ. В большей степени это относилось к произведениям монументального характера – росписям, фрескам, мозаикам, витражам, которые своим предназначением являлись способом визуальной пропаганды. Вместе с тем именно эти произведения стали средством увековечивания важных в истории государства и народа фактов, значимых дат и событий, героических подвигов, формирования моральных устоев и нравственных

ценностей страны. Однако во все времена одной из ведущих функций искусства оставалась эстетическая, а само произведение не просто создавалось, а обоснованно строилось по эстетическим законам. Подтверждение тому – многие монументальные произведения, которые обнаружили свою истинную художественную ценность, пережив период отторжения соц-арта, и стали органической частью современной визуальной среды. Снятие идеологического контекста и хронологическая удаленность позволяют обратиться к беспристрастному художественно-композиционному анализу произведений этого исторического периода. Одним из любопытных и ресурсных в этом отношении произведений является монументальная роспись В. В. Кривоблоцкого «Во имя жизни на земле» в вестибюле УК «Ушачский музей народной славы имени Героя Советского Союза В. Е. Лобанка».

В классическом искусствознании принят термин «типический образ», который выражает определенную степень обобщения и обозначает характерные существенные стороны или черты художественного образа. Творческий прием типизации является наиболее действенным, эффективным и эффектным приемом создания как одиночного образа, так и эмоционального строя всего произведения при обращении к масштабным темам, которые отражают грандиозные исторические события, героические периоды, ключевые эпизоды и судьбоносные моменты в развитии страны. Представляется продуктивным обращение к понятию «универсальный архетип», поскольку согласно современным научным тенденциям, считается допустимым размывание границ проблемных полей, заимствование терминологии и наполнение ее новым содержанием. Согласно К. Г. Юнгу, «архетипические образы принадлежат к величайшим ценностям человеческой души; именно они с незапамятных времен населяют небеса всех народов. И отказ от них нанес бы непоправимый ущерб» [2, с. 121]. Стоит подчеркнуть, что один из основоположников культурологии Я. Буркхардт понимал архетипы как совокупность неких готовых смыслов, которые характерны для какой-либо культуры. Таким образом, архетипический образ в искусствоведении – это художественный образ, аккумулирующий многовековой культурный опыт, допускающий вариативность, но, в то же время, узнаваемый и интуитивно воспроизводимый в художественном произведении. В качестве подтверждения история мирового искусства демонстрирует немало примеров.

В монументальной росписи В. Кривоблоцкого «Во имя жизни на земле» явно и гротескно обозначено несколько ключевых фигур, которые держат структуру всей композиции. Их художественно-образная стилистика отражает индивидуальную манеру мастера и характерна для культурной традиции социалистического реализма в целом, а смысловое наполнение можно трактовать как универсальные архетипы. На главной стене в композиции «Фашизму не пройти» акцентированы три образа – Матери, Солдата, Старика, – представляется любопытным их визуальный анализ.

Центральная фигура могучей и одновременно величественной женщины воплощает образ Родины-Матери, свергнувшей фашизм и защитившей Жизнь. В мировой культуре образ матери – традиционный символ животворящей силы, детородности и непрерывности поколений, бесконечности жизни не как биологического явления, но как философского понятия. Культ Матери прослеживается как доминанта в каждом этносе, в изобразительном искусстве женское языческое начало синтезируется с христианским и выступает символом, знаковой основой тварного мира. В западноевропейском искусстве это образ Мадонны с младенцем, а в православной традиции – Богородицы. С архетипом матери ассоциируются такие качества как материнская забота и защита, сочувствие и поддержка, жертвенность, духовное возвышение и магическая власть женщины – все те качества, что способствуют плодородию и росту, сохранению и приумножению. Прижатые к груди колоски, как самый понятный символ плодородия раскрывают образ Матери-Земли как первичной стихии, языческого всемогущего божества. Ракурс сверху придает панорамность и неотвратимость

явлению, непобедимость силы жизни. Центральный женский образ перекликается по смыслу с женскими фигурами на боковых стенах, которые проявляются как бы двумя ипостасями центрального. На левой стене в композиции «Хлеб земли» проросшие зерна стали хлебом в руках матери, на правой стене в композиции «Освобождение» – детьми, которые сами собой являют новую жизнь и символизируют будущее бытие. Ведь согласно К. Г. Юнгу дитя, «младенец – это возможное будущее». Раздувающееся материнское покрывало – это та символическая женская ноша, полная как плодородное чрево семян любви и жизни – детей, что продолжают жизнь вечную. А женский образ в решительном движении разрывает все путы, колючую проволоку, ограждения и ограничения на дороге растущей жизни.

Слева от центральной фигуры среди людской толпы находится фигура Воина, героя, солдата с опущенным оружием, который символизирует освобождение и победу. Данный архетип воплощает силу духа, бессмертие подвига, героические деяния и пример самоотверженности. Образ праведного беспощадного и справедливого воина-спасителя, покровителя и защитника Отечества, родной земли всегда перекликается с образом главного воина в православной иконописи – предводителя воинства небесного архангела Михаила. Архетип героя-воина также актуализирует образ святого Георгия Победоносца, широко почитаемого в ортодоксальной церкви, часто повторяемого и интерпретируемого в светском искусстве как образ с патриотическим подтекстом. На тесную взаимосвязь образа с идеями патриотизма обращал внимание советский искусствовед М. В. Алпатов, анализируя историческое становление образа Георгия в древнерусском искусстве [1, с. 296–297]. При этом функция защитника подразумевает не только защиту родной земли, но и ее образной идентичности, веры и убеждений. Важнейший из посылов этого образа Алпатов сформулировал как возможность выразить идею победы светлого и справедливого человеческого начала над темными и враждебными силами зла [1, с. 297–298]. Таким образом, архетипический образ Воина выражает идею эталонной личности, которая является проводником открытой человеку воли Божией, и осуществляющей служение Господу личным подвигом. В религиозном искусстве архетип служит, главным образом, выражению процессов духовного поиска и совершенствования личности. В светской тематике – это визуализация мужской модели поведения, способности на активные решительные героические поступки, патриотический долг. Этот архетип вызывает у зрителя не столько желание подражать, равняться на эталон, сколько патриотические чувства и желание довериться защитнику.

Справа от центральной фигуры еще одним смысловым центром композиции является Старик, который зачитывает приговор фашизму от имени народа. Архетипический образ мудрого старца известен со времен ветхозаветных библейских историй, нередко встречается в славянских народных сказках и фольклоре, эпосе, былинах и сказаниях, прочно закрепился в мировом религиозном изобразительном искусстве и православной иконописи. Понятно, что почтенный возраст – это не показатель прожитых лет по меркам человеческой жизни. Это всегда признак и символ зрелости, мудрости по меркам вселенским, космическим, по меркам бытия Жизни. Это символ древности-вечности, непрерывности традиций, знания истинных ценностей и правил мироустройства. Этот образ предстает седобородым пророком или волхвом, сгорбленным отшельником, знахарем-травником, стариком-лесовиком, колдуном, волшебником и пр. Присутствие такого типажа – показатель принятия мудрого совета, одобрение мучительно трудного решения, подтверждение единственно верного выбора, вынесение окончательного решения. Или предъявления обвинения и вынесения сурового справедливого приговора, как в данном произведении.

Названными архетипическими образами не исчерпывается символика в анализируемом произведении. Масштаб темы и грандиозность стоящих за ней

исторических событий требовали от автора поиска соответствующих выразительных средств. Неудивительно, что образные решения и общий характер творческих приемов органично перекликаются с композиционными и смысловыми находками в мировых шедеврах живописи и монументальной стенописи.

В главной фронтальной композиции «Фашизму не пройти» сталкиваются и противостоят друг другу две центральные символические фигуры-антиподы – собирательный образ Родины-матери-оберега и образ фашизма-агрессора. Здесь все построено на смысловом, эмоциональном и визуальном контрасте – столкновении систем и их морально-этических ценностей, основных фундаментальных понятий: добра и зла, жизни и смерти, ракурсов и точек зрения, доминирующих цветов, цвета и бесцветия. Не удивительно, что эпиграфом и своего рода слоганом к этой работе художником выбраны поэтические строчки белорусского автора Сергея Законникова: *«У праўды такая мерка, / Такія законы быцця: / Чорны колер – у смерці, / Чырвоны – колер жыцця».*

Фронтальный ракурс с низкой линией горизонта усиливает впечатление монументальности и героизма женской фигуры, величие подвига. Панорамный взгляд сверху на темную фигуру фашистского солдата создает впечатление агрессивного нашествия планетарного масштаба. В то же время во взаимодействии персонажей второй оказывается повергнутым, опрокинутым в прямом смысле на лопатки и воспринимается как безжизненная груда металла, разрушенная машина войны. Драматизм темы, мощные мускулистые образы, суровые лица и жилистые руки, раздвигающие тесное пространство и тьму вызывают в памяти образы фрески «Страшный суд» Микеланджело Буонаротти.

Противоположная стена с композицией «Борьба за жизнь» выделяется гигантской фигурой поднимающегося со знаменем воина. Его мощное мускулистое тело в буйном порыве раздвигает пространство, в благородной ярости сметает все на своем пути. Образ, как плотно сжатая пружина, полон неукротимой силы и решительности и, очевидно, навеян полотном «Поднимающий знамя» Гелия Коржева. За спиной воина символическое оплакивание всех павших в битве с фашизмом. Пьета во все времена была самым однозначным в прочтении образом, в то же время самым глубоким в передаче скорби и безутешного горя.

Полное символов живописное пространство организовано В. Кривоблоцким таким образом, что визуально нарушает и деформирует конструкцию интерьера, убирает углы за счет наклона могучих стволов деревьев, создает оптическую иллюзию густого соснового леса и плотного живого людского кольца. Совмещение ракурсов и смешение различных масштабов эмоционально расшатывает зрителя, создает эффект мирового хаоса, планетарной катастрофы, мощного напора и отражает напряжение титанических сил навсегда вошедшей в историю непокоренной партизанской республики.

Литература

1. Алпатов, М. В. Этюды по истории русского искусства: в 2 т. / М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1967. – Т. 1 : Образ Георгия-воина в искусстве Византии и Древней Руси. – с. 296–310.

2. Юнг, К. Г. О психологии восточных религий и философий / К. Г. Юнг. – М. : Медиум, 1994. – 130 с.

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ МАЛЫХ ГОРОДОВ БЕЛАРУСИ

Образ исторического малого города Беларуси отражает как сегодняшнюю реальность, так и далекое прошлое. Есть города, наследие прошлого в которых почти незаметно, но есть и такие (Мир, Несвиж, Быхов, Мстиславль и др.), в которых четко прослеживаются черты минувших исторических эпох, во многом сохранился образ жизни, социальный уклад, масштаб пространства. Данные черты безвозвратно утеряны в больших городах по причине вовлечения их в орбиту всеобщей урбанизации.

Современное искусствоведение рассматривает значение объектов предметно-пространственной среды комплексно, с точки зрения градостроительства, учитывая их роль в формировании силуэта города, а также восприятие изучаемых объектов реципиентами с разных видовых точек и на разных скоростях передвижения. Визуально-пространственная структура города формируется системой взаимоувязанных доминант и другими композиционными узлами, расположенными на визуальных пространственных осях, а также, учитывая важность первого впечатления, узлами въездов. Как отметила Е. Беляева [1], пространственные условия зрительного восприятия являются самостоятельным объектом проектирования, таким же, как объемы и пространства. Ею введены понятия «трасса восприятия», «фиксированные точки обзора», «последовательность видовых кадров», «структура видового кадра», необходимые для анализа и оценки визуально-художественных свойств. В работах С. Буравченко [2] и Е. Водзинского [3] отражены поиски в направлении изучения зрительного восприятия архитектуры. Многие специалисты обращаются к психологическим вопросам архитектурного творчества. Дж. Саймондс впервые заявил: «проектируются не места, не пространства и не предметы – проектируются эмоции» [4, с. 190]. А. Журавский [5] полагает, что архитектурная форма воспринимается не только с помощью зрения в процессе перемещения в пространстве зрителя. Его «поле внутренних состояний» образовано целой гаммой восприятий: зрительных, осязательных, слуховых (аудиальных), обонятельных, кинестетических и др.

Архитектура малого города в XXI веке состоит из исторического ядра, жилой застройки, акцентов и доминант, которые создают своеобразный силуэт поселения. Развиваясь в процессе формирования городской среды, культурный ландшафт служит своеобразным и неповторимым явлением в градостроительстве Беларуси, так как, обладая духовной наполненностью, семантической значимостью, оказывает большое психофизиологическое воздействие на горожан и приезжих, а также на аттрактивность самого поселения.

В последнее время возросло значение выразительности архитектурно-художественного облика малых городов Беларуси. С одной стороны, это обусловлено, прежде всего, ростом культурных запросов людей, их желанием жить в благоустроенном и красивом городе, а с другой – введением безвизового режима. Теперь больше иностранных туристов смогут путешествовать по нашей стране. Как известно для путешественников важно посмотреть достопримечательности, набраться положительных эмоций и культурно отдохнуть. В основном туристы стремятся побывать в Минске, Гродно, Лиде, Несвиже и Мире. Введенный безвизовый режим дал возможность гостям путешествовать по всей стране, а это значит, что появилось время для ознакомления с ее историко-культурным наследием, которое в большей степени находится в малых городах. В основном это сакральные сооружения и сохранившаяся планировка поселения.

Архитектурно-градостроительные сооружения обладают информационным потенциалом, что служит сильным побудительным мотивом для туристов. Информативно-эмоциональное воздействие художественных сторон историко-архитектурных памятников способствует повышению культурного уровня людей, формированию всесторонне развитой личности, а выявление уникальности культурного ландшафта имеет большое значение, как для самого города, так и для его жителей. Такие проявления, как реставрация памятников, организация туризма – не единственные средства по сохранению существующих и созданию новых уникальных элементов культурного ландшафта города. С помощью качественной среды городского пространства важно формирование чувства повседневной сопричастности жителей к своему городу, которое влечет за собой заботу и ответственность за сохранение традиций, развитие, «возделывание» его как «своего места» для каждого горожанина. Это способствует сохранению самобытного и формированию нового образа белорусских поселений. Особенно актуально это для малых городов Беларуси с их богатым историко-культурным и архитектурным потенциалом, который является материальным носителем их аттрактивности. Каждое произведение архитектуры наделено чертами своего времени, которое несет в себе мотивы современности как элемента вечности.

Смысловое разнообразие среды определяется процессами деятельности и особенностями поведения людей, тогда как визуальное разнообразие ее – активными различиями самих элементов окружения. Представление о смысловом и визуальном разнообразии архитектурной среды как основе ее эмоциональности позволяет объяснить некоторые особенности воздействия малого города. В частности, именно визуальным разнообразием в значительной степени объясняется привлекательность исторической застройки. Например, старые улицы малого города примечательны не только функциональным разнообразием, богатством символики и культурных значений, но и неповторимостью самого визуального материала. Облик старого центра формируется зданиями разной этажности и пластического насыщения, разного тектонического характера, колористической гаммы, стиля и т. д. Здесь сталкиваешься с неожиданными пространственными раскрытиями. Несмотря на то, что время изменило ее восприятие, городская среда той эпохи предстает перед современным зрителем как насыщенная многообразными значениями картина прошлого. Однако изменилось и все окружение этой исторической застройки, которая вписана в новую архитектурную среду. В процессе исторического развития малых городов архитектурные наслоения придают им особую содержательность.

Сакральные сооружения прекрасно вписываются в природное окружение и являются украшением малых городов, что не скажешь о больших городах, где современные жилые здания высокие. В малых городах доминирующую роль играют храмы в городской среде, и достигается это за счет богатства формы, яркости своего индивидуального образа. Зачастую они являются композиционным центром площади или поселения. Храм, расположенный на изломе улицы, играет значительную композиционную роль, замыкая перспективу. Объем храма поддерживается фоном из высоких зеленых насаждений. Ландшафтная зона, особенно при наличии воды, усиливает силуэт застройки, создавая архитектурный эффект за счет отражения. Храмы, расположенные на значительном расстоянии и окрашенные в голубые, синие, серые тона, усиливают зрительную удаленность а, в более теплые тона (красные, желтые и оранжевые), способствуют зрительному сокращению расстояний. Цвет зрительно облегчает или утяжеляет объемы построек. Он способен выявить или растворить здания в пространстве, может подчеркнуть их единство, ритм и форму. Цветовая гамма ландшафта при этом усиливает эмоциональное восприятие. Например, при пешеходном спокойном движении можно видеть едва заметные переходы в сочетании цветов, а при передвижении в транспорте воспринимаются контрастные, насыщенные цвета. Так, с одной

стороны, – это колорит крупных доминант, значительные зеленые массивы и водоемы (они воспринимаются с больших расстояний); с другой – цвет небольших групп объемов в основном деревянной исторической застройки, или пятиэтажек, включая ландшафтное благоустройство прилегающей территории.

Господствующие архитектурные доминанты по вертикали, придают малым городам яркую индивидуальность. Но и относительно невысокие здания по горизонтали, размещенные на важных участках в градостроительном отношении, обладают архитектурным качеством и аттрактивностью.

Таким образом, основными компонентами, влияющими на формирование архитектурной среды малого города, являются уникальные высотные и невысокие здания; массовое «фонное» строительство со всеми акцентами, архитектура открытых пространств; синтез архитектуры и монументальных искусств; цвет, свет и условия зрительного восприятия.

Литература

1. Беляева, Е. Л. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия / Е. Л. Беляева. – М. : Стройиздат, 1977. – 127 с.
2. Буравченко, С. Г. Формирование композиционных структур фасадов жилых зданий с учетом их размещения в застройке: дис. ... канд. архитектуры: 18.00.02 / С. Г. Буравченко; Гос. ком. по народ. образованию РСФСР, Ленингр. инженер.-строит. ин-т. – Л., 1988. – 234 с. : ил.
3. Водзинский, Е. Е. Закономерности взаимодействия памятников архитектуры с экранирующей и фоновой застройкой / Е. Е. Водзинский // Градостроительство : респ. межведомств. сб. – Киев, 1979. – Вып. 26. – с. 28–34.
4. Саймондс, Дж. О. Ландшафт и архитектура / Дж. О. Саймондс; сокр. пер. с англ. А. И. Маньшавина; под ред. Л. С. Залесской. – М. : Стройиздат, 1965. – 194 с.
5. Журавский, А. Ю. Туристские возможности Брестской области: перспективы и проблемы / А. Ю. Журавский // Актуальные проблемы физического воспитания, спорта и туризма: матер. III Междунар. науч.-практ. конф., Мозырь, 13–15 октября 2010 г. ; редкол. : В. В. Валетов (гл. ред.) [и др.]. – Мозырь, 2010. – с. 257–260.

Евстратенко А.В.

(Республика Беларусь, г. Гомель)

ПОЧТОВЫЕ СТАНЦИИ НА ТЕРРИТОРИИ БЕЛАРУСИ: АРХИТЕКТУРА, СТРОИТЕЛЬСТВО И ЭКСПЛУАТАЦИЯ

Почтовая станция – образец массового типового строительства объектов придорожного обслуживания на территории Беларуси в XIX веке. Древние трассы и возведенные шоссе к концу XVIII столетия стали играть роль канала доставки важных документов, деловых писем и царских указов, а перемещение по ним подвергалось проверке и отслеживанию. Таким образом, налаживалось почтово-курьерское сообщение. Как объекты транспортной инфраструктуры почтовые станции рассматриваются в работах А. С. Сардарова, А. И. Локотко, В. Заремского [1, 2, 3]. В них анализируются особенности формирования, архитектурно-планировочного и конструктивного решения типовых станционных домов. Нам удалось обнаружить ряд новых архивных данных о почтовых станциях, а именно некоторые особенности их развития и эксплуатации.

Первые почтовые станции, возведенные в Беларуси в XVIII веке, были деревянными

на каменных фундаментах, с простым архитектурно-планировочным решением, напоминавшим планировку жилища или небольшой корчмы. Под функции почтовых станций приспособляли и деревенские дома. Однако при введении «образцовых» проектов и централизованном строительстве данных объектов был сформирован облик типового каменного станционного комплекса. Кроме станционного дома, в состав комплекса входили хозяйственные постройки: конюшня, амбар, каретная или навес для экипажей, флигель для ямщиков.

В Уставе строительном, размещенном в книге «Полная школа строительного искусства», приведены основные требования к строительству почтовых станций [4, с. 660–662]. При назначении пунктов и размеров станционного дома нужно было учитывать размещение по отношению к большим городам, расстояние между станциями, удобство остановки. Оговаривалось, что не стоит строить там, где не может быть ни частных ночлегов, ни остановок проезжающих. Станции первого разряда, имевшие помещение для отдыха членов императорской фамилии, должны были строиться в крупных населенных пунктах с интервалом 160 верст и рассчитывались на содержание не менее пятидесяти лошадей; станции второго и третьего разряда – в промежуточных и должны были содержать не менее двадцати пяти и восемнадцати лошадей соответственно. К примеру, общая площадь типового станционного комплекса третьего разряда 1848 года постройки в д. Кузьмино Городокского района Витебской области составляла 307 кв. м. При учреждении в станционных домах гостиниц губернаторам надлежало наблюдать за установлением правил, сообразных существу этих заведений. Следовало избегать излишней роскоши и соблюдать чистоту. Редко учитывались местная ситуация и условия строительства. На каждой почтовой станции устанавливали столб с названием и расстоянием до ближайшего города.

Серии проектов почтовых станций издавались неоднократно. К станции каждого разряда предлагалось несколько планов и различные решения фасадов. Например, изданная в 1843 году серия содержала шесть планов для домов третьего разряда и восемнадцать вариантов фасадов к ним [5, с. 105]. При разработке типовых проектов также имела место постановка задачи снижения затрат на строительство объекта. К примеру, в одном из проектных решений от 1843 года предполагалось устройство конюшни на двадцать лошадей вместо тридцати шести, предложенных ранее. Одна только эта мера позволяла экономить 1 360 рублей при общей стоимости 11 840 рублей серебром [8]. На территории Беларуси почтовые станции строили в стиле неоклассицизма, неоготики или же псевдорусском (византийско-русское направление). Также могли эклектично совмещаться черты различных стилей. Существовали постройки, в которых присутствовали либо черты определенного стиля, планомерно распределенные по всему зданию, либо ограниченный ряд элементов избранного направления.

По обращению держателей почтовых станций и в соответствии с актами обследования проводился капитальный ремонт зданий и сооружений комплекса. К примеру, в деле Первой Шоссейной дистанции Киевского округа содержится рапорт № 678 от 23 октября 1912 г. в Правление Киевского Округа Путей Сообщения следующего содержания: «Ввиду запущенности многих станционных зданий вверенной мне дистанции ... прошу Правление Округа поручить Инспектору во время объезда удостоверить необходимость ремонта таковых» [6]. В акте обследования зданий и сооружений станций говорилось следующее: «6 и 7 ноября 1912 года мы, нижеподписавшиеся, состоящий в распоряжении Правления Округа инженер Супренко и Ис. об. Начальника I-ой шоссейной дистанции техник Путей Сообщения Вешняковъ при участии Младшего Ревизора Киевской Контрольной Палаты Котикова согласно предписания Правления Округа отъ 29-го Октября 1912 года за № 35278 осмотревъ станционные здания 1-ой шоссейной дистанции нашли, что таковыя на станціяхъ: Погребенка, Гришаны и Застенки нуждаются в капитальном ремонте.

Ст. Погребенка. Необходимо перекрыть железную крышу главного корпуса новым железом и окрасить красною масляною краскою. Стоимость работ определяется въ 400 рублей.

С. Гришаны. Исправить выветрившуюся кладку цоколей всехъ зданий, и карнизы главного корпуса, оштукатурить местами и окрасить сплошь стены главного корпуса. Перекрыть крышу

главного корпуса новым железом и окрасить масляною краскою. Стоимость работ определяется приблизительно 1 500 рублей.

Ст. Застенки. Исправить выветрившуюся кладку цоколей всех зданий и оштукатурить их. Исправить местами штукатурку стен главного корпуса снаружи. Перекрыть крышу главного корпуса новым железом и окрасить. Перестроить коридор у Ямской. Перестроить прогнившие деревянные части заборов по современному типу. Сделать новые ворота. Стоимость всех указанных работ определяется приблизительно в 2 000 рублей».

В деле к данному акту прикладывались рапорты, сметы в Правление Киевского Округа Путей Сообщения, а к ним ведомости расценочные, исчисления количества (объема) работ, материалов, пояснительная записка и чертежи, а также квитанции о получении денежных средств на ремонт и расписки исполнителей и поставщиков строительных материалов. Основные строительные работы и используемые материалы при капитальном ремонте почтовых станций сведены в таблицу 1.

Таблица 1 – Перечень типовых строительных работ и используемых материалов при капитальном ремонте почтовых станций

Восстанавливаемые конструкции	Стены, цоколь, карниз		Кровля		Забор, ворота	
	Работа	Материалы	Работа	Материалы	Работа	Материалы
1	2	3	4	5	6	7
Ремонтные работы	Восстановление и замена выветрившейся кладки	Кирпич, поргланцмент («цемент поргланцкий»), песок	Восстановление и замена стальной кровли	Сталь («железо кровельное 12-фунтовое»), гвозди кровельные, костыли стальные, проволока кровельная	Восстановление и замена выветрившейся кладки столбов. Устройство чистого обшивного забора	Кирпич, поргланцмент, песок Бревна, доски, бруски сосновые 3 сорта, Гвозди
Отделочные работы	Снятие старой штукатурки и оштукатуривание/перетирка старой штукатурки с расшивкой швов	Известь белая негашеная, песок, алебастр	Окраска за 2 раза суриковой масляной краской	Сурик свинцовый, олифа	Оштукатуривание известковым раствором с 20%-й примесью цемента	Известь белая негашеная, поргланцмент, песок
	Окрашивание за 2 раза белой известью на клею	Известь белая негашеная, клей			Окраска за 2 раза желтой масляной краской	Олифа, охра светлая, замазка, сажа голландская

Согласно архивным данным, вскоре после осуществления переустройства и капитального ремонта почтового комплекса в д. Застенки, проведенного в 1913 году, надворные постройки и ямская были уничтожены пожаром 6 июня 1914 года. Навес, амбар и сарай были устроены из деревянных брусьев, заложенных в кирпичные столбы. Здание ямщицкой было преимущественно кирпичным. Во время пожара все деревянные

конструкции указанных сооружений сгорели полностью, сохранились кирпичные части. Обгорела и стальная кровля. В ходе следствия причина пожара выявлена не была и расследование прекратили. Обгоревшие кирпич и сталь не были использованы и предлагались для продажи. Постройки также не восстанавливали. На устройство забора «чисто-хозяйственным способом» длиной 33 сажени (70,4 м) требовалось 350 рублей, крыши и кровли – 700 рублей [7]. Представленный на рис. 1 обмерочный план почтовой станции в д. Застенки позволяет получить более точные в сравнении с имеющимися в настоящий момент сведения о габаритах типовой почтовой станции, ее отдельных зданий и сооружений.

В циркуляре почтового департамента об открытии на проселочных дорогах почтовых учреждений содержится обращение одного из Губернских Земских собраний о целесообразности развития обширной сети почт путем передачи их во владение земств с содержанием лошадей. Почтовые ведомства должны были принять на себя расходы по открытию новых станций на проселочных дорогах и содержанию личного состава.

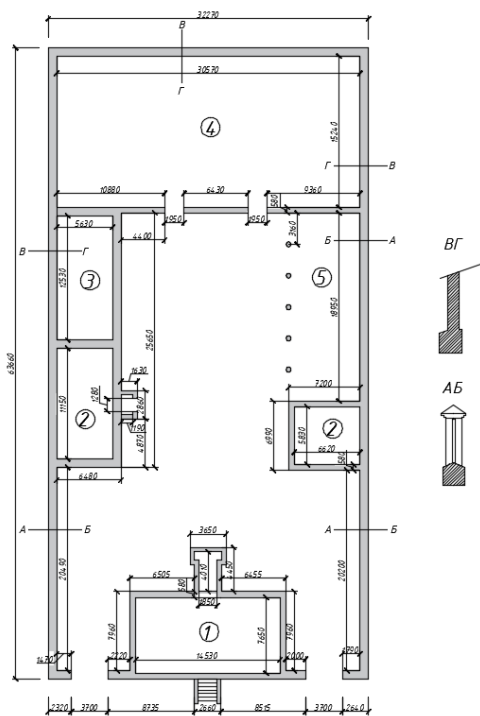


Рис. 1 – Почтовая станция в д. Застенки, Оршанский район, Витебская область: 1 – станционный дом; 2 – ямская, 3 – сарай, 4 – конюшня, 5 – навес

Многие почтовые тракты совпадали с земскими дорогами и общее содержание почтовых и земских лошадей позволяло при меньших финансовых затратах достичь гораздо больших удобств и выгод для местных жителей, обеспечения возможности получения корреспонденции по месту жительства и в пунктах, к ним приближенных. На станциях, размещенных на совпадающих почтовом и земском трактах, число лошадей могло бы быть уменьшено и за счет такой

экономии увеличено на других.

В обращении к Управляющему почтовой частью в Могилевской губернии указано, что почтовый департамент озабочен развитием почтового сообщения и обращает внимание на необходимость лично собирать сведения при ревизиях и иными способами о местах, где необходимо открытие почтовых учреждений. Для «наглядного убеждения», в какой мере Россия отстала в этом отношении от схожих по площади и плотности населения государств, где доставка почты также осуществляется лошадьми, приведен пример США: 1 почтовое учреждение на 1 227 жителей. В России же в 1877 году 1 станция приходилась на 25 960 жителей [9].

Если при открытии почтовым ведомством по согласованию с земством новых почтовых станций на проселочных дорогах по истечении трех лет полученный доход превышал расходы, то почтовое ведомство принимало на себя следующие затраты: жалованье станционному смотрителю, расходы на канцелярские и упаковочные материалы, освещение и отопление станций. Если доходы превышали расходы более чем в 2,5 раза, то станция могла полностью содержаться за счет казны. Были подготовлены регламенты передачи станций.

С развитием железнодорожного сообщения значение почтовых трактов уменьшалось. Прекратилось возведение почтовых станций, однако принципы их строительства и система архитектурного оформления шоссе отчасти распространилась на

железнодорожные здания. Некоторые черты типовых придорожных комплексов можно обнаружить и в современной системе обслуживания на автомобильных дорогах нашей страны.

Литература

1. Сардаров, А. С. Путешествие : история и культура белорусских дорог / А. С. Сардаров. – Минск : Беларуская навука, 2009. – 191 с.
2. Беларусы : У 8 т. – Т. 2 : Дойлідства / А. І. Лакотка ; Ін-т мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору ; рэдкал. : В. К. Бандарчык, М. Ф. Піліпенка, А. І. Лакотка – Мінск : Тэхналогія, 1997. – 391 с.
3. Заремский, В. К. Почтовые станции в 1772–1914 годах: зарождение придорожного сервиса в белорусских землях / В. К. Заремский // Працы Цэнтра вывучэння гісторыі гандлю. – 2015. – Вып. 1. – с. 125–135.
4. Полная школа строительного искусства: Практ. самоучитель и руководитель ко всякого рода сооружениям и постройкам гор., загород. (дач.) и сел. зданий... / под ред. Асеева-Оскнер. – М., 1904. – Т. 1. – 686 с.
5. Евстратенко, А. В. Почтовая станция – прототип современного объекта придорожного сервиса в Беларуси / А. В. Евстратенко // Вестник БелГУТа: Наука и транспорт. – 2018. – № 1(36). – с. 103–106.
6. Малков, И. Г. Этапы и направления формирования структуры объектов придорожного сервиса в Беларуси / И. Г. Малков, А. В. Евстратенко // Архитектура и строительство. – 2018. – № 3. – с. 58–63.
7. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ) – Ф. 2226, оп. 1, д. 112.
8. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ) – Ф. 2226, оп. 1, д. 128.
9. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ) – Ф. 2466, оп. 1, д. 1069.
10. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ) – Ф. 3191, оп. 1, д. 3

Жихарко Ж.М.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КАМЕНЬ В КУЛЬТУРЕ УСАДЕБ БЕЛОРУССКОЙ ЗНАТИ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Художественная культура Беларуси на протяжении XIX века развивалась в сложных геополитических условиях. С одной стороны, развитие белорусского искусства в целом соответствовало общеевропейским культурным тенденциям тех времен. С другой стороны, после раздела Речи Посполитой и включения территории Беларуси в состав Российской империи все отрасли общественного бытия – в том числе и культура – были (на государственном уровне) переориентированы на Восток, и теперь образцом для подражания и законодательницей художественного вкуса и моды для Беларуси, наряду с Западной Европой, стала Россия.

После закрытия в 1832 году Виленского университета обучение молодых белорусских художников, скульпторов и мастеров стало возможным только за рубежом. Теперь будущие деятели искусств ездили учиться в Петербург или Москву, Киев и Одессу, а также в Польшу, Германию, Италию, Францию (несмотря на царский запрет жителям Беларуси и Литвы отправлять своих детей на учёбу в зарубежные университеты). Русские дворяне получали земли, строили на них дворцы и усадьбы и несли свою культуру на белорусские территории. Тесные взаимосвязи белорусского и русского искусства второй

половины XIX – начала XX века были также обусловлены значительным влиянием русского искусства на художественную культуру Беларуси тех времён.

Тем не менее, представители белорусской знати для выполнения определённых работ по-прежнему приглашали европейских мастеров. Большой популярностью пользовались услуги итальянских мастеров камнерезного искусства; одни выполняли заказы у себя на родине, другие приезжали в Беларусь, некоторые из них оставались здесь, организовывали свои мастерские.

В XIX – начале XX века природный камень не теряет своей популярности как строительный и отделочный материал, материал для изготовления мебели, разнообразных предметов интерьера, а также мемориалов и надгробий. В первые десятилетия XIX века в художественной культуре Беларуси, с точки зрения стилистики, главенствующая роль принадлежала классицизму. Эстетические установки классицизма со стремлением к природной простоте нашли выражение в архитектуре и решении художественно-декоративного убранства интерьеров. Такие характерные черты классицизма, как использование своеобразного материала, обращение к природным текстурам, обусловили распространение тенденций к созданию классицистических интерьеров с применением природного камня. Ордерной архитектуре наиболее соответствовали скульптура и лепнина. В связи с этим в декоративном оформлении классицистических зданий монументальная живопись уступила свое место лепнине, резьбе и мрамору.

С середины XIX века в архитектуре Беларуси становится популярной эклектика – художественное явление, характеризующееся обращением к стилям различных эпох и смешением их элементов. В связи с этим широкое распространение во второй половине XIX – начале XX века получили различные псевдостили и неостили. Обращение к стилистике прошедших веков, особенно средневекового периода, обусловило интерес к строительству из камня, в том числе из бута, декоративной отделке фасадов и интерьеров природным камнем различных способов обработки. Кроме того, в начале XX века в Беларусь пришёл стиль модерн, или ар-нуво (новое искусство). Художественным тенденциям модерна было созвучно применение природного камня в качестве строительного и отделочного материала благодаря природности и натуральности фактур, богатству цветовой гаммы, неповторимости и нерукотворности рисунков и текстур.

Российские дворяне, получившие земли на территории Беларуси, строили роскошные усадьбы и дворцы с богатой отделкой, стремясь закрепить на новом месте, показать свою состоятельность и значимость. Для этих целей как нельзя лучше подходил природный камень (чаще всего мрамор) благодаря своим художественно-эстетическим возможностям, статусу долговечного и дорогостоящего материала, блеску и лоску гляцевых полированных поверхностей, нарядности и торжественности каменных интерьеров. К этому времени в России камнедобывающая промышленность и художественная камнеобработка уже достигли достаточно высокого уровня развития. В России в это время функционировало три крупных камнеобрабатывающих завода, а также множество частных камнерезных мастерских, а российские резчики по камню славились своим мастерством и высоким профессионализмом. Многие дворцы и усадьбы Петербурга и Москвы имели в своём оформлении целые мраморные комнаты и залы, лестницы и колонны, мозаичные и барельефные композиции, резные каминные порталы; сложилась концепция парадного интерьера с применением природного камня.

Усадьбы белорусских магнатов не отставали по богатству и роскоши убранства интерьеров. До наших дней в первозданном виде, к сожалению, практически не сохранились интерьеры XIX века, но, судя по многочисленным описям, иконографическим и архивным материалам, в домах и усадьбах белорусской знати полы и стены отделявали полированным мрамором, украшали интерьеры резными каменными изделиями. Столы с полированными мраморными столешницами, мраморные умывальники, скульптуры из

песчаника и мрамора, мраморные каминные порталы с богатой резьбой – вот стандартный набор многих усадеб тех времён.

Так, например, в усадьбе Коссаковских, построенной в XIX веке в г. п. Большая Берестовица, и сгоревшей в годы Великой Отечественной войны, по данным описей, имелось более 10 столов с мраморным верхом различной формы и назначения, мраморные умывальники, каминные порталы из мрамора, в коридорах и салонах стояли мраморные скульптуры [1, с. 76–79].

Вилла графа Винцента Тышкевича в д. Клипачи Берестовицкого р-на, называемая «Симфонио», была декорирована мрамором, салон и спальни имели мраморные полы, упоминаются также мраморные камины [1, с. 88–89]. Также и в усадебном доме Биспингов в д. Массоляны (сер. XIX в.) упоминаются столы с мраморным верхом и позолоченной подставкой, столы бронзово-мраморные; кроме того, в усадебном парке были установлены несколько сфинксов из песчаника [2, т. 3, с. 87–91].

Усадьба в д. Гнезно Волковысского р-на (1935–1939 гг.), построенная на месте сгоревшей в 1812 г. в стиле позднего классицизма, включала усадебный дом, оформление интерьера которого считалось сравнительно скромным, тем не менее, включало камин из мрамора и гданьского кафеля, а также каминный портал из белого мрамора в салоне [2, т. 2, с. 209–212].

Усадебный дом Тышкевичей-Потоцких «Городно» в д. Погородно Вороновского р-на, заложенный в конце XVIII века, и построенный в духе французского классицизма, по богатству и декоративному убранству интерьеров считался одним из лучших на территории Беларуси тех времён [1, с. 245]. Усадьба не сохранилась до наших дней, однако, иконографические материалы, описи и инвентари XIX – начала XX века свидетельствуют о широком применении камня в оформлении интерьеров. Так, пол в главном зале был выложен мраморными плитами. В большинстве комнат располагались резные мраморные камины с богатым растительным орнаментом (в библиотеке, бильярдной, гостиных, спальнях, кабинетах – всего более 10 таких каминов). Некоторые из этих каминных порталов запечатлены на фотографиях 1930-х годов: все эти порталы имеют классическое строение и присущую ему П-образную форму, богато декорированы резьбой с растительным орнаментом, причём резьба украшает практически все лицевые плоскости порталов. Кроме того, в зелёной гостиной имелся резной камин из белого мрамора, украшенный бронзой и чёрными медальонами; а в столовой – камин из серого камня. Также в описях упоминаются столы с мраморными столешницами, комод из красного дерева со столешницей из цветного мрамора, угловой шкафчик с фигурной крышкой из белого мрамора [2, т. 4, с. 122–130].

Во дворце Румянцевых-Паскевичей в Гомеле одним из материалов отделки интерьеров стал искусственный мрамор – алебастр. При этом камины были декорированы резными порталами из натурального камня. Например, в красной гостиной находился камин из серого мрамора, на котором стояли часы в оправе из чёрного мрамора [2, т. 1, с. 75]. В белой гостиной симметрично располагались два белых мраморных каминных с богатой резьбой, покрывающей центральную панель и развёрнутые по диагонали боковые колонны. На фотографиях, предположительно датированных 1860-и гг., также в разных комнатах присутствуют каминные порталы из светлого камня, имеющие классическое П-образное строение и резные панели с растительным орнаментом. Кроме того, интерьер дворца украшали мраморные бюсты и скульптуры, также статуи из мрамора были установлены на главных аллеях приусадебного парка. Коллекция мраморных скульптур XIX века из Гомельского дворцово-паркового комплекса сохранилась до наших дней [3].

Камень, благодаря таким своим характеристикам как долговечность, устойчивость к перепадам влажности и температуры, применялся в садово-парковом искусстве не только для создания скульптур, но также как строительный и облицовочный материал. Так,

например, в усадьбе Чапских (XIX в.) в д. Прилуки Минского района в дворцовом парке террасы соединяла мраморная лестница, проходящая по крутому склону. А в Станьковской усадьбе (XIX в.) приусадебный ландшафт украшала терраса внушительных размеров, выложенная из плит чёрного и белого мрамора [4, с. 265, 279]. Сам же усадебный дом Чапских, утраченный на сегодняшний день, в те времена имел богато оформленные интерьеры; во многих комнатах были мраморные камины белого, жёлтого и чёрного цвета, а также подоконники из итальянского мрамора разных цветов [2, т. 1, с. 149–154].

Во 2-й пол. XIX – начале XX века природный камень как строительный материал и одновременно как средство декоративного оформления фасадов зданий получил необычайно широкое распространение, что было обусловлено романтическими и эклектическими устремлениями века, появлением в архитектуре Беларуси неороманского и неоготического стилей [5, с. 178–179].

Традиции бутовой кладки продолжались в сооружениях утилитарного назначения. Во многих усадьбах и имениях, построенных в XIX – начале XX века, хозяйственные постройки были сложены из валунов и полевого камня: бровары, производственные здания и мастерские, амбары, конюшни, коровники, мельницы [1, с. 59].

Утилитарные сооружения, построенные из цельного или колотого камня, прекрасно сочетались с белорусскими мотивами и природной средой, органично вписывались в сельские пейзажи. Неподверженность камня погодным условиям позволяла всегда без особых усилий содержать бутовые хозпостройки в хорошем состоянии без особых затрат, что в целом содействовало ухоженному виду всего усадебного комплекса. В отличие от усадебных домов, хозяйственных построек из камня сохранилось на территории Беларуси довольно много. В числе наиболее интересных – здание крахмального завода в аг. Малая Берестовица (1912 г.), бровар в д. Стайки Вилейского района (нач. XX в.), конюшни в усадьбе Чапских «Новосёлки» в д. Двор-Новосёлки Ошмянского района (кон. XIX – нач. XX вв.), бровар в д. Дуброво Молодечненского района (кон. XIX – нач. XX вв.), бровар в д. Малые Конвелишки Вороновского района (кон. XIX – нач. XX вв.).

В строительстве усадебных домов природный камень также применялся в качестве строительного материала, имеющего мощный эстетический эффект и несущего декоративную функцию. Например, в стиле модерн был построен усадебный дом Красинских в д. Свислочь Гродненского района (1912 г). Цокольный этаж и порталы выложены из крупных отёсанных гранитных блоков. Со стороны внутреннего двора просторная балкон-терраса второго этажа опирается на служащие порталом массивные гранитные столбы и колонны, которые переходят в гранитные пилястры и элементы арок, логично продолжая линию аркады и колоннады псевдогалереей. Крупные гранитные блоки в сочетании с оштукатуренной и окрашенной однотонной поверхностью стен имеют высокую архитектурную выразительность, создают ощущение долговечности и нерушимости.

Из колотого бутового камня были выложены стены усадебного дома в д. Немейки (сер. XIX в.). Здание сохранилось до наших дней, но находится в аварийном состоянии. Изящно оформленный трёхуровневый главный фасад украшен богатым архитектурным декором, имеет горизонтальное и вертикальное членение – карнизами, а также оштукатуренными и побеленными кирпичными пилястрами. Декоративный эффект достигается за счёт контраста побеленных элементов с колористикой бутовой кладки, дополнительную живописность создают камни различных цветов и размеров. Оштукатуренные декоративные элементы перекликаются с нарисованными фигурными обрамлениями окон (иллюзорная архитектура). Константная brutality и тяжеловесность бутовой кладки здесь нейтрализована большим количеством декоративных элементов и удачным цветовым решением, благодаря чему здание выглядит элегантно и утончённо.

Из бута и тёсаного гранита был построен двухэтажный усадебный дом Хрептовичей (рубеж XIX–XX вв.) в д. Вишнево Воложинского района, который использовался в качестве охотничьей резиденции. Поверхности фасадов расчленены кирпичными пилястрами, оштукатуренными и окрашенными, как и обрамления оконных проёмов. Стены этого эклектичного каменного здания сохранились, хотя само оно сегодня заброшено и находится в аварийном состоянии.

Таким образом, на протяжении XIX – начала XX века природный камень широко применялся в строительстве и оформлении усадеб и домов белорусской знати. В отделке помещений и декорировании фасадов и террас зданий, в оформлении классицистических интерьеров усадебных домов использовался полированный камень благородных пород. Такие интерьеры наполняли художественные изделия из камня утилитарного назначения: резные каминные порталы из мрамора или песчаника, богатые золоченые или бронзовые столы с мраморными столешницами, мраморные умывальники, скульптурные композиции. Камень применялся в садово-парковой архитектуре – для облицовки лестниц и террас, создания парковых скульптур. Из бутового камня возводили хозяйственные и сооружения утилитарного назначения.

В каждом случае применение камня имело конкретную цель и создавало определённый художественно-эстетический эффект: для шикарных дворцов и усадеб это был неповторимый материал с огромным выбором цветов и фактур, символизирующий богатство и достаток. Для хозяйственных и сооружений утилитарного назначения – условно бесплатный строительный материал, долговечный и надёжный, не требующий особого ухода за фасадами зданий. В любом случае здания, построенные и оформленные с применением природного камня, выделяются архитектурной выразительностью и мощным эстетическим эффектом.

Литература

1. Федорук, А. Т. Старинные усадьбы Гродненщины: Берестовицкий – Ивьевский районы / А. Т. Федорук. – Минск : Беларусь, 2014. – 543 с.
2. Aftanazy, R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej: w 11 t. / R. Aftanazy. – Wrocław – Warszawa – Kraków : Zakład im Ossolinskich, 1991-1997. – Cz.
3. Wielkie księstwo Litewskie. Inflanty. Kurlandia. – Т. 1. Województwa mińskie, mińskisławskie, połockie, witebskie. – 1991. – 352 s. ; Т. 2. Województwa brzesko-litewskie, nowogródzkie. – 1992. – 474 s. ; Т. 3. Województwo trockie, Księstwo Ćmudzkie, Inflanty Polskie, Księstwo Kurlandzkie. – 1992. – 413 s. ; Т. 4. Województwo wileńskie. – 1993. – 552 s.
4. Гомельскі палацава-паркавы ансамбль : Фотаальбом / А. Я. Ражкоў [і інш.]. – Мінск : Беларусь, 2007. – 113 с.
5. Федорук, А. Т. Старинные усадьбы Минского края / А. Т. Федорук. – Минск : Полифакт, 2000. – 416 с.
6. Кулагін, А. М. Сакральна-манументальнае дойлідства / А. М. Кулагін // Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславян. і еўрап. кантэксце. – У 4 т. – Т. 3, кн. 2. Другая палова XIX – пачатак XX ст. / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларус. навука, 2007. – Гл. 2. – С. 120–339.

НАРУЖНЫЕ РОСПИСИ ТРОИЦКОЙ НАДВРАТНОЙ ЦЕРКВИ КИЕВО-ПЕЧЕРСКОЙ ЛАВРЫ. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ, ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ

Начиная с XIX века, Троицкая надвратная церковь Киево-Печерской Лавры привлекала внимание многих исследователей, искусствоведов, историков, которые восторгались ее уникальностью, неповторимой архитектурой, стилистикой и стенописью. Вместе с тем, живопись фасадов церкви не представляла особенного интереса для исследователей, редко упоминалась в научных трудах, только в контексте изучения внутренней росписи храма. Кроме того, намного меньше исследований и публикаций касаются проблем сохранения и реставрации памятника, учитывая малочисленность сохранившихся подобных объектов и значительную потерю их аутентичности, вследствие поздних ремонтов, обновлений, реставраций. Усложняло изучение и частое изменение внешнего облика с целью приспособления к художественным и идеологическим вкусам данной эпохи и склонности наружных росписей к разрушению под воздействием атмосферных факторов. На сегодня актуальность исследования стенописи Троицкой надвратной церкви обусловлена необходимостью обобщения предыдущего практического опыта в области реставрации архитектурно-живописного наследия, в связи с началом проведения реставрационных мероприятий на фасадах церкви.

Главные ворота, увенчанные еще во времена Киевской Руси церковью Святой Троицы, являются первым сооружением, которое встречает путешественников и паломников у входа в Киево-Печерский монастырь. Построенная в 1106 году черниговским князем Николой Святошей (Святославовичем), Троицкая надвратная церковь Лавры была одной из немногих строений, которые устояли после татарского нашествия 1240 года. По свидетельству известного лаврского монаха Афанасия Кальнофойского, церковь воздвигнута по образцу киевских Золотых ворот и бывшей церкви Благовещенья Пресвятой Богородицы над ними, построенных великим князем Ярославом в 1037 году [1]. Храм претерпел некоторые изменения и перестройки во времена активной деятельности митрополита Петра Могилы. Тогда же в храмах Лавры проводились и масштабные живописные работы, для которых приглашались мастера из России и афонских монастырей Южных Балкан [2, с. 36]. Во времена последней реконструкции, совершавшейся после возведения крепостных стен вокруг Печерского монастыря И. Мазепой в 1698–1701 годах, церковь приобрела барочные черты. Окончательные архитектурные формы, украшенные утонченным живописным и лепным декором, храм получил в 30-е годы XVIII века.

Поддерживая нарядность здания, лаврское руководство постоянно заботилось об экстерьере Троицкой церкви, так как храм возвышался над парадным входом в монастырь. Одни из первых сведений об обновлении росписей фасадов датируют 1742–44 гг., которое было приурочено к приезду в Киев императрицы Елизаветы Петровны [3, л. 11]. Тогда же были выполнены живописные композиции на откосах крепостных стен перед церковью при участии лаврского иконописца Алимпия Галика. Во время очередных восстановительных работ в 1794–1796 годах наружная живопись фасадов и участков на крепостных стенах была полностью уничтожена, в связи с *«обветшанием тынкования и росписей»*. Тогда по проекту архитектора Ивана Гелмара предлагалось заново оштукатурить стены, а часть живописных изображений выполнить на медном основании. Однако для осуществления замысла необходимо было около пятисот листов меди, которая была дорогим удовольствием даже для состоятельной Лавры. Поэтому лаврский иконописный начальник

Захария (Голубовский) предложил выполнить роспись на более дешевом сырье – железе. Для реализации проекта в 1795 году в Москве было закуплено двести пудов кровельного железа на сумму семьсот сорок карбованцев [4, л. 21].

Согласно архивным документам, росписи фасадов церкви обновлялись неоднократно: в 1803 и 1810 году иконописцем иеромонахом Захарией, в 1825 и 1832 году киевским дворянином И. Оробиевским; в 1839 и 1861 годах – лаврскими иконописцами. Следует отметить, что в основе идеи «церковных» обновлений живописи всегда предполагалось некоторое улучшение технического состояния и исправление недостатков. Однако, диктуемый духом и вкусами своего времени, такой подход нередко приводил не только к исправлению, но и к уничтожению памятников, как идейно неприемлемых. И как следствие – старинные росписи оказывались под слоями обновлений.

С изменением эстетической концепции живописного убранства храма происходили существенные изменения и со стороны технико-технологической культуры росписей. Живопись фасадов Троицкой надвратной церкви, представляющая собой изображения святых, преподобных Печерских и сцены из Священного Писания, условно можно разделить на две группы. Первую группу составляют росписи, выполненные на штукатурке, – наиболее традиционный метод создания монументальных росписей, вторую – на металлических бляхах, что также нередко использовались в качестве основы для живописи. Стремление заменить подверженные разрушению полотно и дерево более прочными материалами, привело к использованию в живописи (исключительно масляной) металлических досок. С этой стороны, они действительно превосходят полотно и дерево, однако имеют и серьезные недостатки, связанные со свойством металлов к расширению-сжатию под воздействием изменений температуры, склонностью к коррозии и плохой связью с грунтом и масляными красками [5, с. 285]. Несмотря на это, металл был достаточно популярен в лаврской иконописной мастерской и широко применялся в качестве основы для живописи. Использовались медь, цинк, железо и латунь. Значительное количество памятников иконописи на металле украшали пещерные комплексы Лавры. Это металлические иконостасы подземных церквей, изображения Печерских святых, размещенные возле захоронений с мощами, и небольшие аналойные иконы, которые, вероятно, использовались для богослужений в пещерах.

Благодаря определенным успехам в археологии и искусствознании, в середине XIX столетия складываются предпосылки возникновения теории реставрации. Под действием археологической науки формировались и методы восстановления памятников древнерусского искусства, основываясь на том, что *«задача археологии состоит в отыскании, исследовании и сохранении древних памятников в их первоначальном виде, насколько это может согласоваться с новыми практическими требованиями»* [6, л. 11]. В этой связи следует отметить, что официальным стилем русской церковной архитектуры этого периода был, так называемый, неовизантийский стиль, в котором создавались все новые и реконструировались старые храмы и их убранство. Изменения в украинской архитектуре под влиянием барокко воспринимались, как «нездоровое явление, искажавшее древнерусские формы храмов». Целью восстановления памятника было не сохранение уже существующего произведения, а воспроизведение его в духе определенного времени путем повторения стилистических черт, подделки внешних признаков и придания старого вида. Кроме того, поиск методов реализации программы воспроизведения по письменным источникам не касался художественных и технико-технологических особенностей объекта обновления. А непереносимое желание восстановления в первоначальном виде, как считал И. Э. Грабарь, было главной причиной неудачной реставрации памятников указанного периода, от которого берут свое начало и другие недостатки реставрации конца XIX столетия [7, с. 31].

Изменения в культурной жизни отразились и на истории восстановления Троицкой

надвратной церкви. После серии косметических ремонтов в 1881 году состояние экстерьера церкви расценивалось как аварийное. Из рапорта наместника в Духовный собор Лавры за 1881 год: «Купол церкви с восточной, северной и южной сторон дал трещины, которые нужно надлежащим образом заделать новым кирпичом, лепная работа во многих местах отпала, штукатурка на всех стенах едва держится, а по местам отвисла от стен и может упасть на проходящих; в карнизах и отливах окон кирпич можно выбирать руками, живопись совершенно уничтожена, кроме двух изображений на жести» [6, л. 2].



В связи с аварийным состоянием церкви, руководством Лавры было принято решение удалить всю штукатурку со стен, а вместе с ней, и лепные украшения, выполненные мастером В. Стефановичем в 1731 году. Освобождая поверхность фасадов от старой штукатурки, работники обнаружили старую кладку. Это событие вызвало резонанс в кругу ценителей старины. Была созвана специальная Комиссия, состоящая из членов Киевского церковно-археологического общества: протоиерея Киево-Софийского собора П. Г. Лебединцева, профессоров Киевской духовной академии П. А. Лошкарева и Н. И. Петрова, архитектора академии В. И. Сычугова и профессора Санкт-Петербургского университета А. В. Прахова с целью «освидетельствования древностей означенной церкви». Согласно составленного протокола, комиссия предложила достаточно радикальные меры по перестройке церкви с целью приведения ее в «первоначальный вид»: переделка крыши, восстановление первоначальной облицовки и внутренних арок, удаление с фасадов всех поздних дополнений – карнизов, капителей и возвращение куполу древней формы. В отношении к живописи вердикт был не менее жестким: «...живописи, в том роде, как она была до снятия штукатурки на стороне восточной не допускать, а в случае желания братии придать этой стороне особо украшенный вид, допустить в соответствующих местах узоры и лицевые изображения в стиле XI-XII века» [8, л. 14].

Рис.1. Троицкая надвратная церковь, 1890 год

Следует отметить, что Духовный собор Лавры не решился на подобные изменения, так как они были достаточно трудоемки, требовали больших финансовых затрат и времени. Кроме того, поздние дополнения «представляют такую древность, которая должна быть сохранена, так как из летописи видно, что означенная церковь возобновлена Мазепою в XVIII в.». Однако, предложение по восстановлению живописи в древнем стиле лаврское руководство поддержало. После предварительного снятия рисунков были восстановлены лепные украшения. Живописные изображения святых, украшающие стены церкви, выполнили в масляной технике на цинковой основе «в том же виде и в тех же местах» (рис. 1).



Последние радикальные изменения в своем живописном убранстве экстерьер церкви претерпел в 1900-1902 годах. Для восстановления наружного живописного убранства Троицкой надвратной церкви был приглашен киевский иконописец Владимир Сонин. Сняв шаблоны со старых композиций, Сонин очистил красочный слой до цинковой основы и написал вновь все изображения Святых врат в технике масляной живописи (рис. 2).

Рис. 2. Троицкая надвратная церковь Киево-печерской Лавры, начало XX века.

Интересно, что некоторые сюжеты, которые присутствовали на фасадах Троицкой церкви до 1900 года, исчезли по идеологическим соображениям. Так, сюжет «Коронование Богородицы Святой Троицей», который размещался в центре западного фасада, был удален, так как имел происхождение из западной культуры, и заменен на образ «Богородицы Печерской с Антонием и Феодосием» [9, л. 5].

После реставрации росписей Троицкой церкви по окончании Второй мировой войны, консервационно-реставрационные мероприятия проводились в 1972–1976 гг. и 1985–1991 гг. Быстро растущий объем реставрационных работ на памятниках с масляной росписью в послевоенный период, с незначительной корректировкой после технико-технологических обследований, выполнялся на основе использования высокомолекулярных соединений – синтетических смол и воско-лакового закрепления. Это было вызвано необходимостью сохранения росписей, находящихся в условиях нестабильного температурно-влажностного режима или на открытом воздухе, где краски интенсивнее теряют связующее. Однако, после введения смолы в красочный слой и штукатурку, возникали изменения в их пористой структуре, вызывая уменьшение паропроницаемости слоев. Возникал стойкий гидрофобный эффект, как отмечали исследователи, опасный в условиях повышенной влажности и холода, препятствуя испарению конденсационной влаги из штукатурки. Вместе с тем, на глубину насыщения смолы перемещалась и граница солевых отложений, которые приводили к дальнейшему разрушению живописи [10].

Последние работы на фасадах церкви проводились в 2001 году специалистами Киевского городского специализированного научно-реставрационного проектно-производственного управления. Между тем, вопрос сохранения и реставрации внешних росписей Троицкой надвратной церкви не теряет актуальности. Под воздействием ультрафиолета и атмосферных осадков пигменты обесцветились, а выветривание и постоянные колебания температуры и влажности повлияли на связующее красочного слоя.

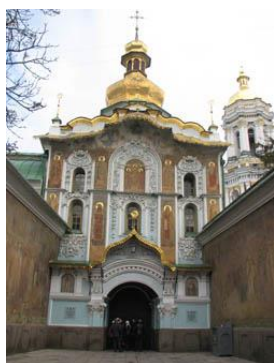


Рис. 3. Троицкая надвратная церковь. Западный фасад. Современное состояние

На поверхности живописи прослеживаются трещины, сетка жесткого кракелюра с активным шелушением краски, разложение покровного слоя, уплотненные загрязнения, копоть от выхлопов автотранспорта. Основными причинами неудовлетворительного состояния памятника были определены: атмосферные осадки, подсос влаги из почвы на капиллярном уровне в условиях неполноценного водоотведения влаги с прилегающей территории; искусственная засоленность почв, вибрации, газовые выбросы автотранспорта, биологические и антропогенные факторы (рис. 3). В неудовлетворительном состоянии находятся и росписи на металле. Прослеживается волнообразная деформация и общее истощение цинковой основы, локальные очаги коррозии, а также незначительные потери металла в местах крепления к поверхности стен. Живопись выполнена в несколько приемов по слою свинцового сурика на масляном связующем. Красочный слой тонкий, с пастозными нагрузками на участках света, имеет много поздних тонировок и записей (рис. 4).

На сегодня, учитывая указанные выше причины, необходимым условием является создание комплексной программы реставрации памятника на основе результатов химико-технологических и микробиологических исследований.



Рис. 4. Образ Богородицы Печерской с Антонием и Феодосием. Фрагмент западного фасада 267

В частности, исследований, связанных с изучением изменений в структуре материалов стенописи вследствие действия примененных в прошлом реставрационных материалов. После детального анализа влажности кладки и штукатурки необходимо выполнение работ по нормализации влажностного состояния и гидроизоляции стен и фундаментов, с обеспечением надлежащего водоотведения и благоустройства территории. Также основные принципы и методы реставрации, выбор материалов для консервации наружной живописи, которая находится под действием солнечной радиации и агрессивных примесей в воздухе современного города, должны быть направлены на обеспечение защиты росписей от внешних климатических воздействий. Кроме того, в настоящее время стоит проблема, как выбора реставрационных материалов с учетом длительности сохранения экспозиционного вида памятника, так и обеспечения условий сохранения его аутентичности. Таким образом, решать проблемы сохранения церковного здания и его отделки необходимо комплексно, одновременно изучая особенности температурно-влажностного режима, состояния конструкций и выявление основных факторов, влияющих на их дестабилизацию.

Литература

1. Центральный государственный исторический архив Украины (ЦДІАК Україні) – Ф. 128. Оп. 2 заг. Спр. 197 (13).
2. Уманцев, Ф. С. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври / Ф.С. Уманцев. – Київ : Мистецтво, 1970. – 216 с.
3. Центральный государственный исторический Архив Украины (ЦДІАК Україні) – Ф. 128. Оп. 2 заг. Спр. 2 (155).
4. Центральный государственный исторический Архив Украины (ЦДІАК Україні) – Ф. 128. Оп. 2 заг. Спр. 22 (181).
5. Киплик, Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик – М. : ЗАО «Сварог и К», 1998. – 502 с.
6. Центральный государственный исторический Архив Украины (ЦДІАК Україні) – Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 2766 (45).
7. Памятники культуры. Исследования и реставрация: сб. ст. / редкол. : Грабарь И. Э. [и др.]. – Вып. 2. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1959. – 240 с.
8. Документальный архив Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника, – инв. № КПЛ-А-1206.
9. Центральный государственный исторический Архив Украины (ЦДІАК Україні) – Ф. 128. Оп. 2 заг. Спр. 410. Подлинник.
10. Социальный специализированный ресурс информационного содействия в сфере сохранения, консервации и реставрации памятников материальной культуры. Применение синтетических материалов в реставрации монументальной живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://art-con.ru/node/571>. – Дата доступа: 23.07.2019.

*Карпянкова М.Л.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

РОЛЯ ГІСТОРЫІ МАСТАЦТВА Ў СУЧАСНЫХ МАСТАЦКІХ ПРАЕКТАХ

Наяўнасць мноства канцэпцый мастацкіх праектаў, звязаных са “зваротамі да гісторыі”, сведчаць аб актуальнасці для сучаснага мастацтва гэтага метаду. У артыкуле будуць разгледжаны тыя формы дыялогу са спадчынай гісторыі мастацтваў, якія выліліся ў пэўную серыю, або мастацкі праект, выставу. Адначасова з гэтым існуе дастатковая колькасць “асобных” твораў, калі сучасны аўтар эпізадычна звяртаецца да назапашванага мастацкага досведу, акрамя таго неабходна ўлічваць перманентны ўплыў мастацтва мінулага на мастацтва сучаснасці (аднак, гэта нагода для асобнага даследавання).

Як відавочны прыклад ролі гісторыі мастацтваў у сучасных мастацкіх практыках, можна прывесці мастацкую ідэю расійскага павільёна на Венецыянскай біенале 2019 года. Арганізацыю праектаў павільёна курыраваў Дзяржаўны Эрмітаж, а камісарам стаў Сямён Міхайлоўскі (рэктар Санкт-Пецярбургскага дзяржаўнага акадэмічнага інстытута жывапісу, скульптуры і архітэктуры імя І. Я. Рэпіна пры Расійскай акадэміі мастацтваў). Два прапанаваных праекта па-рознаму ўзаемадзейнічалі з мастацкай спадчынай, але адштурхоўваліся менавіта ад яе вобразаў. Гэта тэатральна-пафасная відэаінсталяцыя рэжысёра Аляксандра Сакурава “Лс 15:11–32” па твору Рэмбрандта “Вяртанне блуднага сына” і дастаткова іранічны праект Аляксандра Шышкіна-Хакусая “Фламандская школа” з фанеры і неону, дзе ён інтэгруе “гістарычныя” вобразы ў сучасную эстытыку і культурныя рэаліі.

Канцэпцыя арганізаванай куратарам Маўрыцыя Катэланам выставы “У прысутнасці мастака” (2018) таксама будавалася, як размова з ужо існуючымі аб’ектамі мастацтва. Назва была перанята са знакамітага перформансу 2010 года Марыны Абрамавіч, у якім яна сустракала глядачоў за сталом. Экспанаты выстаўкі Катэлана – мастацкія творы, вобразы якіх пабудаваны на прынцыпах рэплікацыі і апрапрыяцыі.

На іншых прынцыпах быў пабудаваны праект “Амаж” (2012) Крыстафа Кліра і Вірджыніі Пунью. Ён з’яўляўся маштабным прысвячэннем Эдварду Хоперу. Мастакі ўжываюць магчымасці калажу, спалучаюць пастанавачныя фотаздымкі і жывапісныя элементы ў сваіх творах. Стэрыльнасць гарадской прасторы, экзістэнцыйная адзінота чалавека – тое, што цікавіць нашых сучаснікаў у творчасці Хопера і з’яўляецца штуршком да інспірацыі.

Фатограф і мастак Жазэ Мануэль Балестэр сістэмна працуе са спадчынай гісторыі мастацтваў, а свае разважання ён увасобіў у цэлым шэрагу выстаў. У праекце “Схаваныя прасторы” (2017) ён прапаноўвае спосаб ўзаемадзеяння з творамі мінулага шляхам іх мастацкага “зачышчэння”. У сусветна вядомыя карціны ён уносіць змены: пазбаўляе іх персанажаў і пакідае пустую прастору – сцэну для разгортвання сюжэтнага дзеяння. Аднак, гэтага дзеяння няма. Эстэтыка пустой прасторы – гэта скрыня для запаўнення. Глядач, у залежнасці ад свайго культурнага досведу, супрацоўнічае з творами: узгадвае і вяртае персанажаў, якія тут некалі былі, або, насычае прастору (напрыклад, марскі бераг і ракавіну (Бацічэллі), або майстэрню Веласкеса сваім уласным зместам.

Як відавочны прыклад арт-калабарацыі мінулага і сучаснасці магчыма прывесці твор Ай Вэйвэя “Фантан святла” (2016) для Луўра ў Абу Дабі. Тут перапляліся канструктыўныя і сэнсавыя слаі вежы Трэцяга Інтэрнацыяналу, біблейскі сюжэт аб вавілонскай вежы, факты аб эканоміцы сучаснага Кітая.

Расійскі мастак Андрэй Сікорскі на гульнях з гісторыяй мастацтва пабудоваў свой творчы праект “Падмена” (2017–2018), які сам характарызуе як постмадэрнісцкі. У сваіх творах ён спрабуе спалучыць творчасць адразу двух мастакоў, такім чынам дэманструючы сваю дасведчанасць у сферы гісторыі мастацтва.

Беларускі мастак Руслан Вашкевіч, большасць жывапісных праектаў якога таксама адпавядаюць праграме постмадэрнізма, часта ўжывае дадзены прынцып – іранічную рэплікацыю вядомых твораў. Такім чынам выбудаваны канцэпцыі яго праектаў “Музей”, “Second Second Hand” (1998), дзе праз знаёмыя вобразы ў новым кантэксце глядачу прапануюцца актыўная роля суразмоўцы або нават сутворцы [1].

Выстава (назва на руск. мове) “Отсебятина” Максіма Восіпава пабудавана на інтэраактыўнай маляваных дываноў беларускай інсiтнай мастачкі Алены Кіш у спалучэнні з персанажамі і сюжэтамі карцін сусветна-вядомых мастакоў ад Мазаччо да Кузьмы Пятрова-Водкіна. Экспазіцыя была размешчана ў мінскай кавярні “Зярно” (Казлова, 6), а пасля перамясцілася ў Брэст на пляцоўку “Крылы Халопа”. Мастак ужывае наступны прынцып: рамка-межы мастацкай прасторы народнага дывана губляе цэласнасць, дэфармуецца, і ў прастору твора “урываюцца” новыя персанажы. Такім чынам фарміруюцца спецыфічныя сэнсы: сімваліка твораў розных аўтараў і розных эпох уступае ў складаныя ўзаемасувязі рознага кшталту і ўзроўню. Аднак апатрапейная семантыка маляванага дывана і яго скіраванасць на праграмаванне “добрага жыцця” губляецца. Гэты праект, як адзначаў сам мастак ў адным сваім інтэрв’ю, аб «вельмі асабістым», пра што сведчыць, напрыклад, назва аднаго з твораў – “Выгнанне з зоны асабістага камфорту” (райскі сад з ільвамі Алены Кіш раздзіраецца, і з яго “выганяюць” Адама і Еву Мазаччо).

У межах рэплікавання беларускіх дываноў неабходна адзначыць цікавы манументальны праект для роспісу тарцавой сцяны двухпавярховага тыпавага цаглянага будынку ў вёсцы Чарэя, Віцебскай вобласці. У яго кампазіцыі быў спалучаны стары фотаздымак жанчыны з дадзенай мясцовасці, выявы архітэктурнай спадчыны і характэрныя для маляваных дываноў элементы: чорны фон, выява пары лебядзей, рамка з кветак.

Прадаўжаючы тэму “маляванак”, нельга не ўгадаць творы Жанны Капустнікавай, прасякнутыя дастаткова жорсткай постмадэрнісцкай іроніяй. Ад маляваных дываноў яна запазычвае тэмы рая і мары, насычаныя колеры. З сучасных канцэптаў ужывае сацыякультурныя клішэ, такія як услаўленне сельскагаспадарчай працы, Дажынак, вобразы гламурных жанчын і інш.

Як прыклад мастацкага праекта, які канцэптually пабудаваны як амаж, магчыма прывесці серыю інсталяцый Ірыны Кузняцовай — прысвячэнне сусветна вядомым мастакам (паводле творчасці К. Апеля, П. Брэйгеля, В. Ван Гога, Я. Вермера, П. Мандрьяна, Рэмбрандта, М. Эшэра), якую яна дэманстравала на выстаўке “VOYAGE, VOYAGE” (2018).

Часам цэлыя перыяды ў гісторыі мастацтваў становяцца крыніцай для творчых рэмінісцэнцый. Галандскае мастацтва знайшло сваіх прыхільнікаў у асобах Андрэя Пяткевіча (серыі нацюрмортаў, напрыклад: “Нацюрморт з лімонкай”, “Сняданак танкіста” – арыентацыя на мылых галандцаў) і Сяргея Рымашэўскага. Рымашэўскі мае неаднаасэнсоўныя адносіны з Вермерам: у некаторых сваіх карцінах ён пераймае сюжэт і кампазіцыйную структуру, але часцей працуе больш складана. Беларускаму мастаку блізка ідэя перадачы святла, засяроджанасць на імгненнях жыцця. Ён быцца бы “накачвае” свае палотны паветрам з карцін знакамітага галандца.

Многія мадэрністычныя знаходкі XX стагоддзя рэхам адбіваюцца ў беларускім мастацтве і ў цяпярашні час. Вялікім патэнцыялам валодае нью-рэалізм асамбляжаў Даніэля Спэры з яго эстэтыкай ежы, як матэрыялу для творчага эксперыменту і канцэптuallyнага самавыяўлення. Ідэі Спэры апынуліся дастаткова блізкімі некаторым беларускім мастакам. Акцыянізм праектаў Спэры развівае ў сваім відэа-праекце “Стол” (2018) Раман Заслонаў, а рэалістычнасць і элементы спыненага імгнення захопляюць беларускую мастачку Алесю Скарабагатую (гіперрэалістычнасць нацюрмортаў з фрагментамі рук і стравамі, кропка зроку зверху). Сімвалізм стэрыльнасці святочна ўбранага стала з белым абрусам і семантыка гніення-тлену страў сталі падставай мастацкага праекту Антаніны Слабодчыкавай “На белым найлепей бачны бруд” (2019), паказанага ў

межах міжнароднага фестывалю мастацтва “Art-Minsk”.

Рэпліка як форма, пабудаваная на капіяванні вобразна-пластычнай мовы, таксама сустракаецца ў творчасці сучасных беларускіх мастакоў. Паказальны прыклад, калі адзін знакавы для развіцця гісторыі мастацтва твор становіцца падставой для рэплікацый шэрагу мастакоў. Такім важным артэфактам стаў “Фантан” Марсэля Дзюшана. На выстаўцы “Арт-Мінск-2019” экспанавалася твор Групу 605 “Мастацтва скончылася” (2019), які ўяўляў сабой рэпліку “Фантана” Марсэля Дзюшана. У чарговы раз перажывая факт складанасці шляху мастацтва, беларускія рэплікатары акуратна абклеілі пісуар калажом са старонак часопісаў і прапануюць рэдзі-мэйд 1917 года лічыць кропкай адліку сканання мастацтва. Таксама да “Фантана” звяртаўся і Р. Вашкевіч, які нанёс на яго сценкі “L.H.O.O.Q.” – рэпрадукцыю М. Дзюшана з выявай Моны Лізы. Вельмі важна, што сучасныя мастакі разважаюць над вектарамі мастацтва, аднак вобразнай або наватарскай такую форму разважання назваць нельга.

Цытаванне, як спосаб фарміравання новага мастацкага вобраза і зместу, стала ўвайшло ў творчы арсенал сучасных мастакоў, і не толькі ў выглядзе традыцыйных форм пластычных мастацтваў. Напрыклад, перформанс 1969 года Валі Экспарт і Пітэра Вайбеля (прадстаўнікі “венскага акцыянізма”) “З асабістай справы няўдачніка”, які будаваўся на вобразе і паводзінах чалавека-сабакі, быў пасля пераасэнсаваны і развіты ў акцыі 1994 года Алега Куліка сумесна з Аляксандрам Брэнерам – “Шалёны сабака, або Апошняе табу, якое сцеражэ самотны Цэрбер”. У 2018 годзе у шведскай кінематаграфічнай стужцы “Квадрат” (рэж. Р. Эстлунд), у якой раскрываліся некаторыя аспекты сучасных мастацкіх працэсаў, з’яўляецца падобны герой – чалавек-малпа Алег Рагожын. Такім чынам імпульс “цытавання цытат” працягваецца. На тым вітку развіцця, на якім знаходзіцца мастацтва ў XXI стагоддзі, сам зварот і супрацоўніцтва з гісторыяй мастацтва перарастае формы капіявання або пераймання, і нават “спрэчкі”, і фарміруецца ў спецыфічны творчы метады. Ён пабудаваны як дыялог з папярэднікамі. Мастакі дапаўняюць гісторыю новымі сэнсамі, развіваюць яе ідэі да іншых – новых, больш актуальных для трэцяга тысячагоддзя.

Нельга не адзначыць і такі шлях “размовы” з гісторыяй мастацтва, як стварэнне мастацкіх праектаў з сучаснымі творами, разлічаных на дэманстрацыю ў “гістарычных” інтэр’ерах. Праекты, пабудаваныя на інтэграцыі ў пастаянныя музейныя экспазіцыі або і інтэр’еры (напрыклад, палацаў), можна назваць формай пошуку ўзаемасувязі мастацкай спадчыны мінулага і актуальнага мастацтва. Як прыклад, можна разгледзіць праекты знакамітага кераміста Эдмунда дэ Ваала, які спалучае свае мінімалісцкія вырабы з гісторыяй, экспануя іх у канкрэтных інтэр’ерах. Гэта можа быць музей або прыватныя інтэр’еры разнастайных маёнткаў Англіі, ЗША і інш. Як прыклад, магчыма прывесці праект “Гэта паўза прасторы” (2019). Кераміст размяшчае свае інсталяцыі (белага колеру) у лаканічных структурах на фоне твораў мастацтва або антыкварнай мэблі з гістарычным шлейфам. Яго творы набываюць сваю скончаную зместавую і сэнсавую форму менавіта праз інтэграцыю з гісторыяй канкрэтнага месца.

Абавязкова неабходна ўгадаць праекты, якія адбываліся ў беларускай культурнай прасторы, у прыватнасці, ў дзяржаўнай гісторыка-культурнай установе “Гомельскі палацава-паркавы ансамбль”. Гэта мастацкі праект “Палацавы комплекс” (2012) куратара Міхаіла Гуліна: 23 мастака экспанавалі свае творы ў атмасферы класіцыстычных залаў, імкнучыся паказаць варыятыўнасць прачытання гісторыі. А ў 2014 годзе ў гомельскі палац з выстаўкай “Ідзі і глядзі” прыходзіць Руслан Вашкевіч. Таксама тут неабходна ўгадаць і яго працяглую арт-акцыю “Музейныя інтэрвенцыі”, дзеянне якой адбываецца ў канкрэтных экспазіцыях з вядомымі творами мастацтва.

Мастацкі праект “VECTOR”, куратарамі і ўдзельнікамі якога выступілі студэнты Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, таксама раскрывае свой канцэптuallyны змест менавіта праз узамадзеянне сучасных карцін з атмасферай гістарычных мясцін, і дакладна — з прасторай пабудовы з розных куткоў Беларусі (напрыклад, Мірскага замка або палаца Друцкіх-

Любецкіх у Шчучыне). Такім чынам выяўляецца ідэя праекта аб раскрыцці характару сувязяў і ўплываў мінулага на сучаснаць.

У нашай культуры ўжо назапашаны вялікі комплекс метадаў аналізу, апісання, інтэрпрэтацыі і сістэматызацыі гісторыі мастацтва. Гэтыя факты, а таксама нараджэнне і развіццё ў часе разнастайных мастацкіх напрамкаў, прыводзіць да таго, што сярод мастакоў сучаснага перыяду выпрацавана досыць падыходаў да ўзаемадзеяння з творчай спадчынай папярэднікаў: ад поўнага яе ігнаравання, “барацьбы”, пошуку прынцыпова новага да мастацкіх форм рэмінісцэнцыі: рэплікі, кампіляцыі, варыяцыі, рэтраспекцыі, амажа, плагіяту, апапрыяцыі.

На сёняшні час неабходна канстатаваць, што роля спадчыны гісторыі мастацтва ў фарміраванні не толькі сэнсаў асобных твораў, а менавіта ў фарміраванні канцэпцый мастацкіх праектаў, выстаў, серый твораў прадаўжае быць актуальнай. Сучасныя мастакі вельмі смела працуюць з назапашаным “вобразным матэрыялам”, адначасова звяртаючыся да пераасэнсавання як формы, так і семантычных пластоў мастацкай спадчыны. Беларускае мастацтва ў гэтым працэсе не знаходзіцца на перыферыі, а цалкам уключана ў агульнасусветныя працэсы. У айчынным мастацтве мы сёння назіраем цэлы веер разнастайных форм і метадаў працы з “гісторыяй мастацтва”. Шляхі гэтага ўзаемадзеяння маюць разнастайны “рэльеф” ад простых і зразумелых сцяжынак – амажаў – да мудрагелістых серпанцінаў рэтраспектыўных рэмінісцэнцый.

Літаратура

1. Усманова, А. «МУЗЕЙ» Руслана Вашкевича: незавершенное прошлое, нераскрытое настоящее, неопределенное будущее? [Электронный ресурс] / А. Усманова // Art Aktivist. – Режим доступа: <http://artaktivist.org/muzej-ruslana-vashkevicha/>. – Дата доступа: 15.03.2018.

Кенигсберг Е.Я.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОЕКТ «ВЫХОД». ПАВИЛЬОН РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ НА 58-Й ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ (ИТАЛИЯ, 2019)

Кураторская концепция для реализации Павильона Республики Беларусь на 58-й Венецианской биеннале (2019) была отобрана анонимным жюри на тех же конкурсных условиях, что и в 2015, и 2017 году. Участникам конкурса при разработке концепции следовало учесть девиз куратора биеннале Ральфа Ругоффа «May you live in interesting times» [4] (в разных переводах «Чтоб ты жил во времена перемен», «Чтоб вы жили в интересные времена»), а также все обязательные пункты: от включения мультимедийного компонента до финансовых расчетов. На конкурс было подано восемнадцать заявок, из которых во втором туре была выбрана кураторская концепция Ольги Рыбчинской «Выход» – моновыставка скульптора Константина Селиханова.

К. Селиханов создал из полимерного бетона серого цвета пять фигур человека в натуральную величину, обезличенных настолько, что ни гендерную принадлежность, ни черты лица определить не представлялось возможным. Каждая из фигур зафиксирована в своей собственной, чаще неестественной или неудобной живому человеку позе. Из пресск-релиза, размещенного на сайте Национального Центра современных искусств, следовало, что куратор и художник проекта «Выход» озабочены непредсказуемостью и невозможностью предвидения будущего. По их мнению, будущее определяется случайностями, и самым важным событийным элементом, изменяющим окружающий мир, станет «неопределяемое движение с нарастающей скоростью без ориентиров, без

маршрутизации, без финализации» [2]. Человек будущего также подвергнется трансформации и будет растворен «в новом типе пространства «между». Он становится фигурой, размечающей сдвиг» [2] политических, исторических и глобальных контекстов. О. Рыбчинская и К. Селиханов предсказывают, что вследствие потери человеком будущего «энергии различения противоположностей», время освободится «из-под контроля истории» и родит «силу, вызывающую тревогу, недоверие и упрощение» [2].

Для организации экспозиции павильона республики беларусь в венеции было выбрано неширокое, вытянутое в длину пятидесяти-метровое помещение, расположенное на первом этаже небольшого здания – бывшего склада хvі века, находящегося относительно близко к арсеналу.

Над входной дверью в павильон республики беларусь на 58-й венецианской биеннале располагалась надпись «выхад» на белорусском языке, выполненная белыми буквами на красном фоне. зритель, попав внутрь, мог охватить взглядом всю экспозицию. по правой стене его встречала обращенная тылом к вошедшему фигура, стоявшая на четвереньках. фигура служила подставкой под обычный коричневый пластиковый поднос, столь привычный в советских столовых. поднос был заставлен гранёными стаканами с белой жидкостью, напоминавшей по цвету и консистенции молоко. поза фигуры, спрятавшей голову и обхватившей себя руками, вероятно, отсылала к рабскому страху, к желанию спрятаться от наказания, выполнив предписанное послушание.

Следующая фигура сидела на пятках в позе то ли молитвы, то ли расслабления, сложив руки перед собой. При этом условное «лицо» у неё было закрыто, как будто даже запечатано вмонтированной «книгой». Над ней светилась неоновая вывеска «Open» («Открыто»), создававшая фиолетовую подсветку помещения. Задуманный контраст принудительного молчания и открытости не сработал, создавалось впечатление, что лицо закрыто из-за того, что всполохи неона мешают медитации.

Третью фигуру, расположенную в торце зала, скульптор зафиксировал в некомфортном положении человека, застигнутого врасплох: голова и ноги приподняты примерно на одном уровне, таз опущен, руки вдоль тела. На том месте, где на античных скульптурах обычно находится фиговый лист, лежит раскрытая книга. Возможно, речь идёт о персонаже, читавшем запрещённую книгу, и замершем в ожидании наказания. За фигурой неровным штабелем громоздились ящики, в которых была привезена экспозиция.

Четвёртая фигура, расположенная по левой стороне, представляла собой все ту же бесполою и безликую согнутую матрицу, лежавшую на полу на правом боку и «смотревшую» в условный телевизор – старый компьютерный монитор, показывавший закольцованное бессмысленное и бессюжетное видео.

Пятая фигура-матрица стояла в полный рост, опустив руки вдоль тела и слегка наклонив голову вниз. Фигура располагалась лицом к стене и упиралась лбом в развёрнутый на девяносто градусов конец лозунга, вытянутого по левой от входа стене. Лозунг, написанный на немецком языке белыми буквами на красном фоне, ни на одной фото- и видеосъемке не попал в кадр полностью. Можно лишь разобрать незавершенную и грамматически некорректную часть фразы, «im arbeit sprozeß erleiden können ist offen». Это цитата из «Капитала» Карла Маркса: «*Das Maximum des Wertverlustes, den sie im Arbeitsprozeß erleiden können, ist offenbar beschränkt durch die ursprüngliche Wertgröße, womit sie in den Arbeitsprozeß eintreten, oder durch die zu ihrer eignen Produktion erheischte Arbeitszeit*» [5], в официальном переводе на русский язык: «*Максимум потери стоимости, которую они могут претерпеть в процессе труда, очевидно ограничен той первоначальной величиной стоимости, с которой они вступают в процесс труда, или рабочим временем, необходимым для их собственного производства*» [1]. Затруднительно понять, что имел в виду скульптор, вводя в свою работу цитату из фундаментального труда, посвященного критике политической экономии, тем более, что, вследствие ошибок в написании, текст

напоминал не о важности научных исследований, а о недостаточном образовательном уровне его переписчиков. К лозунгу с оборванным высказыванием К. Маркса примыкал такой же ширины небольшой экран, транслировавший белый шум.

При внимательном изучении экспозиции и понимании языков искусства можно предположить, что фигуры-матрицы фиксируют страх, лишение права голоса и т.д. К. Селиханов, обращая особое внимание на то, что в его проекте «нет ни орнамента, ни соломки», выражал уверенность, что *«это современное искусство, которое говорит на языке мира, и моя цель – рассказать свою правду, а не правду определенного сообщества людей»* [3].

По мнению куратора, пять фигур являются мультимедийными объектами, которые взаимодействуют между собой. Каждый из объектов «фиксирует определенное событие-состояние. Между скульптурными фигурами человека в натуральную величину и готовыми предметными формами (телевизор, неоновая вывеска, поднос со стаканами с молоком, лозунг, упаковочные ящики) устанавливается связь» [2]. [Что за связь и как именно она устанавливается, куратор не уточняет.](#)

Называя павильон тотальной инсталляцией, куратор и художник уверены в том, что этот формат «объединяет элементы в единое целое и создает уникальную ауру важного сообщения, непрямого высказывания» и «работает в координатах времени, истории и современности, маркирует время «перелома», перемен, переозначивает место человека в нем» [2]. К. Селиханов считает свою работу отсылкой к советскому прошлому и побудительным мотивом к принятию решений: *«Я хочу, чтобы зритель, разглядывая «Выход», думал, сомневался, искал ответы. Уехать или остаться? Ждать новостей или не думать ни о чем? Отказываться от прошлого? Принять настоящее и все, что происходит вокруг?»* [3]

Думается, что данное социальное художественное высказывание сделано куратором и художником вполне осмысленно. О. Рыбчинская и К. Селиханов сознательно продемонстрировали в Венеции привезенное с собой ограниченное четырьмя стенами пространство страха и несвободы.

Крупные кураторские исследования последних десятилетий обращены к политике, и желание локального белорусского куратора, впервые участвующего в серьёзной международной выставке, быть в тренде вполне понятно. Но ни её голос, ни голос выбранного ей художника не были услышаны, павильон не попал в число призёров, не был отмечен зарубежной прессой. Следует заметить, что полная кураторская концепция павильона осталась неизвестной и белорусской публике, поскольку, кроме пресс-релиза, никакая иная информация в открытом доступе представлена не была.

Венецианская биеннале 2019 года в очередной раз расширила культурные границы. Открытость, толерантность, гибкость стали важнейшими законами современного искусства. «Выход», предлагаемый О. Рыбчинской и К. Селихановым, вёл в замкнутое пятидесятиметровое пространство без окон, больше напоминавшее заточение. И именно по данному высказыванию мировое художественное сообщество могло сделать вывод об актуальном состоянии современного искусства Беларуси.

Литература:

1. Карл Маркс. Капитал. Том 1. [Электронный ресурс] // Моя библиотечка марксизма. – Режим доступа: <https://www.esperanto.mv.ru/Marksismo/Kapital1/kapital1-06.html>. – Дата доступа: 29.06.2019.

2. Пресс-конференция, посвященная 58 Венецианской Биеннале [Электронный ресурс] // Национальный центр современных искусств. – Режим доступа: <http://ncsm.by/calendar/press-konferenciya-posvyaschennaya-58-j-venecianskoj-biennale-sovremennogo>. – Дата

доступа: 10.04.2019.

3. Хочу, чтобы зритель сомневался. скульптурная инсталляция константина селиханова появится в венеции [электронный ресурс] // информационный городской портал агентство минск-новости. – режим доступа: <https://minsknews.by/hochu-chtobyi-zritel-sommevalsiya-skulpturnaya-installyatsiya-konstantina-selihanova-poyavitsya-v-venetsii/>. – дата доступа: 29.04.2019.

4. biennale arte 2019. 58th international art exhibition [electronic resource] // biennale arte – mode of access: <https://www.labiennale.org/en/art/2019> .– date of access: 11.05.2019.

5. [karl marx das kapital - bd. i](#) [electronic resource] // historische texte und wörterbücher. – mode of access: <https://www.textlog.de/kapital-konstantes-2.html>.– date of access: 29.06.2019.

Казакова В. А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ЛАНДШАФТЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В СФЕРЕ ТУРИЗМА

Мировой опыт развития туристической индустрии показывает, что наряду с репрезентацией этнокультурного наследия в пространстве туристических этнокультурных комплексов и музеев популярностью у туристов неизменно пользуются и аутентичные этнокультурные ландшафты как органичная часть этнокультурного наследия туристических дестинаций. В качестве объекта наследия этнокультурный ландшафт всегда представляет конкретный геокультурный, историко-этнографический регион и демонстрирует его отличительные черты. Как правило, в этнокультурном ландшафте заключена семантика особого сакрального отношения того или иного этноса к местной природе. Сам по себе культурный ландшафт можно рассматривать «как результат длительного взаимодействия конкретной территориальной вариации этнической культуры, точнее, ее взаимодействия с вмещающей природной средой» [2, с. 107]. Культурные ландшафты находят самое прямое отражение в коллективном сознании, ментальности этноса, пронизывая все его существование. Неслучайно в своем творчестве признанные мастера слова и кисти, народные умельцы часто прибегают к аллегориям с использованием привычных образов родного края [2, с. 138]. В свою очередь, этнокультурный ландшафт – это природно-культурная среда развития одного или нескольких этносов [2, с. 141], в своем роде срез культурного ландшафта, отражающий определенный этап развития территории. В пределах конкретных этнокультурных ландшафтов, как правило, должны запечатлеться все самые значительные вехи в истории становления и развития определенного народа [2, с. 120–121].

Социальная значимость ландшафтоведения особенно возрастает в современную эпоху пост- и метамодерна. Когда пространство теряет граничные ориентиры, становится детерриториализованным и космополитичным. Ландшафты в совокупности составляют жизненную среду человечества, они обладают экологическим и ресурсным потенциалом [3, с. 4]. а представления о культурном ландшафте как феномене наследия являются весьма удобным инструментом для создания особо охраняемых территорий – природных и историко-культурных, к которым, прежде всего, относятся национальные парки и музеи-заповедники, являющиеся ресурсами туризма [1, с. 1].

Среди наиболее значимых видов этнокультурных ландшафтов применительно к целям въездного и внутреннего туризма Республики Беларусь можно назвать:

- агроландшафты (пахотные угодья, поля и т.д.);

- бelligеративные ландшафты – затронутые или порожденные войной (старинные белорусские города с остатками фортификационных сооружений);
- рекреационные (лесные массивы – Налибокская и Беловежская пуши, группы озер – Браславские, Нарочанские и др.);
- городские (историческая городская застройка);
- горнопромышленные (гранитный карьер в Микашевичах и др.);
- болотные и озерно-болотные микроландшафты, характерные для Беларуси.

Все вышеперечисленные виды этнокультурных ландшафтов нужно активно использовать в сфере туризма. Как утверждал известный британский социолог Джон Урри, туристу крайне важно увидеть специфические знаки или отличительные особенности той или иной местности своими глазами, в том числе характерные сугубо для нее этнокультурные ландшафты, к примеру, «типичная английская деревня, типичный американский небоскреб, типично немецкая пивоварня, типично французский замок» [4, с. 95].

Для Беларуси такими знаками местности могут стать знаменитые, воспетые в искусстве, литературе образы уютных белорусских местечек с их типовой застройкой, белорусская «пастораль» в виде сельских пейзажей, включающих пахотные угодья, нивы и огороды, а также озерно-болотистые ландшафты, лесные массивы, в которые органично вписаны белорусские деревни и города, старинные кладбища времен мировых войн с каменными и металлическими крестами, мегалитические сооружения и валуны. Подобная «туристская мозаика» Беларуси, представляющая собой определенный ландшафтовый архетип, должна превращаться в систему целостных «образов места» в сознании у туриста.

Образ места – иррационально окрашенное стереотипное восприятие места, сложившееся под влиянием произведений литературы и народного творчества [2, с. 167]. Атрибутом любого этнокультурного ландшафта является духовная культура местного сообщества, включающая не только фольклор, традиции, но и восприятие мифологии, духа и колорита собственного локального пространства.

Примером воссоздания этнокультурного облика традиционного белорусского поселения может служить нарочанская деревушка Наносах, где туристы могут увидеть старинную рыночную площадь, ветряные и водяные мельницы, конюшни, дома охотников и рыболовов на фоне аутентичных озерно-лесных ландшафтов. Сюда же относится туристическая деревня «Белые луга», где будто застыло время: мощеная булыжником улица, вековые липы, пруд с рыбой, луга и леса.

Большим потенциалом для развития агроэкотуризма, фольклорно-этнографического туризма обладают также такие аутентичные белорусские поселения как полесские деревни Кудричи в Пинском районе и Глинище Хойникский район Гомельской области. Эти затерянные среди болот села словно сошли со страниц «Полесской хроники» Ивана Мележа, сохранив в полном объеме свой неповторимый этнографический облик. Здесь до сих пор можно увидеть крытые тростником дома, дрова, сложенные в «стожки», оплетенные ивовыми прутьями колодцы, много гнезд аистов. Местные жители живут по старинке, сохраняя привычные для Полесья говор и традиции. В этих деревнях необходимо поддерживать народные традиции и многолетние аутентичную атмосферу, превратить их в настоящие скансены – музеи под открытым небом, где местное население выступает в качестве живых экспонатов – носителей традиционной культуры.

Подобный подход к сохранению этнокультурного наследия регионов становится наиболее перспективным также и в связи с тем, что одним из главных трендов туриндустрии сегодня является так называемый *deep tourism* (глубокий туризм), в основе которого – погружение в чужую культуру, а также самодетельный туризм – *backpacking* (бэкпэкинг).

Белорусский въездной туризм может соответствовать данным трендам и предлагать

путешествия с возможностью глубокого погружения в быт и традиции местных жителей колоритных белорусских местечек и деревень, таких как Мотоль, Тышковичи, Бездеж, Неглюбка, Бояры, Пинковичи, Огово, Городная и многих других. Погружение в аутентичную социокультурную среду мотолян, тышковцов, неглюбчан и других жителей разнообразных мест Беларуси дает возможности для получения оригинального туристского опыта и незабываемых впечатлений, а органичная репрезентация этнокультурных ландшафтов страны в туристической сфере через включение в систему объектов этнокультурного наследия регионов и прочих туристских аттракций только усилит эмоции у туристов, закрепит их представление о Беларуси, как уникальном для путешественников регионе, неповторимом в наследии своей культуры и неразрывном с его природой.

Литература

1. Абрамов, И. В. Культурный ландшафт как ресурс туризма (на примере Ханты-мансийского округа – Югры) [Электронный ресурс] / И. В. Абрамов // Научная электронная библиотека «Киберленинка». – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/kulturnyy-landshaft-kak-resurs-turizma-na-primere-hanty-mansiyskogo-okruga-yugry>. – Дата доступа: 09.09.2019.
2. Бутузов, А. Г. Этнокультурный туризм : учебное пособие / А. Г. Бутузов. – М. : КРОКУС, 2016. – 248 с.
3. Мартинкевич, Г. И. Ландшафтоведение Беларуси: этапы и перспективы развития [Электронный ресурс] / Г. И. Мартинкевич // Электронная библиотека БГУ. – Режим доступа: http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/107942/1/%D0%9F_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%86%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87.pdf. – Дата доступа: 09.09.2019.
4. Урри, Д. Туристическое созерцание и окружающая среда / Д. Урри // Вопросы социологии. – 1996. – Вып. 7 – С. 70–99.

Корникова Н.В.
(Республика Беларусь, г. Гомель)

ГОРОДА ИТАЛИИ ГЛАЗАМИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ГОМЕЛЬЩИНЫ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

На современном этапе многие города западноевропейского региона, на территории которых высока концентрация памятников истории и культуры, выступают в качестве важных туристических центров, привлекающих большое количество посетителей из различных регионов мира. Насыщенность достопримечательностями и развитая инфраструктура способствуют привлечению туристов, которых неизменно притягивают уникальные атмосфера и историко-культурный ландшафт подобных мест. В качестве одного и популярнейших и востребованных для посещения туристических центров на территории Европы можно выделить Италию, знакомство с древними городами которой позволяет визуализировать представления о конкретных веках в истории и культуре указанного региона. На современном этапе высокую туристическую активность, связанную с культурно-познавательными целями проявляют представители такой социoproфессиональной группы как интеллигенция, достаточно многочисленно представленной в структуре населения Гомельского региона. Специфика культурных интересов и потребностей, а также влияние профессиональной деятельности

предопределяют некоторые особенности их восприятия социокультурной среды городского пространства с познавательной, информационной и оценочной точки зрения. Поэтому в данном контексте актуальной исследовательской задачей видится анализ восприятия городов Италии в представлении интеллигенции Гомельщины на современном этапе.

Цель работы – характеристика городов Италии в представлении интеллигенции Гомельщины в начале XXI века.

В качестве источников по исследуемой теме были использованы материалы полевого этнографического исследования, проведенного автором в ряде населенных пунктов Гомельского региона. Всего было опрошено 67 человек в возрасте от 23 до 67 лет, представляющих различные профессиональные группы интеллигенции Гомельщины.

Анализу различных аспектов духовной культуры населения Беларуси посвящены работы целого ряда отечественных исследователей советского и современного периодов [1–2]. Кроме того, результаты изучения культурных традиции интеллигенции Гомельского региона представлены в некоторых работах автора [3–4]. Однако, вместе с тем, специфика изучаемой темы не получила широкого освещения в литературе.

Как показали материалы исследования, подавляющая часть респондентов побывали в городах Италии с целью культурно-познавательного туризма и отдыха. Среди посещенных опрошенными представителями интеллигенции Гомельщины итальянских городов были названы как крупные туристические центры, так и небольшие городские поселения в различных регионах страны: Рим, Флоренция, Венеция, Милан, Пиза, Верона, Бари, Генуя, Неаполь, Сорренто, Палермо, Сиена, Болонья, Римини, Пескара, Пьяченца, Парма, Лечче, Гарда, Кортонна и т.д.

В качестве аспектов, оказавших влияние на восприятие социокультурного пространства итальянских городов опрошенными были отмечены архитектурная среда, историческое наследие и достопримечательности, традиции и образ жизни местных жителей, инфраструктура и благоустройство и пр.

Большая часть респондентов отметила, что преимущественное внимание уделялось ими осмотру исторических центров городов Италии, а также знаковых достопримечательных мест, который осуществлялся самостоятельно либо в рамках туристических экскурсий. Как правило, подобный выбор объектов посещения был связан с целью получения познавательного опыта. Подавляющее число респондентов высказали мнение о том, что наиболее сильное впечатление в формировании образа того или иного города Италии, с которым они познакомились, оказало посещение памятников историко-культурного наследия. Среди известных достопримечательностей, признанных опрошенными «визитными карточками» и знаковыми символами итальянских городов были названы в первую очередь культовые памятники (храмы Пантеон и Санта Мария Маджоре в Риме, Сан-Марко в Венеции, Дуомо в Милане, Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции, Дуомо в Парме, собор Успения Святой Марии в Неаполе и пр.); историко-культурные объекты (Замок Святого Ангела, Колизей и Форумы в Риме, Пизанская башня, замок Каstell-Нуово в Неаполе, Замок Сфорца в Милане, Дом Джульетты в Вероне, здание оперного театра Ла Скала в Милане и пр.); музеи (Уффици, Пинакотекка Брера, Вилла Боргезе и пр.), площади (Пьяцца Сан-Марко в Венеции, Пьяцца Венеции в Риме, Пьяцца-дель-Кампо в Сиене, Пьяцца дель Дуомо в Лечче,), мосты (мост Вздохов и мост Реальто в Венеции, Понте-Веккьо во Флоренции, мост Каstellвеккьо в Вероне, Площадь Синьории во Флоренции), а также фонтаны (фонтан Де Треви в Риме, фонтан Нептуна во Флоренции, фонтан Гиганта в Неаполе, Фонтан стыда в Палермо и пр.) и др. Некоторыми респондентами в качестве запомнившихся достопримечательных объектов также были названы известные городские рынки и объекты, связанные с гастрономической культурой.

Стоит отметить, что важным аспектом, повлиявшим на формирование

представлений о культурном колорите посещенных итальянских городов, часть опрошенных назвала опыт общения с местными жителями либо наблюдение за их образом жизни и традициями.

Основополагающим фактором, обусловившим формирование представлений о городах Италии, стало восприятие респондентами их социокультурной среды сквозь призму исторического наследия. Многие респонденты отмечали, что знания, полученные в рамках обзорных и тематических культурно-познавательных экскурсий, изучение литературы и путеводителей в значительной степени обуславливали эмоциональность восприятия и впечатлений об итальянских городах.

Среди городов Италии, обладающих с точки зрения респондентов ярко выраженным национальным и историческим колоритом, были названы Рим, Венеция, Флоренция, Неаполь, Сорренто, Сиена, Бари, Пиза, Болонья, Портофино и пр.

Подавляющее большинство опрошенных отметили, что знакомство с культурой посещенных городов Италии вызвало интерес к приобретению разнообразной сувенирной продукции, запечатлевшей в том или ином виде их известные символы: литературы об истории и культурном наследии города; открыток, магнитов, футболок, брелоков, кружек, тарелок с изображением популярных достопримечательностей города (к примеру, римского Колизея, балкона Джульетты в Вероне, Миланского собора Дуомо, Пизанской башни, фонтана де Треви, моста Понте-Веккьо и музея Уффици во Флоренции и т.д.) Как особенно аутентичные сувениры, привезенные из поездок по городам Италии, респонденты назвали венецианские маски, украшения и изделия из муранского стекла, сувенирные куклы Пинокио, разнообразные изделия из местного текстиля, кружева или кожи и т. д.

Многие респонденты отмечали, что впечатления от посещения городов Италии впоследствии стимулировали интерес к дальнейшему знакомству с культурой этой страны через чтение специализированной литературы, просмотр документальных и художественных фильмов, телесериалов, приобщение к итальянской гастрономической культуре.

Опрошенные отметили насыщенность городов Италии памятниками историко-культурного наследия, их атмосферность, выраженность национального колорита, который проявляется в архитектурой среде городов, культурном наследии, облике местных жителей, гастрономических традициях.

Таким образом, города Италии в начале XXI века в представлении участвовавшей в опросах интеллигенции Гомельщины видятся привлекательными с познавательной точки зрения культурными центрами, в которых сосредоточено большое количество известных исторических памятников и достопримечательных мест. Важными факторами, обуславливающими специфику восприятия респондентами социокультурного пространства итальянских городов, выступают самобытность местных национальных традиций, культурный колорит, а также высокая степень концентрации объектов исторического наследия, представленных на их территории.

Литература

1. Грамадскі быт і культура гарадскога насельніцтва Беларусі / АН БССР; редколл. : В. К. Бондарчык [и др.] – Минск : Наука, 1990. – 248 с.
2. Беларусы: у 12 т. / рэдкал.: В. М. Бялявіна (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 1994 – 2009. – Т. 6. : Грамадскія традыцыі / В. А. Бялявіна [і інш.]. – 2002. – 606 с.
3. Корникова, Н. В. Посещение памятников историко-культурного и природного наследия в регионах Беларуси интеллигенцией в начале XXI века / Н. В. Корникова // Віцебскі край : матэрыялы II Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі, прысвечанай 385-годдзю выхаду у свет «Буквара» Спірыдона Собаля, 24 лістапада 2016 г., Віцебск / рэдкал. : Т. М. Адамян (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Нацыянальная бібліятэка Беларусі, 2017. – Т. 2.

– С. 222–227.

4. Корникова, Н. В. Посещение музеев в странах дальнего зарубежья представителями интеллигенции Гомельщины вначале XXI века / Н. В. Корникова // «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» : матэрыялы VI Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі, 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.

Козлова К. И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕГО ЗОДЧЕСТВА ПОЛОЦКА

Изучая историю духовной культуры Полоцкой земли, где для раннего периода не сохранилось письменных источников, неизбежно приходится обращаться к памятникам архитектуры. Именно храмовые и монастырские постройки Полоцка могут наиболее полно рассказать об архитектурных и художественных особенностях своей эпохи, об идейных и политических взглядах того времени.

К сожалению, из всех архитектурных памятников домонгольского периода практически полностью сохранилась лишь Спасо-Преображенская церковь Полоцкого женского монастыря, основанного преподобной Евфросинией Полоцкой в XII веке. Остальные храмовые сооружения: монастырь святого Иоанна Крестителя на Острове, храмы Бельчицкого Борисоглебского монастыря, монастырь в честь Пресвятой Богородицы – до нас не дошли, а София Полоцкая была полностью перестроена.

На наш взгляд, развитие архитектурного зодчества древней Полоцкой земли было неразрывно связано с постепенным процессом христианизации данной территории и, как следствие, заимствованием византийской храмостроительной традиции, поскольку в самом начале распространения христианства на территории Киевской Руси, и в богослужебной, и в иконописной, и в архитектурной традициях явно прослеживалось византийское влияние со своими давно сложившимися формами. Кроме того, на архитектуру Полотчины большое влияние оказывала и киевская традиция, пусть еще только формирующаяся, но уже имеющая свою школу мастеров.

Так, в середине XI века, когда Полоцкое княжество приобретает независимость от Киева и становится во главе христианизирующейся земли, и, по мнению ее князей, к этому времени уже ничем не уступает Киеву и Новгороду, возводится грандиозная София Полоцкая, третий крупнейший пятинефный собор на Руси после Киевского и Новгородского. Храм был выполнен в византийско-киевской строительной традиции с использованием византийской техники с «утопленным рядом», когда одна линия плинфы совпадала с наружной поверхностью, а вторая была несколько углублена. Тип таких храмов пришел на Русь из Константинополя в первой половине XI века. Хотя прототипом для Софии Новгородской и Полоцкой была Киевская, эти храмы имеют достаточно много отличительных черт [1, с. 217, 194]. Исследователи предполагают, что Полоцкую Софию строили приглашенные князем Всеславом Брячиславичем византийские зодчие, однако, среди строителей, вероятно, были и местные мастера, а также Киевские и Новгородские зодчие. Интересен тот факт, что в период проведения архитектурно-археологических исследований Софийского собора на камне-известняке, найденном в фундаменте южной

стены, были начертаны имена, предположительно древних мастеров собора, датируемые серединой XI века: «Давид, Тума, Микула, Копесь, Петр и Воришко». О высоком профессиональном мастерстве строителей свидетельствует тот факт, что до начала XVIII века Софийский собор сохранял свою первоначальную конструктивную основу. Лишь взрыв пороховых запасов, находившихся в храме с 1705–1710 гг. полностью разрушил храм [4, с. 36].

К сожалению, о первоначальном внешнем облике собора мы можем судить лишь по восточной и западной частям, где полностью сохранились стены абсид, поскольку в 1750 году он был до неузнаваемости перестроен по проекту архитектора И. К. Глаубица в стиле виленского барокко униатским архиепископом Флорианом Гребницким [1, с. 192, 196; 4, с. 36].

Конец XI – первые два десятилетия XII вв. – период, когда завершается и закрепляется христианизация провинций и каменное храмостроительство проникает в отдаленные центры Киевской Руси. При этом византийская архитектурная традиция начинает переплетаться с местными традициями деревянного зодчества. Как пишет исследователь истории Полоцкой земли, Л. В. Алексеев, «идеи переработки византийской схемы для максимального приближения ее к национальным архитектурным вкусам – первое, что овладело умами древнерусских и полоцких зодчих, как только строительство храмов перешло от византийцев к нам [1, с. 218]. Примером этому может служить Большой собор (его настоящее название неизвестно) Бельчицкого Борисоглебского монастыря, построенный с утверждением Полоцкой епархии как усыпальница местных епископов и князей. Нужно отметить, что ни один из четырех храмов этого древнего монастыря, к сожалению, не сохранился до наших дней. Большой собор стал сооружением киевской строительной артели и был выстроен уже без использования византийских форм [5, с. 134]: ступенчатое же нарастание объемов храма сближало его с формами древнерусского деревянного зодчества [1, с. 218]. В плане собор схож с киевской церковью Спаса на Берестове, но без лестничной башни и крещальни, и с куполом, опиравшимся не на восточные, а на западные пары столбов, благодаря чему достигнута максимально центрированная композиция [5, с. 134].

Еще один не сохранившийся храм, датируемый концом XI – началом XII вв. – храм-усыпальница на Сельце (современная территория Спасо-Евфросиниевского монастыря). Это был большой четырехстолпный трехнефный собор, к которому со всех сторон, кроме восточной, примыкали галереи. В этих галереях археологами были найдены склепы с останками захоронений. Стены основного здания храма и галерей были выложены из плинфы в технике кладки с утопленным рядом. На основании археологических раскопок, ученые предполагают, что храм-усыпальница по богатству декора интерьера не уступал даже Софийскому Собору [4, с. 46].

Впервые храм-усыпальница упоминается в житии преподобной Евфросинии Полоцкой, когда епископ Илия, благословляя святую на основание обители, указал ей на Сельцо, вблизи Полоцка, «идеже братия наша лежат, прежде нас бывшие епископы» [2, с. 210]. Судя по жалованной грамоте короля Речи Посполитой Стефана Батория, к концу XVI века эта церковь была близка к разрушению.

В 20-30-е годы XII века, с усилением феодальной раздробленности, начинают появляться местные школы мастеров. Для Полоцка – это период активного монастырского строительства, которое связывают с именем талантливого зодчего Иоанна. Вероятнее всего, что именно он был строителем не только известного Спасо-Преображенского храма Полоцкого монастыря, но и малой Пятницкой церкви, и Борисоглебского храма Бельчицкого монастыря, однако, именно Спасская церковь стала завершением его поисков идеальной композиции храма, который изначально задумывался как храм-усыпальница для настоятельниц обители и, в первую очередь, для самой преподобной Евфросинии.

В плане Спасо-Преображенской церкви обращает на себя внимание характерная для других западнорусских храмов XII века черта – вытянутость пропорций с востока на запад. И в интерьере храма, и в его внешнем облике заметен вертикализм всей композиции, и акцентированная устремленность ввысь. В целом, этот тип столпообразного храма стал результатом радикальной переработки и переосмысления византийских традиций на русской почве. Бесспорно, что строители Спасского храма, возглавляемые талантливым зодчим Иоанном, обладали высоким уровнем технических знаний, что подтверждается прекрасным техническим выполнением Спасской церкви, чистотой кладки, качеством известкового раствора и плинфы [3].

Таким образом, памятники зодчества древнего Полоцка, одного из самых крупных религиозных центров Беларуси, могут дать много важной информации относительно не только художественно-архитектурных тенденций своей эпохи, но также и о религиозном, и политическом состоянии того времени.

Литература

1. Алексеев, Л. В. Полоцкая земля в IX–XIII вв. / Л. В. Алексеев. – М. : Наука, 1966. – 308 с.
2. Книга Степенная царского родословия. – Ч. 1. – СПб., 1908. – 342 с.
3. Спасо-Преображенский храм Полоцкого Спасо-Евфросиниевского монастыря [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://spas-monastery.by/the_architectural_complex_of_the_monastery/saviour_transfiguration_church/. – Дата доступа: 15.08.2019.
4. Полоцкое Радование: Свято-Евфросиниевские Торжества 1910 года. – Полоцк : Спасо-Евфросиниевский женский монастырь в г. Полоцке Полоцкой епархии Белорусской Православной Церкви, 2010. – 440 с. : ил.
5. Пуцко, В. Г. Are Saera Полоцкой земли XI–XIII вв. / В. Г. Пуцко // Гісторыя і археалогія Полацка і Полацкай зямлі. – 2009. – с. 134–142.

*Костюкова В.Н.
(Украина, г. Киев)*

НАСЛЕДИЕ А. СОБАЧКО-ШОСТАК КАК УНИКАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Анна Собачко-Шостак – гениальная художница, народная мастерица декоративной росписи и вышивки. А. Собачко-Шостак – классик украинского народного искусства, ее творческое наследие имеет мировое значение в истории культуры. Еще в конце 1910-х гг. ее значительный вклад был осознан в развитии и формировании украинской декоративной росписи и искусства вышивки.

Тема исследования и изучения, уникального многогранного культурного наследия А. Собачко-Шостак указанного периода и сегодня имеет большой интерес в осмыслении целей и задач украинского декоративного искусства в целом и современного искусства отдельно. Более 100 лет как творчество А. Собачко-Шостак не оставляет безразличными историков, библиографов, искусствоведов, почитателей ее таланта и скрывает множество новых открытий. Ее жизненным и творческим, историческим исследованиям посвящены научные публикации, работы, статьи созданы альбомы и каталоги. Детальное исследование ее творческого наследия отобразилось в научных работах известных искусствоведов Е. Прибыльской, Г. Местечкина, Т. Кара-Васильевой, Г. Коваленко, Е. Иноземцевой,

А. Шерман, Е. Шестаковой, Е. Шудри и др.

Родилась А. Собачко 15 декабря 1883 в деревне Скопцы. Интересным есть то, что до революции 1917 г. Скопцы принадлежали к Переяславскому уезду Полтавской губернии Российской империи. Но в 1917–1921 гг. был поднят вопрос о административно-территориальном разделении Украины и введены изменения. В соответствии с документами фондов Государственного архива Киевской области и Центрального государственного архива высших органов власти и управления Украины, бывшее село Скопцы Переяславского уезда Полтавской губернии ныне переименована на Веселинивку, которая входит в состав Барышевского района Киевской области [1, с. 49–52].

В многодетной крестьянской семье А. Собачко была самой старшей и все тяготы крестьянского быта частично возлагались на нее. Родная мать с ранних лет научила Ганну ремесленному делу вышивке, ткачеству и шитью. Виртуозно владея мастерством вышивки и ткачества А. Собачко, выполняла на заказ рушники, дорожки, рубахи и т. д. Также, на бумаге рисовала не только копии рушников, но и свои авторские композиции используя разнообразный спектр цветов, при этом выдерживая фантастическую гармонию. Уникальными и талантливыми качествами А. Собачко, заинтересовалась А. В. Семиградова, пригласив ее для сотрудничества в учебно-показательную мастерскую.

Анастасия Васильевна Семиградова (21.04.1879–18.04.1932) – организатор кустарных промыслов, художник декоративного искусства, меценат. В 1909 г. в с. Скопцы А. В. Семиградова основала «Кустарный пункт А. В. Семиградской и Е. И. Прибыльской». Кустарный центр стал одним из ярких примеров удачного сотрудничества народных мастеров и профессиональных художников. В нем создавались ковры, вышивки, предметы украшения интерьера и современного костюма [3, с. 53–55]. На должность художественного руководителя была приглашена Евгения Ивановна Прибыльская (25.12.1886 (06.01.1887) – 04.01.1948) – профессиональный художник, организатор кустарных художественных промыслов, коллекционер, искусствовед. Именно Е. И. Прибыльская в 1910 г. возглавила учебно-показательную мастерскую где проработала до 1916 г. [8, с. 31–34]. «Ее культурно-просветительская, педагогическая деятельность разнообразна и многогранна, именно ей принадлежит определяющая роль в формировании творчества выдающихся народных мастериц – Анны Собачко, Параски Власенко, Наталии Вовк, что имеет огромное значение в развитии украинкой вышивки.» – точное наблюдение, принадлежащее Т. В. Кара-Васильевой [4, с. 37–38].

Как писала в своих воспоминаниях Е. И. Прибыльская: «...На третий год существования пункта стали выделяться талантливые люди из молодежи. Среди вышивальщиц хорошо чувствовала цвет и сочно укладывала шов декоративного шитья Анна Собачко ..., в последствии заявившая о себе декоративными композициями на бумаге...» [7]. Безусловно, знакомство и сотрудничество с Е. И. Прибыльской стало ключевым событием для А. Собачко, способствующее развитию и формированию индивидуального художественного творческого поиска. В ее работах четко прочитывается переход от традиционной народной росписи к декоративной графике, используется уникальный колорит характерный только для А. Собачко, в авторской манере исполнения. Одним из самых ярких этапов ее творчества является ранний период 1911–1925 гг. именно в это время А. Собачко, активно сотрудничает с профессиональными художниками, что является основным акцентом данного исследования.

С 1911 г. А. Собачко работает над декоративными композициями близкими к настенным росписям. Создает эскизы для вышивок, по которым вышивальщицы вышивали декоративные панно, диванные подушки, дорожки, скатерти и другие предметы декора интерьера. Работает над циклом художественных работ, основа композиционного решения наполнена не повторяющей стилизацией цветов, растительных мотивов и фантастических птиц. В декоративных композициях прочитывается своеобразная авторская интерпретация

стиля модерн в народном искусстве. Новые смелые творческие эксперименты отображены в работах раннего периода 1911–1920-х гг. Большая часть работ создавалась и задумывалась как эскизы для ручной вышивки, выполнены в технике «полтавской» и «художественной» глади заполняя основу живописной игольной техникой. Через это цвет в разработке элементов орнаментов некоторых работ напоминают стежки, прошитые в разных направлениях, проявляя все детали рисунка, передавая свободу и экспрессию художественных идей А. Собачко.

Безусловно, А. Собачко развивалась в среде народных традиций и культуры, но определенное и значительное влияние на ее творческое наследие имели ее учителя Е. Прибыльская и А. Семиградова. Развития модерна и авангарда в начале XX века проявлялись и в современных творческих экспериментах используемых в решении декоративной трактовки орнаментальных композиций А. Собачко. Итогом данных влияний является формирование индивидуального стиля А. Собачко, ее ранние работы «Грибы-граммофоны» (1911), «Цветок-Редис» (1912), «Танец цветов» (1912), «Весенняя песня» (1912), «Сказочный паук» (1914), «Розовый орнамент» (1915) и др., наполнены неординарными творческими подходами живописной и декоративной трактовки орнаментов с характерными проявлениями модерна. По эскизам А. Собачко были выполнены декоративные панно и вышивки, которые в 1913–1914 гг. экспонировались на выставках Петербурга, Киева, Парижа и Берлина.

Именно, широкий круг общения Е. И. Прибыльской и А. В. Семиградской с прогрессивно настроенными профессиональными украинскими и российскими художниками: А. Экстер, Н. Давыдовой, Н. Генке-Меллер, К. Малевичем и другими, продолжили волну новых идей, реализуя их в выпускающей продукции показательной вышивальной мастерской с Скопцы [2, с. 8–9]. По инициативе Е. И. Прибыльской работы А. Собачко вошли в экспозицию «Выставки современного декоративного искусства. Вышивки и ковры по эскизам художников» (1915, Москва, Московская галерея Лемерсье) [5].

В 1919 г. при помощи Е. Прибыльской, Г. Собачко принимает участие в выставке «Современное творчество украинского села» при поддержке Сообщества деятелей искусства Киева. Выставка была приурочена к празднику 1 Мая в помещении Пролетарского дома искусств (бывшая постройка Купеческого собрания, ныне Национальная филармония). Специально для выставки вместе с группой профессиональных художников: Н. Давыдовой, А. Экстер, Е. Прибыльской, А. Собачко, были сделаны большие декоративные плакаты, которые украшали Крещатик и Пролетарский сад (сейчас Марининский) [6, с. 39]. Этот факт свидетельствует появлению новых названий в создании декоративных композиций А. Собачко, работы наполнены совершенно другим смыслом: «Тривога» (1916), «Розовое зарево» (1917), «Украинский венок» (1918), «В красном поле» (1918), «Май» (1919). Эту серию работ переполняет яркий колорит, в большинстве используются активные оттенки красных и бордовых цветов, динамичные формы элементов композиции наполнены экспрессивными мазками, напоминающие стежки вышивки, раскрывая смелые новаторские идеи.

В 1923 г. А. Собачко оформляла украинский павильон и принимала участие на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. С 1922–1925 гг. ее работы составляли часть экспозиции «Выставки крестьянского искусства СССР» в Мюнхене, Дрездене, Лейпциге, Париже. А. Собачко, одна из ярчайших народных мастеров-новаторов, которая участвовала в грандиозном эксперименте сотрудничества ведущих художников авангарда, результатом которого, вышивка получила новое выразительное звучание в декоративно-прикладном искусстве начала XX века.

Раскрыта роль творческого наследия А. Собачко-Шостак в международном проекте «Возрождения шедевров» – «Живопись иглой. Художники авангарда и искусство

вышивки» [3, с. 57]. Яркие примеры интерпретации творчества А. Собачко-Шостак, как источник вдохновения молодых художников в современном дизайне.

Неоценимый вклад А. Собачко-Шостак ощутим в развитии и формировании декоративной росписи и вышивального искусства, принимает новые формы, образуя новый смысл и становится одним из ярких примеров переосмысления народного традиционного искусства.

Литература

1. Адміністративно-територіальний устрій України. Історія. Сучасність. Перспективи. [Інформ. метод. посібник]. – Київ : Авторський колектив; (за фін. підтримки Німецького товариства технічного співробітника [СТЗ] ; ТОВ «Геопринт». – 2009. – С. 49–52.
2. Ганна Собачко-Шостак [Мистецький альбом] / Авт.-упоряд.: Є. І. Шевченко, О. І. Шестакова. – Київ : Народні джерела, 2008. – С. 8–9.
3. Кара-Васильева, Т. В. Живопись иглой. Художники авангарда и искусство вышивки: каталог / Т. В. Кара-Васильева, Г. Ф. Коваленко, В. Н. Костюкова. – Киев : Новый друк, 2018. – 112 с.
4. Кара-Васильева, Т. В. Украинские центры вышивки и шитья 1910-х гг. : Каталог выставки «Ручной труд» / [Куратор М. Лошак, Ф. Балаховская]. – М. : Галерея Проун, 2009. – Ч. 1. : Рукоделие. – С. 37–38.
5. Каталог «Выставки современного декоративного искусства. Вышивки и ковры по эскизам художников». (Московская галерея Лемерсье). – М., 1915.
6. Коваленко, Г. Ф. Наталья Давыдова и ее «Вербовка» // Відроджені шедеври / Г. Ф. Коваленко. – Київ : Новий друк, 2009. – С. 39.
7. Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Прибильська Є. І. «Життепис», арк. 1–2 (подається в оригіналі).
8. Шудря, Є. С. Подвижници народного мистецтва. Бібліографічні нариси. Зошит 1 / Є. С. Шудря. – Київ : Редакція вісника «Ант», 2003. – С.31–34.

Котляр Е.А.
(Украина, г. Харьков)

ХАИМ СЕГАЛ И РОСПИСИ ДЕРЕВЯННЫХ СИНАГОГ НА БЕЛОРУССКИХ ЗЕМЛЯХ

Ковровые росписи деревянных синагог Восточной Европы XVIII века стали наиболее ярким и самобытным явлением в длинной истории развития восточноевропейской традиции синагогальной декорации, которая начала формироваться еще в конце XVI века и трагически завершилась в огне Холокоста. Во время нацистской оккупации были сожжены практически все деревянные синагоги, и память о них и их живописных интерьерах осталась лишь на довоенных фотоснимках и редких копиях, сделанных с натуры.

Географические и культурные границы этого явления были тесно связаны с жизнью евреев в землях Речи Посполитой вплоть до ее разделов в последней трети XVIII века. Не смотря на широкую популярность этого типа декораций на землях Галиции, Прикарпатья и Подолии, позволявших говорить о существовании там художественных центров синагогальных росписей (исследования Марии и Казимира Пехоток, Бориса Хаймовича, Томаса Губки, Павла Жолтовского и др.), интерес к подобным декорациям, по-видимому, сохранялся с движением на северо-восток польско-литовских земель. Трудно это

утверждать однозначно, ввиду слабого исследования этого региона в довоенное время. Однако имя одного мастера, Хаима Сегала, плодотворно работавшего на землях нынешней Беларуси в первой половине XVIII века, история все же сберегла. Как сберегла она и память о его великом творении, росписях синагоги в Могилеве, которые доносят до нас богатый символический язык и художественную мощь этой традиции на ее крайних, северо-восточных рубежах. Благодаря независимым описаниям этих и других росписей Сегала разными художниками и исследователями, его имя стало легендарным. Достаточно вспомнить, что Марк Шагал считал Сегала своим прадедом, у которого унаследовал любовь к искусству. Один из отцов русского и еврейского авангарда, Эль Лисицкий, видевший росписи этой синагоги в 1916 году, с восторгом писал о поразившем его мастерстве и богатстве образов. Его статья на идиш «Воспоминания о могилевской синагоге» увидела свет в 1923 году в берлинском издании «Милгройм», а позже была переведена на английский и русский языки. Оценивая самобытность этих росписей, Лисицкий не мог сдерживать эмоций: «Богатство художественных форм кажется неистощимым. Можно видеть, как это льется, как из рога изобилия, как рука виртуоза не устает и не задерживает быстрого течения мыслей [...]. Роспись невозможно охватить; она живет и движется вследствие присущего ей специфического свечения» [5, с. 151–152]. Он также дает подробное описание конструкции интерьера, живописных сюжетов и символов, задумываясь об их происхождении, но оставляя этот вопрос на откуп искусствоведам, психологам и этнографам.

Эту легендарную синагогу Лисицкий специально включил в свой маршрут во время поездок со своим коллегой Иссахаром-Бер Рыбаком по местечкам Белоруссии и Литвы, где они изучали памятники еврейского народного искусства в их естественной среде бытования для использования в своих авангардных исканиях [4, р. 101–102]. Оба художника копировали эти росписи, пытаясь понять, хотя и по-разному, глубину и язык еврейской народной традиции. Если Лисицкий стремился точно передать авторский стиль и колористику, то Рыбак, эскизно запечатлевший роспись свода, хотел зафиксировать структуру сюжетов и передать экспрессию этого искусства для его трансформации в пластику модернизма, которой следовал [3, с. 73–74]. Примечательно, что и Лисицкий позднее использует эти копии в своем творчестве, причем, в иллюстрациях к украинским народным сказкам, изданным в переводе на идиш в 1922 году [4, р. 118–120].

Об этой синагоге стало известно после первой публикации в 1914 году выдающегося еврейского искусствоведа Рахили Бернштейн-Вишницер и громких экспедиций Семена Анского (Шломо Раппопорта) по еврейским местечкам черты оседлости 1912–1914 гг., в ходе которых была исследована и эта синагога. Ее фотоснимки до сих пор хранятся в Центре «Петербургская иудаика» в Санкт-Петербурге и Центральном архиве истории еврейского народа в Иерусалиме. В анализах росписей синагог в Могилеве и Копысе, приписываемых также Сегалу, Бернштейн-Вишницер подчеркивала, что они композиционно отличались от прикарпатских синагог, в частности в Яблонове, тем, что свободно размещались на стенах и куполе, слабо учитывая архитектурную конструкцию интерьера. Ее оценка того, что в могилевской синагоге «неистощимое богатство украшений рассыпано щедрой рукой, широкими живописными пятнами» [1, с. 393], поразительно напоминает приведенное выше впечатление Лисицкого, для которого это было первым знакомством с росписями синагог. Она впервые называет имя художника – Хаим бен Ицхок Айзик Сегал, написанное на куполе [1, с. 395]. Позднее другие исследователи уточнят его – Хаим бен Ицхак Галеви Сегал из города Слуцка [3, с. 69]. Благодаря бытовавшей традиции подписывать имена художников и даты окончания росписей в картушах и клеймах, мы знаем немало их создателей. Как правило, этим исчерпываются сведения о мастерах, биографии которых проследить не удастся. Случай с Сегалом не стал исключением, в отличие, например, от Элиезера Зусманна из города Броды в Галиции, автора дюжины расписанных синагог в

Южной Германии, которые по датировке и общему стилю близки работам Сегала.

Пытаясь приоткрыть секреты искусства Сегала и пролить свет на его личность, Лисицкий пишет, ссылаясь на местные предания, что художник расписал еще как минимум две синагоги в Копысе (этот пункт разночтиво указан как Капустяны) и Долгиново, которые сгорели ранее. Первую из них в фотографиях приводит и Бернштейн-Вишницер, где мы отчетливо видим сходство с аналогичными сюжетами в Могилеве. Симптоматично, что Лисицкий упоминает расхожую легенду, пересказываемую в каждом городе, где Сегал расписывал синагогу, что после завершения работы художник упал с лесов и умер. В духе народного фольклора Лисицкий подчеркивает, что творение Сегала сделало его дальнейшую жизнь бессмысленной [5, р. 150]. Все это создало вокруг его фигуры ореол легендарного народного художника, слава и мастерство которого затмили его собственную жизнь и поставили его в один ряд с десятком коллег по цеху, оставивших свои имена на стенах синагог других регионов.

Однако, персона Сегала и его творения оставляют открытыми многие вопросы. Считается, что синагога была расписана в 1740 году, хотя разброс существующих датировок весьма значителен: от 1710 до 1760-х – 80-х годов. Мы можем с уверенностью утверждать, что автор, родившийся на рубеже XVII–XVIII веков в литовском Слуцке, и расписавший как минимум три синагоги: в Долгиново, что сильно, на 230 км. западнее от Копыся и Могилева (близкие друг к другу города, возведенные вдоль верхнего течения Днепра), был всецело связан с белорусскими землями. Учитывая его профессиональную зрелость, широкий репертуар и развернутость программы росписей могилевской синагоги, нет сомнений, что Сегал был одним из представителей региональной ветви этой традиции, хотя мы и не знаем его непосредственных коллег. Впрочем, далеко не все синагоги были расписаны, особенно в западном пограничье, районе Гродно-Белостока, где доминировали архитектурно-пространственные решения интерьеров: Гродно, Волпа, Заблудов, Олькеники и др. Но росписи синагог также были широко распространены, одним из свидетельств чего являются мемуары поэта и публициста Абрама Паперны (1840–1919) о еврейской жизни в его родном Копыле, недалеко от Слуцка, в т. ч. и о здании старой синагоги, «стены и своды которого были раскрашены фантастическими, символическими фигурами и исписаны стихами из Св. Писания» [2, с. 34–35]. Как развивалась эта традиция на белорусских землях сказать сложнее, чем, к примеру, в современной Украине, где сохранилось несравненно больше материалов. Надо полагать, что эти процессы были общими и характеризовались сменой средневекового символического словаря с его многослойной аллегоричностью на более простой репертуар, а также заменой сплошного коврового стиля на более рациональный, выборочный декор интерьера.

Росписи могилевской синагоги, позволяют дать более широкий комментарий об общности художественного языка и индивидуальной манеры художника. Безусловно, Сегал находился внутри этой традиции, свободно пользовался ее словарем, дидактикой, иконографией и композицией. Но благодаря опыту и таланту он привнес свое прочтение и выражение этой традиции через экспрессию и смелость трактовки многих сцен и орнаментов, яркое сочетание средневековой эмблематики и фольклорных мотивов, впечатляющую игру масштабов, обращение к каббалистическим источникам и пр. Добавим к этому и выразительный художественный стиль мастера в целом, который усилил религиозно-мистический дух всего стенописного ансамбля, что было отличительной особенностью XVIII века – золотого века в истории синагогальной росписи.

Литература

1. Бернштейн-Вишницер, Р. Искусство у евреев в Польше и Литве / Р. Бернштейн-Вишницер // История евреев в России ; редкол. А. И. Браудо [и др.]. – М. : Мир, 1914. – Т. XI. История еврейского народа. – Т.1. – С. 390–405.

2. Паперна, А. И. Из Николаевской эпохи / А. И. Паперна // Евреи в России : XIX век : Серия «Россия в мемуарах». – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – С. 27–176.

3. Apter-Gabriel, R. A Drawing Comes to Light: The Ceiling of the Mohilev Synagogue by Ryback / R. Apter-Gabriel // The Israel Museum News. – Jerusalem, 1987 (Spring). – Vol. VI. – P. 69–74.

4. Apter-Gabriel, R. El-Lissitzki Jewish Works / R. Apter-Gabriel // Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art, 1912-1928; ed. by R. Apter-Gabriel. – Jerusalem : The Israel Museum, 1988. – P. 101–125.

5. Kantsedikas, A. El Lissitzky. The Jewish Period / A. Kantsedikas. – London : Unicorn; El Lissitzky Foundation and the Kroll Family Trust, 2017. – 203 p.

Котович Т.В.

(Республика Беларусь, г. Витебск)

ВИТЕБСКИЙ УНОВИС: К 100-ЛЕТИЮ ОБРАЗОВАНИЯ ШКОЛЫ

В феврале 1920 года в Витебске было создано творческое объединение УНОВИС – Утвердители нового искусства, ставшего ядром Витебского народного художественного училища. Главным понятием Витебской художественной школы является именно школа Казимира Малевича, его УНОВИС, имеющий прямое отношение к современному искусству.

В декабре 1919 года, помимо участия в диспуте о новой живописи, в Витебске, близким фронтом и мобилизациями терзаемом, хлебном, госпитальном и возбуждённом, Казимир Малевич сделал резкое движение – красный, вклинивающийся в стылую и нервную будничность, геометрический штурм: *«Жизнь кипит, вчера Вит<ебский> прол<етариат> шел со знаменами Супрематизма. <...> Зал театра был декор<ирован> Супрематизм<ом>, где заседали Советы рабочих»*, – писал он в Москву 21 декабря 1919 года [1, с. 119]. Спустя четыре месяца именно этот первый рывок Малевич будет представлять, как первую большую показательную работу УНОВИСа (которого ещё не было, но который уже был): *«Комитет по борьбе с безработицей обратился к членам Уновиса с предложением декорировать все мастерские, склады магазина к своему юбилею. Все декорации [и] росписи были сделаны в супрематических формах. <...> Большой интерес вызвали супрематические знамена»* [2].

В самом конце декабря 1919 года в письме Н. Коган Петру Митуричу сообщалось: *«Супрематизм уже показан в Витебске на годовщине одн<ой> рабочей организации – Малевич сделал декорацию в театре и украсил 2 фасада супрем<атическими> формами. Все было удачно; да еще первые супрематическ<ие> знамена были сделаны и показаны на улице»* [3]. 21 января 1920 года Малевич написал из Витебска: *«Объявляю партию Супрематистов в Искусстве»* [1, с. 122]. Это К. Малевич подробно изложил в материале «О партии в искусстве»: *«Закладка такового парника не есть только разрешение местного значения, но является всемирным вопросом. <...> партия несет с собою известное мировоззрение, получившееся от научного, философского, практического, экономического исследования. <...> Учение новаторов должно пойти в массу и провести в жизнь с ее помощью свои совершенства действительного построения культурного парника нового формообразования»* [4].

28 января в письме к М. Матюшину он упомянул: *«Сейчас организуется Витеб<ской> худож<ественной> Молодежью митинг и справля<ется> годовщина Училища. Мои друзья и я будем тоже выступать»* [1, с. 123]. В спектакле, показанном вечером 6 февраля в Латышском клубе, – и автор статьи в «Известиях...» подчеркнул отдельно – особенно интересными были именно декорации и костюмы, необыкновенные и оригинальные. Этот вечер стал вечером лекций/перформансов, первым в Витебске.

Первая часть вечера, названная митингом, стала дискуссионным котлом, где столкнулись «ученики художественного класса художников Малевича и Ермолаевой, Гаврис, Зуперман и Носков», говорящие о новом искусстве, а также Пустынин с его выступлением «*Да здравствует Долой!*» и – Павел Медведев, сравнивавший всё это новое искусство с мёртворождённым Гомункулом. Резкую отповедь дал этому Лисицкий, утверждавший, что молодая армия Творчества – это близкое будущее, а «*витебские художники – предшественники это грядущей армии*» [5]. Кунин также всерьёз рванулся было в теоретический бой, но ему «помешал предательский занавес», бесцеремонно прервавший «блестящую тираду слов о новом искусстве». Митингом этот спор так и остался бы, если бы не было второй части – «Победы над Солнцем» и третьей – Супрематического балета, не иллюстрирующих и даже не просто развивающих высказывания новаторов, а ставших с выступлениями митингующих единым словом/действием.

Идеей и художественным смыслом этой лекции/перформанса были «кубизм, фактура, движение живописи, конструкции, строения прямой, кривой, объёма, плоскости, согласованность противоречий». Исполнителями были сами художники, высказывающие и демонстрирующие эти идеи, как в десятые годы ХХI века это будут делать лекторы-перформеры.

Короткие, броские, а иногда и полноценные, они только сейчас сделались дискурсом современного искусства. В проекте 6 февраля 1920 года заключается как в файле вся сбалансированная программа разнообразных сфер деятельности УНОВИСа (тогда ещё называемого ПОСНОВИС): образования, выставок, выступлений, акций, науки/философии и собственно структуры организации/партии/ордена.

Витебский УНОВИС начал свою историю фактически сразу по приезде Малевича в Витебск, когда, приступив к занятиям в ВХУ, он предложил проект, разработанный как устав Государственной творческой артели. В документе отмечалось, что её создание «вызвано необходимостью революционного жизненного движения <...> творческая артель должна состоять из сил изобретателей, которые смогли бы дать действительно новую форму и обновить новую жизнь, ибо изобретатель – владыка мира и жизни». Прежние формы искусства отрицались, так как повторение старого никогда не двигает жизнь вперёд. Важной позицией проекта стало утверждение, что организация артели «должна стать на коллективную дорогу, и всякая личность в ней должна развиваться в системе целого миродвижения». Основа этой артели – Шагал, Лисицкий, Ермолаева, Якерсон, Коган, Векслер и Малевич, а рабочая тройка – Шагал, Лисицкий, Малевич [1, с. 437–438].

Однако в самом начале 1920 года всё изменилось, и артель приобрела иную конфигурацию. 17 января была организована группа молодых кубистов, через два дня названная МОЛПОСНОВИС (Молодые последователи нового искусства), через девять дней слившаяся со старшей группой, и сразу получившая новое имя ПОСНОВИС (Последователи нового искусства), которая и создавала витебский вариант «Победы над Солнцем», после митинга/лекции/перформанса был провозглашён УНОВИС (Утвердители нового искусства). Это новое имя, вошедшее в историю искусства авангарда, революционизировало всю художественную деятельность группы, устремив её остриё сквозь когнитивное пространство в пространство реальное с целью преобразования этой реальности. 14 февраля было установлено название УНОВИС [2].



Рис. 1. Нижний ряд: Векслер, Ермолаева, Чашиник, Хидекель. Верхний ряд: Червинка, Малевич, Рояк, Коган, Суетин, Юдин, Магарил. Июль 1922 года. Витебск

В письме Д. Штеренбергу в январе 1921 года,

подводя итоги годовой своей витебской деятельности и жизни в УНОВИСе, Малевич подчёркивал, что увлечён писанием и порядочно изводит бумаги, вдохновлённый Белым супрематизмом, сомневается в изложенном и снова возвращается к написанному, соединяя супрематизм с астрономией [1, с. 134]. В этом же письме он ссылаясь на свою московскую статью об УНОВИСе: *«Да здравствует красный уновис утверждающий новое искусство форм, ибо в этом полнота коммунистического плана соответствий. <...> Выброшено знамя красного Уновиса и оно ждет вас, создадим всемирную армию новых искусств и свергнем обелиски, нет им места на красных площадях. Наши училища для новых течений, ибо в них наша юность, мы не учимся ездить на римских колесницах, ибо у нас юные аэропланы и моторы»* [1, с. 134–135].

Программа УНОВИСа представляла собой Путь единой живописной аудитории для создания единой армии искусства нового мира: «Мы супрематия нового, мы молоды и чисты».



Единая аудитория объединяла живопись, архитектуру, скульптуру в аудиторию сооружений. «Чертите на ладонях – ниспровержение старого мира форм и создание нового». Через кубизм и футуризм, разрушившие старый мир вещей, уновисты устремились к супрематическому утилитарному и динамическому духовному миру вещей.

Рис. 2. Декларация УНОВИСа. 1920 года. Витебск

Программа единой аудитории живописи представляла собой расширенную и дополненную московскую малевичскую программу. Её основные положения утверждали направление мастерской (кубизм, футуризм, супрематизм) и систематизацию «конструкции сооружений живописи, равновесие формовых сооружений в живописи». В первой группе рассматривали живописную и скульптурную формы и знакомились с системой сооружений на холсте и в пространстве. Вторая группа занималась кубизмом, его теорией, системой построения форм, кубистическими элементами и их развёрткой. В третьем отделе изучали футуризм и движение вещей. Четвёртый отдел был сосредоточен на супрематическом движении цветовой энергии, на объёмном супрематизме и на философии супрематизма.

В этой же группе отдельным направлением было определение единства коллектива и личности, когда коллектив рассматривался как главный инструмент для взыскуемого и обретаемого единства.

Характерной для УНОВИСа позицией стало преодоление замкнутости отдельных мастерских путём объединения методик преподавания под лозунгом изучения современного искусства, его продвижения в мейнстриме общих революционных изменений в политике, экономике, в социальности – в мировоззрении.

Экспансия УНОВИСа представляла собой движение по завоеванию широкого художественного пространства, продвижению своей главной идеи по подчинению утилитарной среды и её организации, утверждению первенства супрематизма как нового устройства мира. Это было определено сразу по рождении сообщества, затем подчёркнуто в первой листовке Творкома.

В ноябре 1920 года был выпущен Листок № 1 Витебского Творкома, издание которого предполагалось как регулярное и как выражение каждым членом УНОВИСа своего сознания. Провозглашался главный девиз УНОВИСа: *«Ниспровержение старого мира искусства да будет вычерчено на ваших ладонях»*. И призыв: *«Носите Чёрный квадрат как знак мировой экономики. Чертите в ваших мастерских Красный квадрат как знак мировой революции искусств. Очищайте площади мирового пространства от царящей в них хаотичности»*.

В редакционной колонке, написанной Чашником, особо отмечалось: *«И наши мастерские, построенные на основе единой программы, будут тем основанием, на котором*

должны быть построены все мастерские России и в дальнейшем и всех стран мира. Для бесконечного творчества, примером которого мы служим, и проводить его мы должны, частью через наше слово, листовкой Уновиса».

Создание супрематической ойкумены было сродни ожидаемой победности мировой революции. И, безусловно, это явление подразумевало предельное обобщение усилий, техник и устремлений.

Коллективное творчество определялось и внутренними условиями – солидарностью представлений о художественном каноне, о заданности параметров произведения, о совместном надындивидуальном строительстве оформленного окружающего мира. Индивидуальной оставалась только детализация части в общем проекте.

Общий же проект был полномасштабным, охватывающим целиком всё социальное пространство, проникающим во все сферы деятельности. Художническая избранность, элитарность, мощный интеллектуальный потенциал, содержащиеся в ядре УНОВИСа, соотносимы с установками пифарогейского братства.

Литература

1. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика / авт.-сост. И. Вакар, Т. Михиенко. – В 2-х т. – Т. 1. – М., 2004.
2. Альманах УНОВИС. – 1920. – № 1.
3. Архив Н. И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. – М., 2017. – Т. 1. – с. 89.
4. Малевич, К. О партии в искусстве // К. Малевич. / Собр. соч. – В 5-ти т. – М., 1995. – Т. 1. – с. 223.
5. Художественная жизнь // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. – 1920. – № 18. – 27 янв. – с. 2.

Круглова Т.А.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ КУКОЛ В БАТЛЕЕЧНОМ ТЕАТРАЛИЗОВАННОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ

Театр кукол батлейка является одной из самых ярких страниц в истории народного театрального искусства Беларуси. 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 кукольного театра в различных аспектах, в том числе с точки зрения внешнего оформления кукол. К отдельным сторонам художественной стороны батлейки обращались в своих работах многие исследователи – И. А. Алексина, В. Е. Жидович, А. Ю. Лозко, Е. Д. Черных, Г. Ф. Шауро.

В батлеечном театре используются куклы разных систем управления. Среди них встречаются верховые куклы (стержневые, перчаточные), низовые (марионетки) и срединные (куклы театра теней). Основным и наиболее распространенным в батлейке является стержневой тип куклы, в котором куклы управляются снизу через специальные прорези в дне ящика. Название данный тип куклы получил от небольшого деревянного или металлического стержня, на котором крепится кукла. При его помощи батлеечник легко перемещает куклу по прорезям в необходимом направлении движения. Стержень, который

часто делается из толстой проволоки, в большинстве случаев заканчивается на конце деревянной ручкой для удобства управления куклой. Традиционно стержень и тело куклы изготавливаются из мягких пород дерева, тело набивается ватой, тряпьем или бумагой. Перчаточные куклы, управляемые снизу, получили значительное распространение в творчестве некоторых белорусских батлеечников, например Потупчика из Докшиц. В постановках его театра использовались перчаточные куклы для изображения Черта, библейских героев и персонажей, сгибающих спину перед начальством [2, с. 103]. В театрализованных батлеечных представлениях нашли применение также куклы по типу марионеток с верхней системой управления. Нитки, привязанные к рукам и ногам деревянных фигурок, закрепляются на кольшках-коромыслах, которые потом накладываются поверх железной дуги. При помощи ее батлеечник управляет марионетками. В результате последующего технического усовершенствования стержневой куклы возникла определенная разновидность марионетки на пружинах и нитках. Такие куклы управляются снизу и используются в массовых сценах спектакля [2, с. 105]. Для теневого театра применяются плоские фигурки, вырезанные из жести или бумаги, которые крепятся на металлические обручи, подвешенные под куполами ящика. Особое значение придается графической выразительности и характеру силуэта теневых кукол.

Немаловажное значение в общем художественном решении батлеечного персонажа имеет его внешний вид. Народные мастера, имена которых не дошли до настоящего времени, старались типизировать очертания кукол, присвоить им характерные черты в одежде, атрибутах, выражении лица и т. д. Оформление кукол первой части батлеечного спектакля канонизировалось и передавалось по традиции от мастера к мастеру [1, с. 72–73]. Костюмы действующих лиц другой части спектакля, отражающей тогдашнюю действительность, постоянно модифицировались в зависимости от моды, которая была присуща в тот или иной период времени для различных слоев населения Беларуси. На сегодняшний день известны два варианта костюмировки батлеечных кукол: фактурный и живописный. В первом случае костюм шьется из разных тканей, в другом случае предполагается нанесение краски, как правило масляной, на поверхность деревянной куклы. Рассмотрим подробнее художественное оформление персонажей батлеечного представления.

Среди сюжетов первой канонической части спектакля нередко встречается библейская тема изгнания Адама и Евы из рая. Исследователь театра Г. И. Барышев упоминает о единственном сохранившемся до наших дней экземпляре кукол Адама и Евы, которые сегодня хранятся в Российском этнографическом музее г. Санкт-Петербурга [1, с. 73]. Обе фигуры насажены на общую железную скобку, закрепленную горизонтально на железном стержне. Тела кукол вырезаны из дерева и покрашены в красный цвет, длинные волосы сделаны из пеньки.

Большинство кукол, участвующие в драме «Царь Ирод», одеты в длинную, прямого покроя одежду, пошитую из шерстяной ткани или парчи. Конструктивной особенностью этих кукол является закрепление одной руки, обычно правой, под определенным углом к туловищу, которая держит различные бутафорские предметы (свечку, посох). Широко также применяется для декорирования кукол золотистая бумага, например для декорирования обшлагов рукавов на одежде ангелов, корон всех четырех царей.

Два ангела, которые традиционно начинают первую часть спектакля, одеты в длинную одежду белого, голубого или серого цвета. Поверх этой одежды одевается стихарь, подобный тому, который носит дьякон в процессе богослужения. За плечами у ангелов приделываются белые бумажные крылья, обклеенные золотистой бумагой.

Три царя или Волхвы никогда не появляются по одному в действии драмы, поэтому часто трактуются как один персонаж. Кукла, изображающая трех волхвов, обычно создается триединой, т. е. три тела закрепляются на одной ручке. На голове у царей

находится «золотая», с восьмью зубцами корона. Костюмы их представляют собой цельную, закрывающую ноги одежду, поверх которой одевается короткий кафтан с широкими рукавами и разноцветным поясом. Кафтаны, как правило, делаются из яркого шелка или парчи и обшиваются золотистой либо цветной тесьмой. Один из волхвов в руке держит посох, верхний конец которого немного загнут.

Кукла царя Ирода является самой технически доскональной в батлейке, поскольку исполняет одну из главных ролей в спектакле, связывая между собой отдельные эпизоды и сценки. Голова в большинстве случаев делается отдельно и привязывается ниткой к туловищу. Обратимся к описанию, сделанному Н. Н. Виноградовым, куклы царя Ирода из «Ельнинского вертепа», фрагмент которого приводится в труде Г. И. Барышева. Действующие лица в нем имеют много черт, присущих в той или иной степени всей группе однотипных кукол. Вырезанная из дерева фигура имеет вид краснощекого «средних лет мужчины с неприятным выражением лица, борода была черная, широкая, густые черные усы и черные, длинные простые волосы доходят до плеч... На лбу и между бровей вырисовывались морщины. На голове шестизубчатая корона, обклеенная «золотой» бумагой. Руки на шарнирах, в правой, согнутой в локте, царь Ирод держит жестяной скипетр, левая была вытянута вперед. Одет в длинную простую одежду «из золотой» парчи с широкими рукавами» [1, с. 74].

Костюм Воина царя Ирода включает позолоченный шлем с гребнем, позолоченные латы с широкими наплечниками и короткую юбку. В правой руке Воин держит копье, в левой – круглый щит.

Кукла Рахили традиционно одевается в белорусский крестьянский костюм, иногда в костюм городского типа. Голова ее завязывается черным платком около подбородка, лицо выражает тоску и печаль. Рахиль держит маленький тряпичный кулечек, изображающий ее единственное дитя, которое согласно сюжету, прокалывает своим копьем Воин Ирода.

Кукла, изображающая Смерть, вырезается целиком из дерева и по форме напоминает скелет. В руках закрепляется коса, за плечами – черная корзинка. Раскрашивается тело куклы в белый или желтый цвет, редко в черный.

Черт или Сатана наделяется яростным выражением лица, его раскрашивают в черный цвет, уши и высунутый язык – в красный. Для глаз куклы могут использоваться шляпки от гвоздей. Нос вырезается больших размеров, в виде пяточка как у свиньи. Пальцы нередко заменяются крючками из проволоки, на голове обязательно находятся рога. Голова и тело куклы обклеиваются мехом.

Персонажи другой части батлеичного спектакля в противоположность персонажам из первой части в меньшей степени канонизируются в художественном решении. Среди кукол, представляющих белорусские народные типы, часто встречается условный, нарисованный костюм. Примером могут служить известные национальные персонажи батлейки Антон и Антониха, Герой 1812 года из «Ельнинского вертепа». Антон с козой и Антониха представляют собой пожилых героев, одетых всегда в национальные белорусские костюмы.

Художественное оформление куклы в батлеичном театрализованном представлении имеет большое значение благодаря своей склонности к иносказанию, подражательности и способности моделировать действительность. Природа театральной куклы в совокупности с игрой актеров-кукловодов, спецификой игрового пространства и театральными декорациями, техникой и эстетикой батлеичного театра, художественным языком кукольного представления позволяет иносказательно представить через феномен оживления управляемого неодушевленного объекта тему человеческого бытия в мире. В батлеичном спектакле кукла всегда является моделью человека.

Литература

1. Барышаў, Г. І. Беларускі народны тэатр батлейка / Г. І. Барышаў, А. К. Саннікаў. – Мінск : Выд. Мін-ва выш., сярэд. спец. і праф. адук. БССР, 1962. – 163 с.

2. Гісторыя беларускага тэатра / Акадэмія навук Беларускай ССР, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. Т. 1 : Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 г. / М. Каладзінскі [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 496 с.

Куцьр Т.В.
(Украина, г. Львов)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВЫШИТЫХ КОВРОВ БОЙКОВЩИНЫ 60–80-Х ГГ. XX В.

Вышивка в декоре интерьерных тканей на территории Бойковщины, этнографическом регионе Западной Украины, который охватывает горные районы Львовской, Ивано-Франковской и Закарпатской областей, имела свои особенности развития в XX веке. Кроме широко распространенных вышитых полотенец, утилитарная функция которых была практически утрачена, вышитых скатертей и покрывал с украшенной нижней частью (так называемым «подзором»), большой популярностью в оформлении внутреннего пространства жилья в 60–80-х гг. XX века начали пользоваться вышитые ковры. Несмотря на неоднозначные художественные качества этих изделий [1, с. 280], благодаря их широкому и массовому распространению на указанной территории, они заслуживают более детального изучения.

Опрошенные во время экспедиций 2018–2019 гг. респонденты из Сколевского и Турковского р-в Львовской области указывали, что вышивать ковры начали после войны, когда купить домотканые или промышленные изделия этой группы не было возможности [2]. Материальные трудности, которые испытывало население в те времена подтверждается и тем, что основой для ковров 50–60-х гг. в большинстве случаев служила самая дешевая мешковина или рогожка. Купить нитки для вышивания часто тоже не было трудно, поэтому использовали пряжу от распоротых вещей. Тенденция обращаться к этим материалам сохранилась и во времена большего материального благополучия (в 70–80-х гг.). Вместе с тем, в эти годы многие мастерицы постепенно начали отдавать предпочтение промышленным материалам. За основу правила плотные промышленные ткани с выразительным переплетением на подобию панамы, по которым вышивали чаще всего акриловыми нитками, используя вместе с традиционными черными, синими, зелеными, красными, оранжевыми, желтыми яркие салатные, розовые, желтые, фиолетовые оттенки.

Практически все без исключения ковры вышивали довольно крупным крестиком, иногда подчеркивая отдельные элементы композиции швом «роспись».

Зафиксированные во время полевых исследований образцы позволяют выделить несколько основных композиционных групп, характерных для вышитых ковров Бойковщины. Первую группу составляют изделия с полной или частичной имитацией композиций тканых ковров. В наиболее распространенном варианте горизонтальное поле ковра делось на вертикальные полосы с последовательным заполнением каждого из них геометрическими фигурами. Такое композиционное решение, использованные при этом характерного начертания геометрические мотивы и дополняющие их элементы позволяют говорить о наследовании в вышитых образцах гуцульских ковров. Некоторое количество таких изделий было зафиксировано в исследуемых населенных пунктах (рис. 1).

Для второй группы характерно обращение не к гладкотканым коврам, а к ворсовым, композиционное решение которых строилось на разделении общей плоскости изделия на

бордюра и основное поле. В бордюрной полосе мотивами сохраняли горизонтально-вертикальное движение. Для центральной плоскости характерным было трехчастное деление с использованием больших ромбов или приближенных к ним фигур (рис. 2).

Респонденты подтвердили, что за образцы нередко брали не только готовые тканые ковры, но и уже вышитые. Таким образом, этот тип композиции получил свое дальнейшее развитие. Можем выделить две большие группы изделий второго этапа развития этого типа композиции. Для первой группы характерно использование только геометрических мотивов, но их начертание, соединение между собой, дополнительные элементы свидетельствуют об отходе от тканого первоисточника и использовании декоративных средств, характерных для вышивки. В первую очередь это касается изменения ритма мотивов в отдельно взятой или соседних вертикальных полосах. Если для тканых ковров характерный четкий ритм повторяющихся элементов, обусловленный не в последнюю очередь техническими приемами изготовления, то в вышитых композициях этот ритм постепенно утрачивается, а на смену ему приходит геометрическое и колористическое многообразие мотивов и элементов, не всегда хорошо согласованных между собой (рис. 3).

Вторую группу составляют вышитые ковры, у которых геометрические орнаменты соседствуют с фитоморфными. При этом использовались две вышеупомянутых схемы композиционного решения: с разделением плоскости на вертикальные полосы и с выделением бордюра и основного поля с вписанными в него большими ромбами. При вертикальном разделении, полосы с геометрическими и растительными мотивами чередовались, не соприкасаясь между собой и композиционно будучи практически не связанными. Это касается и тех ковров, где полосы с геометрическими и растительными узорами были практически равные по ширине, как и тех, где фитоморфные включения значительно уже и носят дополнительный к геометрическим полосам характер.

Композиции с бордюром отличались большой согласованностью различных за начертанием мотивов между собой. Как правило, геометрические элементы (ромбы, шевроны, прямоугольники и др.) выступают основой для деления плоскости центрального поля и бордюра, тогда как растительные, чаще всего цветочные мотивы, их заполняют. Это заполнение носить не механический, а осознанный характер, органически соединяя различные за начертанием элементы в единую гармоничную композицию (рис. 4).

Кроме непосредственной или косвенной связаны с ткаными первоисточниками, вышитые ковры были также связаны с народной живописью на стекле. Их объединяют общие сюжеты, стилистика подачи, колористические решения. Стилизованные растительные мотивы были композиционной основой ковров с букетами или большими центрально-симметричными композициями. Как и в предыдущих случаях, наиболее популярными были мотивы роз – яркие и доминирующие, дополненные колокольчиками или тюльпанами, анютиными глазками, цинниями и другими цветами, вместе со стеблями, бутонами и листьями.

Распространённые на Бойковщине в живописи на стекле анималистические образы «Котик», «Котики», «Котики в корзинке», «Олени возле реки», а также сюжеты с девушкой и казаком, например, «Девушка моя, напои мне коня» [3, с. 547] нашли свое отображение в вышитых коврах. Все изделия с перечисленными сюжетами имеют выразительное графическо-плоскостное решение, характерное для народного наива, в обрамлении цветочного бордюра, отделенного от сюжетного изображения цветом фона, как правило, более темного (рис. 5).

В 80–90-х гг. XX века вышитые ковры постепенно перестают изготавливать, хотя отдельные образцы вышивали еще в начале XXI века. Несмотря на довольно противоречивые композиционные решения, несогласованность отдельных элементов между собой и колористическую гамму с использованием слишком ярких цветов, вышитые ковры Бойковщины заслуживают более пристального изучения. За довольно небольшой промежуток времени заимствованные из ткачества и народной живописи мотивы приобрели совершенно другое, близкое вышивке, звучание. Кроме того, на их примере можно выявить направление развития

народной этнотрадиции от инновационных решений к устоявшимся и художественно более качественным композициям. Дальнейшие исследования следует продолжить, обследуя и изучая вышитые ковры закарпатской Бойковщины и выявляя их родственные и отличительные черты с аналогичными изделиями львовских центров народной вышивки.

Литература:

1. Захарчук-Чугай, Р. В. Вишивка / Р. В. Захарчук-Чугай // Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження / відп. ред. Ю. Г. Гошко. – К., 1983. – С. 275–280.

2. Полевые материалы автора, собранные в этнографических экспедициях Института народоведения НАН Украины, проведенных в 2018–2019 гг. на территории Сколевского и Турковского районов Львовской области.

3. Шпак, О. Д. Осередки народного малярства на склі другої половини ХХ століття у Річці на Бойківщині й Торговиці на Покутті: порівняльний аспект / О. Д. Шпак // Науковий збірник Закарпатського музею народної архітектури та побуту. Випуск 3. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Дослідження, збереження та популяризація культурної спадщини» (Ужгород, 26–27 червня 2015 р.) / відп. за вип. Г. В. Андял. – Ужгород, 2016. – С. 544–551.

Ленсу Я.Ю.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

КАСМАЛАГІЧНАЯ СІМВОЛІКА БЕЛАРУСКАЙ ХАТЫ

Для беларускага селяніна ў мінулым хата з’яўлялася тым маленькім светам, які мог абараніць яе гаспадара не толькі ад непагадзі, але і ад уплыву розных варожых людзям цёмных сіл, якія клубіліся вакол яго жылля ў чужым, неабжытым навакольным свеце. А яшчэ хата для старажытнага беларуса ўяўляла нейкую паменшаную мадэль Сусвету. Гэта наогул было характэрна для людзей мінулага. Як адзначаў акадэмік Б. А. Рыбакоў, “адчуваючы сябе часткай светабудовы.., чалавек здаўна ствараў побач з сабою як бы мадэль пазнанага ім свету, у сваім штодзённым мікракосме адлюстроўваў увесь макракосм, свядома з магічнымі мэтамі далучаючы сябе да светабудовы” [1, с. 30]. Такім чынам селянін-беларус неабходную і непазбежную ізаляванасць сценамі хаты ад навакольнага свету імкнуўся пераадолець тым, што як бы пераносіў космас у свой дом.

Як жа ж беларусы ў мінулым ўяўлялі сабе светабудову і што ў іх свядомасці ў хаце адпавядала элементам Сусвету? Ва ўсходнеславянскім жыллі ХІХ – пачатку ХХ ст. былі два сакральныя цэнтры: печ і чырвоны кут, – печ уяўлялася як цэнтр “паганскі”, а чырвоны кут – як цэнтр хрысціянскі, прычым храналагічна першым цэнтрам з’яўлялася печ. У беларускай хаце першапачаткова, у часы язычніцтва, існаваў адзін сакральны цэнтр – печ. Яна ў гэтай якасці сімвалічна адпавядала галоўнаму язычніцкаму элементу светабудовы – жыватворнаму сонцу.

Вакол печы як сімвалічнага язычніцкага цэнтра хаты, ва ўяўленні нашых продкаў, і будавалася сімвалічная мадэль сістэмы светабудовы. Уся жылая прастора дома сімвалічна абазначала зямны свет, дзе падлога адыгрывала ролю ўрадлівай глебы, а гарышча – нябёсаў. Пры гэтым селянін не толькі сімвалічна атаясамліваў часткі дома, рэчы, якія яго напаўнялі, з элементамі светабудовы, але імкнуўся ў сябе дома ўступіць з імі ў пэўныя магільныя зносіны, выклікаць іх прыхільнасць да сябе, паўплываць на іх на сваю карысць. Гэта пацвярджаецца сімвалічнымі рытуаламі, якія захаваліся ў беларусаў аж да ХХ ст.

Падзел хаты на часткі, што адпавядаюць сферам светабудовы, стасаваўся са

знешнім дэкорам хаты. Праўда, на Беларусі дэкор у аздабленні сялянскіх хат быў не вельмі пашыраны, як, напрыклад, у Расіі, але ўсё ж ужываўся, а ва ўсходніх раёнах – у Падняпроўі, на ўсходзе Палесся быў дастаткова развіты. З пачатку XX ст. ўпрыгажэнне фасадаў сялянскіх хат распаўсюджаецца па ўсёй тэрыторыі Беларусі. Канечне, свядома старажытных уяўленняў пра сувязь дэбору хаты са светабудовай ужо мала прытрымліваліся, але дыферэнцыяцыя дэбору паводле месца ў будынку заставалася.

Асабліва характэрнае ў гэтым плане дэкаратыўнае вырашэнне фасадаў. Так, афармленне шчыта (франтона) – верхняй трохкутнай часткі будынка, вядзе да небасхілу, па якім рухаецца дзённае сонца. Таму на шчыце звычайна рабілі сімвалічныя выявы сонца. Прычым два салярныя сімвалы ў ніжніх кутах шчыта абазначалі сонца на ўсходзе і на захадзе, вялікая ж выява сонейка ці падвоены салярны сімвал у верхнім куце – паўднёвае сонца, сонца ў зеніце.

Вышэй “неба” знаходзілася “бездань нябесная”, якая пралівалася на зямлю дажджом. Таму закрыліны даха хаты аздабляліся найчасцей хвалістым арнаментом, які ўвасабляў нябесную ваду. Закрыліны, якія фарміравалі бакі трохкутніка шчыта, заўсёды рабілі вышэй яго паверхні – “бездань нябесная” над “небам”.

У адрозненне ад шчыта, што суадносіўся з нябёсамі, паверхня зруба хаты адпавядала зямной сферы Сусвету. Дэкор гэтай часткі будынка прыпадаў пераважна на вокны. Тут знаходзім стылізаваныя выявы расліннага свету, жывёл, птушак – усё, што датычыцца зямной сутнасці.

Такім чынам, мы бачым, што ў структуры той сімвалічнай мадэлі Сусвету, якую ўяўляла беларуская хата ў свядомасці яе жыхароў у мінулым, выдзяляюцца дзве асноўныя сімвалічныя сферы. Першая сфера – сфера зямная, сфера прабывання людзей, якую прадстаўляла жылая прастора хаты з падлогай у ролі зямной глебы, і другая сфера – сфера нябесная, якую ўяўляла прастора хаты, што размяшчалася вышэй столі як “неба” і зверху абмяжоўвалася страхой. Трэба адзначыць, што на пабудову гэтай сімвалічнай мадэлі Сусвету ўплывалі спецыфічныя асаблівасці канструктыўнай структуры беларускай хаты. Так, ва ўсходніх славян гістарычна сфарміраваліся два асноўныя тыпы народнага жылля. Першы тып – наземнае жыллё без сутарэння (падклеці), з глінабітнай (токавай) ці дашчатай падлогай на лагах. І другі тып жылля – на падклеці, практычны ва ўмовах снежных заносаў і багатых талых вод. Апошні тып быў характэрны для многіх раёнаў Расіі, асабліва для яе Поўначы. Беларускае ж жылло належыць да першага тыпу. Выключэннем з’яўляюцца асобныя раёны Пінскага Палесся, дзе здаўна вядомыя не толькі драўляныя падлогі ў хатах, але і пабудовы на палях. Такім чынам, для беларускага старажытнага народнага жылля не было характэрна стварэнне пад домам падполля ці сутарэння, якія тут сустракаліся ў больш познія часы.

Гэтая асаблівасць канструктыўнай пабудовы беларускага народнага жылля пэўным чынам паўплывала на асаблівасці структуры той сімвалічнай мадэлі Сусвету, якую ў старажытнасці ў свядомасці беларусаў уяўляла іх жылло. Справа ў тым, што, напрыклад, у рускіх, для якіх, як гаварылася, былі характэрны жылыя пабудовы з сутарэннем, сімвалічная мадэль Сусвету, якую яны бачылі ў структуры свайго жылля, была прадстаўлена дакладна вылучанымі трыма часткамі: зямной сферай, нябеснай і трэцяй – сферай падземнай, ролю якой выконвала сутарэнне, падполле. Апошняя, падземная, сфера, па ўяўленнях рускіх сялян, была месцам прабывання памерлых старэйшых членаў сям’і, а таксама розных нячысцікаў.

У беларусаў, як адзначалася, у асноўным адсутнічала названая ніжняя частка жылой пабудовы, што размяшчалася ніжэй падлогі хаты, таму ў сімвалічнай мадэлі Сусвету, якую яны бачылі ў структуры свайго жылля, выразна выдзяляліся толькі дзве сферы: зямная і нябесная. Але трэба сказаць, што сімвалічная падземная сфера ўсё ж, хоць і не зусім дакладна выяўлена, існавала. Пэўныя прыкметы гэтай сферы несла ніжняя частка

прасторы жылля, што размяшчалася ніжэй узроўню сядзенняў. У гэтай частцы хаты, часцей пад лаўкамі, пад печкай, жылі, па ўяўленнях беларускіх сялян, розныя хатнія нячысцікі, якія ў славянскай сімволіцы разглядаліся як жыхары падземнага свету.

Такім чынам, у старажытнасці ў нашых продкаў складаецца ўяўленне аб пабудове хаты як пэўнай сімвалічнай мадэлі Сусвету. Гэтая мадэль сфарміравалася яшчэ ў часы язычніцтва, калі ва ўсходнеславянскай хаце існаваў адзін сакральны цэнтр – печ, які сімвалізаваў сабою агонь нябесны, жыватворнае сонца. Але з прыняццем хрысціянства ў нашых продкаў з’яўляецца ў хаце іншы сакральны цэнтр – чырвоны кут, ці покуць. Ён набывае вялікае значэнне ў рытуальнай сістэме жыцця сялянскай хаты, робіцца найбольш каштоўнай яе часткай у сімвалічным, абрадавым сэнсе. У гэтым куце знаходзяцца абразы, малельныя кнігі, свянцонныя свечкі. Тут, на скрыжаванні лаў, у многіх хатах ставілі хлебную дзяжу як сімвал дастатку і дабрабыту. У час абраду дажынак першы і апошні снапы змяшчалі на пачэснае месца ў чырвоны кут. Удзельнічаючы ў складанні дыяганалі “покуць – печ”, якая з’яўлялася стрыжнёвай у арыентацыі хаты ў прасторы Сусвету, чырвоны кут, зразумела ж, атрымліваў вялікую семантычную значнасць. З покуццю звязвалася ў хаце ўсё светлае, добрае. Такім чынам, покуць, другі па храналогіі сакральны цэнтр хаты, як і яе храналагічна першы – печ, атрымлівае сэнс святла, сонца, але не ў паганскім разуменні як свяшчэннага агню, а як увасабленне божага святла.

У той жа час, калі на першы план у свядомасці нашых продкаў у хаце выходзіць новы сакральны цэнтр – покуць, стары цэнтр – печ – таксама працягвае выконваць свае сакральныя функцыі. Так, нават да пачатку XX ст. у пэўных беларускіх народных абрадах, звязаных з печчу, праяўляліся адгалоскі старажытнага паганскага культу нябеснага агню. Напрыклад, на масляныя дзяды раніцай з рытуальнай мэтай у хаце звычайна распальвалася печ. Масленіца была святам нябеснага агню, павароту сонца на лета, таму ў яе гонар распальваўся і агонь зямны, агонь у печы.

Аднак стары сакральны цэнтр хаты – печ, у адрозненне ад хрысціянскага цэнтра – покуці, стаў успрымацца як “язычніцкі”. У час жа пераходу ад адной рэлігіі да другой, як вядома, язычніцкія свяшчэнныя атрыбуты хрысціянамі надзяляліся адмоўнымі характарыстыкамі. Таму і печ як цэнтр “язычніцкі” ў свядомасці нашых продкаў таксама набыла шэраг адмоўных якасцей. Яна стала ўвасабляць нешта таямнічае, цёмнае, падчас нават жудаснае. Печ ўспрымаецца ўжо не як сакральны сімвал нябеснага агню, сонца, але агню наогул, які нясе не толькі жыватворны пачатак, але часам з’яўляецца згубнай сілай, прычынай знішчальных пажараў.

З адмовай ад язычніцтва з яго сонцапаклонствам у нашых продкаў паступова змяняецца і ўяўленне аб сакральным цэнтры Сусвету. Да сонца застаюцца вельмі пачцівыя адносіны, яно вельмі важнае для чалавека, яно грэе зямлю, дае жыццё раслінам, але як пачатак усяго, як маці жыцця цяпер пачынае разглядацца ўжо зямля. У гэтым плане характэрна сцвярджэнне беларускіх сялян, запісанае ў канцы XIX ст. этнографам А. К. Сержпутоўскім: “Зямля адна на свеце, яна наша матка, бо ўсе мы ад яе радзіліся, усіх яна й прыме, як памром” [2, с. 47]. Менавіта зямлю цяпер нашы продкі ўспрымаюць як цэнтр Сусвету. У пацвярджэнне гэтага зноў звернемся да запісаў Сержпутоўскага ад беларускіх сялян: “Зямля стаіць пасярод свету, а сонейка й месяц ходзяць кругом да свецяць, як ім Бог вялеў” [2, с. 47].

У сувязі са зменамі ва ўяўленнях аб структуры Сусвету адбываюцца змены і ў сімвалічнай мадэлі светабудовы, у якасці якой выступае сялянская хата. Як памятаем, у старой мадэлі быў цэнтр Сусвету – сонца, якое ў хаце сімвалізавала печ, а вакол будаваўся астатні свет: зямля – падлога, неба – столь, завоблачная сфера – гарышча. Гэтая сістэма па традыцыі працягвала існаваць, але паралельна з ёю зараджалася і іншая сістэма, якая арыентавалася на новы сакральны цэнтр хаты – на покуць. Хоць, як мы ўжо казалі, покуць – гэта таксама святло, сонца, але не як паганскі сімвал нябеснага агню, цэнтра Сусвету, а як

увасабленне божага святла ў хрысціянскім разуменні. Гэтае ж божае святло, якое ідзе з неба, ахінае Зямлю як крыніцу жыцця, як асноўны цэнтр сусвету. І калі ў хаце божае нябеснае святло сімвалізуе покуць, то ролю Зямлі як цэнтра Сусвету ў яго сімвалічнай мадэлі, якую ў разуменні нашых продкаў уяўляла хата, пачынае адыгрываць асноўны аб’ект абсталявання жылля, які знаходзіцца ў чырвоным куце, – стол. І як вакол Зямлі ва ўяўленні людзей мінулага ідзе бег планет і святлil, так вакол стала абарочваецца ўсё жыццё сям’і ў хаце.

Такім чынам, у беларускай народнай хаце можна вылучыць некалькі сакральных цэнтраў. Першы, “язычніцкі” – печ, другі, хрысціянскі – чырвоны кут, і, нарэшце, з’яўляецца яшчэ адзін сакральны цэнтр – стол, які гэткім робіцца спачатку за кошт свойго знаходжання ў покуці, а потым усё больш набывае самастойнае значэнне, пачынаючы выконваць ролю цэнтра сімвалічнай мадэлі Сусвету, якой нашым продкам бачылася хата, ролю Зямлі, вакол якой рухаецца ўсё у неабдымным космасе. Названую ж сімвалічную мадэль у хаце пачынае выконваць увесь комплекс рэчаў, якія напаўняюць народнае жылло.

Літаратура

1. Рыбаков, Б. Макрокосм и микрокосм народного жилища / Б. Рыбаков // Декоративное искусство СССР. – 1975. – № 1. – С. 30–33.
2. Сержпутоўскі, А. К. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі. – Мінск : Універсітэцкае, 1998. – 301 с.

Лісай Ю.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

КАРТИНЫ АПОЛЛИНАРИЯ ГОРАВСКОГО НА АКАДЕМИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКЕ 1853 ГОДА

Национальный художественный музей Республики Беларусь обладает хорошей коллекцией произведений белорусского художника XIX века Аполлинария Горавского (1833–1900), которая насчитывает восемнадцать живописных и два графических произведения. Можно говорить, что на сегодняшний день музей владеет самым большим собранием произведений, затрагивающим практически все периоды творчества художника.



Рис. 1. А. Г. Горавский. «Пейзаж с рекой и дорогой». 1853. НХМ РБ

К ранним, еще ученическим, работам относится крупноформатное полотно А. Г. Горавского «Пейзаж с рекой и дорогой» (рис. 1) 1853 года (холст, масло, 139x209 см., НХМ РБ, ЖБ-26), созданное художником на третьем году обучения в Санкт-Петербургской Академии художеств. Картина была приобретена музеем в 1974 году у московского коллекционера И. С. Ларионова и находилась в плохом состоянии сохранности – два больших прорыва холста и множество мелких, многочисленных осыпи красочного слоя и грунта. С 1983 по 1989 год картину восстанавливал музейный реставратор С. В. Степаненко. В фундаментальный каталог коллекции русской живописи музея произведение было включено с тем же названием, с которым оно поступило в музей, также были ошибочно внесены неправильные размеры полотна 139x280 см. вместо 139x209 см. Картина

неоднократно экспонировалась на временных выставках, а также была включена в состав основной экспозиции музея в 2010-е годы. За время нахождения в музее картине не было посвящено какого-то специального исследования, она продолжала существовать с владельческим названием, дата и авторство никогда сомнений не вызывали (картина подписана и датирована справа внизу на изображении (в две строки): *Аполлинарий Горавский / 1853*).

Анализ произведений, созданных Горавским в 1853 году, упоминания о его работах в каталогах выставок и периодике позволили предположить, что в коллекции музея находится картина «Вид Ручейского озера близ города Торопца в Псковской губернии», которая экспонировалась на академической выставке 1853 года (№ 88 по каталогу) и получила вторую (или малую) золотую медаль.

Подробное описание этой выставки в варшавском журнале «Pamiętnik Sztuk Pięknych» дал Войцех Герсон (1831–1901), польский художник, а также художественный критик, сотрудничавший со многими варшавскими издательствами. В 1853-1855 годах Герсон стажировался в Петербургской Академии художеств и был лично знаком с Горавским. Герсон подробно написал о всех картинах, отмеченных академическими наградами, среди них есть описание картин Горавского «Вид Ручейского озера близ города Торопца» и «Портрета минского епископа Войткевича» (Местонахождение «Портрета минского епископа Войткевича» на сегодняшний день неизвестно). «²^ю золотую [медаль] за пейзажи получил Аполлинарий Горавский (Войцех Герсон приводит фамилию Горавского в неправильном написании «Горовский»). Кстати, подобное искажение фамилии встречается и у Всеволода Михайловича Гаршина (1855–1888) в описании выставки Общества выставок художественных произведений 1877 года [1, с.336]. Нужно ли усматривать в этом какую-то систему – пока непонятно), ученик г-на Воробьева, за вид озера с заворотами и изгибами в Псковской губернии. Эта картина имеет около 2 локтей в высоту и почти 3 локтя в длину (потому что здесь все должно быть больших форматов, что отчасти является благом). В пейзаже этом дальний план и небо вышли не очень хорошо, лучше всего получились средние планы, которые отражаются в воде, нарисованной весьма прозрачно. Первый план исполнен очень скрупулёзно, в деревьях много воздуха, особенно хороши засыхающий старый ствол в левой части картины, переданный с большим чувством. Не хватает только единства и целостности всей картины. В проработке первого плана художник искал везде блеска, даже на наиболее матовых предметах, таких как земля, кора деревьев и т.д. Благодаря этому и этот засыхающий ствол стал слишком кристалльным, почти стеклянным, а земля как бы глазированной» (Изменена первоначальная пунктуация, для удобства чтения в русском языке) [3, с. 174].

Это описание картины в точности совпадает с изображенным на работе «Пейзаж с рекой и дорогой» из собрания музея: многоплановая композиция, «извилистое» озеро, засыхающее дерево слева. Также очевидны недочеты в композиционном построении и проработке деталей, на которые указывает В. Герсон: не стыкующиеся между собой планы, которые не собираются в единое целое, слабая проработка дальних планов и неба, тщательная, детальная прорисовка первого плана и, в то же время, его академическая «пересушенность», далекая от реалистического изображения.

Еще один определяющий и очень важный признак – размеры. Герсон указывает приблизительный размер два на три локтя. Согласно единицам измерения середины XIX века (по учебнику арифметики Ф. Можника 1848 года), польский локоть был равен русскому аршину, что составляло 71,12 сантиметра. Следовательно, размеры картины «Вид Ручейского озера» были равны приблизительно 142x213 см. Размеры нашего пейзажа – 139x209 см., что соответствует упомянутым «около 2 локтей в высоту и почти 3 локтя в длину» (выделено мной – Ю.Л.). Очевидно, глазомер у Герсона, как у художника, был прекрасный – погрешность всего 3-4 сантиметра. Эти же размеры в личном деле указывает

сам Горавский, упоминая этот пейзаж (рис. 2): «... в 1853 году произведено мною 1) пейзаж программа на младшую золотую медаль (в 3 аршина шириной) Вид Ручейского озера в Псковской губернии»» (выделено мной – Ю.Л.) [2, с. 446].



Рис. 2. А. Г. Горавский. «Пейзаж с рекой и дорогой». 1853. Фрагмент. НХМ РБ

Чтобы дополнительно проверить атрибуцию, мы сравнили изображение с современными видами Ручейского озера в Торопецком районе Псковской области. Спутниковый снимок показывает сложную форму озера с «заворотами и изгибами» (рис. 3), далеко выдающимися полуостровами и двумя островами, что соответствует изображенному на картине: в левой части картины хорошо читается, частично скрытый засыхающим деревом, рельеф берега, похожий или на остров, или на сильно выдающийся в озеро полуостров.



Рис. 3. Карта Ручейского озера с разметкой рельефа. Гугл-карты

Ручейское озеро на фотографиях можно спутать с рекой: небольшая ширина, «извилистые» берега, вытянутая форма. Видимо поэтому, после утраты картиной первоначального названия, водоем на картине был охарактеризован как «река». В пейзаже открывается вид на заозерные дали с относительно высокого берега. Карта рельефа показывает более высокий берег в юго-западной части озера – двести метров над уровнем моря, а также слегка холмистую местность на противоположном берегу (что отражено и в пейзаже).

Стоит учитывать, что за сто шестьдесят шесть лет характер берегов изменился (они заросли), и вместо открытой панорамы на холмы с перелесками на сегодняшний день получилось лесное озеро. Летом 1853 года Горавский работал под Торопцом, а в окрестностях города Торопца нет таких широких рек, как водоем, изображенный на картине, но зато очень много озер разнообразной формы (рис. 4).



Рис. 4. Спутниковый снимок Ручейского озера. Гугл-карты

Два лета подряд (1852 и 1853 годы) А. Горавский провел в имении своего будущего тестя, полковника Михаила Леонтьевича Бенуа (1799–1867) в селе Чистое, Торопецкого уезда [2, с. 445], которое располагалось на берегу одноименного озера. Озеро Ручейское находилось в непосредственной близости – менее двух километров на северо-запад. К нему и сегодня ведет прямая дорога от села Чистое, проходящая вдоль юго-западного берега озера. Как было художнику не воспользоваться такой близостью расположения прекрасной природы. После первого визита в село Чистое были созданы два пейзажа, экспонировавшиеся на академической выставке 1852 года «Два вида в Тропецком уезде, в имении Г. Бенуа (запущенный парк)», за которые Горавский был награжден Серебряной медалью первого достоинства. Одна из них, купленная великим князем Александром Николаевичем, «Пейзаж с рекой» (1852, холст, масло, 96,5x75,5. Инв. ЕД-745-Х) сегодня хранится в музее-заповеднике «Царское село». А в 1853 году Горавский готовил пейзаж с природы для Академической выставки, для чего работал на Ручейском озере. Этих данных достаточно для того, чтобы утверждать, что «Пейзаж с рекой и дорогой» из коллекции НХМ РБ является пейзажем «Вид Ручейского озера близ города Торопца

в Псковской губернии».

Что касается второго произведения, представленного на выставке 1853 года – «Портрет римско-католического епископа Войткевича» (№ 130 по указателю выставки). В 1852 году могилевский каноник и ректор духовной семинарии в Минске Адам Войткевич (1796–1870) был назначен на пост Минского епископа, а рукоположен в Санкт-Петербурге в феврале 1853 года. Как раз к вступлению в новую должность и был написан его портрет талантливым соотечественником, учеником Академии художеств в Петербурге Аполлинарием Горавским. Можно предполагать, что Войткевич позировал Горавскому в Петербурге, приехав на рукоположение. Как мы уже говорили, его местонахождение на сегодняшний день неизвестно. Идентифицировать эту картину, если она хранится как портрет неизвестного, и авторская надпись на обороте была утрачена, можно будет по подробному описанию, которое дает Герсон: *«Этот же художник представил на выставке еще портрет **ЖХ**. Минского Епископа Войткевича (на обороте картины надпись: «Аполлинарий Горавский писал Епископа Минского Войткевича 1853 г.» / „Apolinary Horowski malował Biskupa Mińskiego Wójtkewicza 1853 r.”). Епископ сидит над открытой духовной книгой, слегка придерживая руками страницы, книга с золотым обрезаем отлично отражается в белом мраморном столике. Портрет написан смело, а руки, кружева их обрамляющие, и книга с отражением очень правдоподобны. Голова, хоть и наклонена достаточно смело, свидетельствует о большом таланте, т.к. в ней много выразительности, но имеет не такую ценность как остальное, оставляет желать лучшего и не обладает такой правдивостью, как остальная картина. За этот портрет пан Горавский получил похвалу от Академии»* [3, с. 174]. Есть вероятность, что портрет может находиться в каком-нибудь минском или виленском собрании, поскольку в 1869 году минская латинская епархия была ликвидирована и присоединена к Виленской епархии. В том же году Адам Войткевич переехал в Вильню и, надо полагать, портрет вместе с ним оказался там. Впоследствии Аполлинарий Горавский будет неоднократно портретировать высшее католическое духовенство. Это портреты архиепископа могилевского Игнатия Головинского (Около 1855, местонахождение неизвестно), епископа Юзефа Максимилиана Станевского (1868, Национальный музей в Варшаве). Которые, скорее всего, были исполнены в Петербурге, в который был перенесен административный центр католичества на территории Российской империи.

Стоит заметить, что в годы обучения Горавского в Академии художеств не только в польской периодике появляются положительные отзывы о художнике. Петербургская пресса, освещая академические выставки упоминает произведения молодого живописца, возлагая на него большие надежды. Приведем лишь некоторые из них.

«Отдел пейзажной живописи очень многочислен и разнообразен, и украшается картиною, присланной почетным вольным общником нашей Академии, знаменитым Калямом. Искусство, с которым этот художник воспроизводит мертвую природу, известно всей Европе. Присланный им пейзаж не щеголяет ни живописностью избранной им местности, ни присутствием оживленных фигур, а между тем, до того интересен, что глазами трудно от него оторваться [...] Как бы для состязания с этою картиною швейцарского художника, в вящее удивление посетителей выставки, поставлены три вида из окрестностей крепости Бобруйска нашего, без преувеличения, будущего русского Каляма, г. классного художника Горавского, обладающего, кроме удивительного пейзажного таланта, еще превосходным дарованием портретного живописца. Местность их также не замечательна, как и местность, избранная Калямом, а между тем, также возвышена творчеством до возможной прелести. ... Чтобы не повторять того же, что было уже сказано о Каляме, просим каждого, имеющего случай, самому поверить истину, об изумительной способности нашего русского, еще очень молодого художника, обязанного своим первоначальным образованием одному из наших военно-учебных заведений» [Отечественные записки. 1855. Т. 103. – № 11. – с. 36–37].

Войцех Герсон под конец описаний дает небольшую ремарку относительно внешности

автора, видимо, для того, чтобы несколько смягчить критические замечания по поводу картин Горавского. Интересно привести ее полностью: «[...] молодой парень (всего 21 год), красивый, блондин, слегка курчавый; округлых черт лица и милого облика». Если сопоставить эту информацию с тем портретом внутреннего мира, который вырисовывается по его переписке с Третьяковым, то можно говорить, что Горавский вообще был спокойным, мягким и дружелюбным человеком.

Итак, проведенные исследования возвращают картине «Пейзаж с рекой и дорогой» их НХМ РБ авторское название, а также дают шанс на обнаружение «Портрета Войткевича» кисти Аполлинария Горавского.

Литература

1. Гаршин, В. М. Вторая выставка «Общества выставок художественных произведений» / В. М. Гаршин // Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма / Гаршин В. М.; сост. В. И. Прудоминский. – М.: Советская Россия, 1984. – с. 334–341.
2. Курочкин, Ю. М. Михаил Бенуа и Аполлинарий Горавский. Дружба и родство / Ю. М. Курочкин // Россия – Франция. Alliance культур: материалы XXII царско-сельской научной конференции: в 2 ч. – Ч. 1. – СПб., 2016. – с. 437–450.
3. Gerson, W. Ruch obecny malarstwa. St. Petersburg / W. Gerson // Pamiętnik Sztuk Pięknych: zbiór wiadomości potrzebnych i pożytecznych miłośnikom i zwolennikom sztuki: rysunkami objaśniane, ze szczególnym względem na rzeczy krajowe. – Warszawa. 1850–1854. – з. 170–176.

Лойко-Мичудо А.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ ПРАЗДНИКА ЛЕТНЕГО СОЛНЦЕСТОЯНИЯ В ЖИВОПИСИ С. ВЕТРОВОЙ

Древний языческий праздник летнего солнцестояния, более известный в Беларуси под названием «Купалье», в наше время остается не только одним из наиболее известных и востребованных народных обрядовых действ. Насыщенный разнообразными мифическими образами, он является источником вдохновения для современных отечественных художников.

Одним из живописцев, обращающихся в своем творчестве к купальским образам, является С. Ветрова, по словам которой, увлечение славянской мифологией, этнографией и реконструкцией народных обрядов, привело ее к созданию ряда живописных полотен на эту тему [из личного интервью с автором]. Так, по заказу экстрим-театра «Берсерк», выступающего организатором музыкально-этнографического фестиваля «Свята Сонца», родилась серия, состоящая из трех произведений («Купальские вариации № 1», «Купальские вариации № 2» и «Купальские вариации № 3»). Их эскизы должны были быть использованы в качестве сопровождающей сувенирной продукции, но, благодаря таланту С. Ветровой, вышли за рамки заказа и выразились в живописных полотнах.

Наиболее распространенным образом праздника летнего солнцестояния является **цветок папоротника**. В произведении «Купальские вариации № 1», (2016, холст на картоне, темпера, 24x30), мифический цветок изображен в виде бутона, имеющего сходство с тюльпаном (рис. 1). Главным выразительным средством его изображения выступает цветовой контраст: темно-бордовый цветок размещен художником на фоне солнечного круга белого цвета. В то же время ярко контрастны низ и верх растения. Холодный тон сине-зеленых листьев цветка противопоставлен теплему насыщенному цвету бутона.



Рисунок 1. – С. Ветрова. «Купальские вариации № 1»

Динамичность образу придает использование кривых линий: с их помощью создается впечатление, что папоротник тянется к свету и растет «на глазах». Мы считаем, что семантика образа заложена непосредственно в форме бутона мифического цветка. На Ближнем Востоке тюльпан выступал символом мира, спокойствия, естественного обновления и мистических духовных переживаний. В свою очередь, в Европе, куда он был завезен в XVI в., он символизировал богатство и роскошь [5, с. 86]. С жизнью и плодородием язычники связывали и солнце, на фоне которого художник размещает цветок папоротника. Следовательно, образ цветка папоротника на данной картине содержит в себе идею жизни, богатства, мира и обновления.

В данной картине также можно обнаружить **образ купальского венка**, выполнявшего на празднике летнего солнцестояния несколько функций. Так, его использовали как оберег, для гадания и в народной медицине [3, с. 250–251; 4, 121]. Отметим, что С. Ветрова здесь неоднократно использует круговую композицию, акцентируя внимание на данном образе. В центре произведения расположено само светило, окаймленное дымкой жаркого марева. Его окружает венок, состоящий из полевых цветов разнообразных оттенков. Следующий, больший по размеру круг представляет собой своеобразный птичий хоровод. При его создании автор использует оттенки красного, коричневого и желтого цветов. Данный орнитоморфный венок не только обрамляет цветочный, но и несколько оттеняет его, позволяя с еще большей силой проявиться яркой колористической гамме последнего. Завершающим штрихом выступает неровный круг, состоящий из разноцветных лучей, исходящих от солнца. Мы считаем, что образ венка в данном произведении имеет несколько значений. Венок из полевых цветов можно интерпретировать как материальную вещь в его прямом назначении: для защиты от сглаза или для гадания. В свою очередь, символика орнитоморфного венка, на наш взгляд, более разнообразна, поскольку содержит в себе несколько значений: это и цикличность жизни (птица у славян является символом души умершего), и божественного существования (неба, Солнца у язычников или же Бога в христианской религии), и даже жених и невеста, замененные образами птиц [2, с. 397]. В связи с разнообразием трактовок образов праздника летнего солнцестояния на данной картине, можно интерпретировать его с различных точек зрения. Данное произведение представляется нам как воплощение главной сути языческого праздника – поклонение Солнцу как божеству, с его обязательными обрядовыми действиями: поисками цветка папоротника, хороводами, оберегами, гаданием и поисками пары. С другой стороны, это обращение к культурным истокам народа, к цикличности его развития, поклонению предкам, поискам счастливой доли.

Образ купальского венка присутствует на левой части диптиха С. Ветровой «Купальские вариации № 2 а, б» (2016, холст на картоне, темпера. 30x24 (а, б), который сам автор считает неудачным (рис. 2) [из личного интервью с автором].



Рисунок 2. – С. Ветрова. «Купальские вариации № 2»

Бинарная оппозиция мужское-женское объединяет река, формой напоминающая ладью и величественное солнце, своими лучами «примиряющее» данное противопоставление и уравнивающее композицию диптиха в целом. Образ венка в этом произведении, на наш взгляд, является лишь одним из обрядовых предметов и не несет в себе скрытого подтекста, являясь лишь напоминанием о подготовке к купальской ночи. Атмосфера языческого праздника создается с помощью яркие оттенков, крупных, несколько грубоватых фигуры людей, изображения разноцветных волн и раскаленного солнца.



Следующую картину данной серии – «Купальские вариации № 3» (холст на картоне, темпера, 40x30) можно условно разделить на семь частей (рис. 3).

Рисунок 3. – С. Ветрова. «Купальские вариации № 3»

В нижней части произведения изображен **образ цветка папоротника** в виде четырех цветущих кустов с сине-зелеными изгибающимися листьями растения, расцветающими розово-сиреневыми цветами, формой напоминающей ромашки. Мифический цветок папоротника ярко выделяется на контрастном черном фоне, а изгибы его листьев будто расползаются по поверхности произведения, как по горизонтали, так и по вертикали. Отметим, что композиция этой работы построена таким образом, что нижняя динамическая часть противостоит статике верхней части, на которой художник изображает темно-синее звездное небо. Поскольку данный образ в композиции расположен в самом низу картины, представляя собой ее определенный «фундамент», можно интерпретировать его как апофеоз купальской ночи, ее главное действие. Обряд поиска цветка папоротника является наиболее желанным, но и опасным, на его поиски отправятся только самые смелые или отчаянные. В то же время цветок папоротника является здесь символом незыблемости, фундаментальности язычества.

В данном произведении С. Ветрова также обращается к изображению **образа огня**, который являлся важным элементом в структуре купальских обрядов. Именно купальский костер занимал центральное место на празднике летнего солнцестояния, а отношение к нему как к священному лежит уже в обрядовой установке на его ритуальное возжигание [1, с. 130–131]. При этом С. Ветрова на своей картине изображает не локальный костер, а горизонтально расположенную огненную стену, играющую роль своеобразной театральной декорации для разворачивающегося на переднем плане действия. Белый цвет нижней части огня плавно переходит в насыщенный желтый и прорывается ярко-красным на следующий композиционный ярус произведения, достигая звезд и выбрасывая в ночное небо фейерверки искр. Ощущению исходящего от него жара способствует насыщенный колористический и световой контраст образа огня, заключенного в строгие темные рамки верха и низа произведения. Огонь, символизирующий солнце на земле, несет и очистительную функцию. Человеческие силуэты на его фоне утрачивают

индивидуальность и представляют лишь контрастные черные тени, водящие праздничный хоровод вокруг купальского костра. Используя образ священного огня, художник обращается здесь к одному из обрядовых моментов – плясок, прыжков и игр возле мистического купальского пламени.

Следует отметить, что в данной работе также присутствует **образ черта**. По словам автора картины, данный образ является персонификацией язычества, а не изображением христианского злого духа.

Рассмотрев интерпретацию образов, связанных с праздником летнего солнцестояния, на примере трех живописных произведений С. Ветровой, можно утверждать, что главными художественными средствами их воплощения она избирает яркую цветовую палитру, контраст, форму композиционного построения и динамику. При этом семантика данных образов заключается как в изображении определенных обрядовых действий, так и в более глубоком обращении к истокам и смыслу праздника летнего солнцестояния.

Список использованной литературы

1. Беларусы. Т. 7. Вусная паэтычная творчасць / Г. А. Барташэвіч, Т. В. Валодзіна, А. І. Гурскі [і інш.]; рэдкал.: В. М. Бялявіна [і інш.]; Ін-т мастатвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Бел. навука, 2004. – 586 с. : іл.
2. Беларуская міфалогія : Энцыклапед. слоўн. / С. Санько [і інш.] ; склад. І. Клімковіч. – 2-ое выд., дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с. : іл.
3. Валодзіна, Т. «Ядронае жыта гаспадара кліча...»: каляндарны год у абрадах і звычаях / Т. В. Валодзіна, Т. І. Кухаронак. – Мінск : Беларуская навука, 2015. – 356 с. : іл.
4. Ліцьвінка, В. Д. Святы і абрады беларусаў / В. Д. Ліцьвінка. – 2-е выд. – Мінск : Беларусь, 1998. – 190 с. : іл.
5. Salzman, A. The Age of Tulips Confluence and Conflict in Early Modern Consumer Culture (1550–1730). In Consumption Studies and the History of the Ottoman Empire. 1550 – 1922. – Albany State University of New York Press, 2008. – 197 p.

Луць С.В.

(Украина, г. Каменец-Подольский)

УКРАИНСКОЕ ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ

Период конца XX – начала XXI в. для украинского ювелирного искусства был ознаменован новой сущностью принципов и методов творческого процесса, который формировался на основе экспериментальных методов формообразования. Становление нового аналитического мышления отличается особой активностью поисков художественно-эстетических и философских концепций ювелирных произведений, богатой палитрой художественно-образного и конструктивно-технологического языка, качественно повлияло на развитие новейшего украинского ювелирного искусства. Этот период характеризуется выполнением ювелирных произведений, где доминируют выразительность художественного образа, романтические настроения, философское осмысление организации процесса композиционного и технологического формообразования. Отметим, что первостепенными и основными признаками эффективного развития украинского ювелирного искусства на нынешнем этапе является формирование индивидуального способа синтезирования широкого диапазона различных

выразительных средств в процессе изготовления ювелирных произведений.

Анализируя предпосылки, что помогли развитию авторского ювелирного искусства как самостоятельной отрасли художественного металла в контексте декоративно-прикладного искусства, отметим, что, несмотря на предварительно информационно-закрытое художественное пространство, украинское ювелирное искусство конца XX в. частично формировалось под влиянием европейского. Свидетельством этого является целый ряд произведений украинских художников-ювелиров, которые были созданы в 90-х годах XX века. Исследуя художественно-стилевые особенности ювелирных произведений этого периода, можно провести параллели с развитием авторского ювелирного искусства европейских стран: Польши, Чехии, Австрии и многих других, где вектор развития ювелирного искусства целом имеет аналогичный характер. Тенденции внедрения в формообразующие процессы нестандартных для ювелирного искусства материалов (сталь, магнит, уголь, каучук, волосы и другие) открыли большое число ювелиров, которые отличились своими смелыми экспериментально-творческими методами работы.

Важным фактором в развитии украинского ювелирного искусства нового времени стало открытие в 1960–70 х гг. отделений художественного металла в учебных художественных заведениях декоративно-прикладного направления во Львове, Вижнице, Косове, Ужгороде.

Благодаря активной творческой позиции украинских художников-ювелиров разных поколений образовалась целая плеяда художников, которые систематически представляют новое отечественное ювелирное искусство на престижных специализированных всеукраинских и международных художественных форумах художественного металла. Новое украинское ювелирное искусство постепенно набирает признаки, глубину философского, национального звучания и профессиональную компетентность по технологическим аспектам эффективной экспериментальности, формирует новые тенденции развития формообразующих процессов в контексте современного ювелирного искусства не только Украины, но и Европы и Мира. Среди корифеев, что еще в 70–80 гг. XX в. заложили фундамент нового украинского ювелирного искусства стоит отметить мастеров, большинство из которых и сейчас находятся в активном творческом процессе. Здесь ярко выделяются: В. Хоменко, В. Балыбердин, С. Серов, В. Заварзин, Е. Друзенко, А. Михальянц, Ю. Федоров, С. Капитонов, Ю. Жданов, С. Вольский, Г. Хоменко, А. Жарков, М. Руснак и много других художников-ювелиров, представляющих различные регионы страны [3; 2; 1]. Начало 1990-х годов обозначено качественным числом творческих личностей, которые своим новаторским разнообразием художественно-образных технологических процессов эффективно дополнили палитру признанных мастеров украинского ювелирного искусства. Среди них: Ш. Пержан, К. Кравчук, А. Мирошников, В. Шоломий, А. Ивасюта, С. Мькыта, Р. Велигурский, А. Шерстюк, А. Дрокин, А. Вольский, Н. Манзенко и другие [3; 2; 1]. Яркими представителями творческой генерации начала нового века, которые являются уверенным и логическим продолжением развития общей концепции современного украинского ювелирного искусства ныне есть много художников, которые творчески экспериментируют в разных направлениях, стилях и отличились уже в первом десятилетии XXI в., используя при этом мощный арсенал традиционных ювелирных техник, интересных композиционных приемов и новаторских формообразующих процессов. К этому ряду относятся: О. Барбалат, А. Гаркус, Р. Гарматюк, В. Крохмалюк, А. Буйвидт, А. Кульгин, В. Лесогор, А. Болюх, А. Петров, Д. Мамчур, В. Дыцьо, В. Окипняк, М. Франко, А. Савчук, О. Савчук, В. Бабий, М. Козыр, А. Болюх, А. Сегиневич, братья Кочуты и многие другие [2; 1].

Кроме представителей авторского ювелирного искусства, образуются коллективы, которые формируют собственную творческую позицию и стремительно превращаются в мощные ювелирные компании. Среди них на главные роли выходят те, которые выделяются изготовлением эксклюзивных произведений с использованием экспериментальных и креативных конструктивно-формообразующих приемов, где процессы взаимодействия художественно-образных и технологических факторов образуют оригинальные философские художественные концепции.

Стоит заметить, что украинские ювелирные компании, которые достигли определенного профессионального уровня, сформировали свою специфику производства, где ощутимы акценты выразительности дизайнерского решения, приоритеты использования материалов, эффективные рационализаторские внедрения в технологический процесс особых методов работы и других факторов, создающих имидж ювелирного бренда, как правило, отличаются от общего массива украинской ювелирной отрасли, которые работают по принципу коллективной работы. По специфике идеологии принципов и методов работы в начале XXI в. ряд ювелирных фирм выделяются в традиционные для мирового ювелирного искусства формы функционирования, имеют выразительные типологические, технологические, индивидуальные признаки, тяготеют к образованию выразительных художественно-образных концепций и, как правило, формируются на определенных стилистических направлениях и локальных стилях. Среди них такие известные ныне бренды как: КюД «Лобортас», Ювелирный дом «Дюльбер», Ювелирный дом «Кимберли», Ювелирный дом «Сова», Ювелирный дом «Zarina», Ювелирный дом «Обэриг», Ювелирный дом братьев Шурыгиных, Ювелирный дом «Karov & Karova Jewellery» и другие.

Однако, бурное развитие массово-тиражных технологий, которое демонстрируется на ежегодном форуме международной выставки «Ювелир Экспо Украина» в Киеве, где основными приоритетами являются не художественно-эстетические, а прагматичные ценности, все же, диктуют свои условия, что сказалось на характере развития украинского ювелирного искусства на рубеже XX–XXI веков.

Литература

1. Квадра мини-металл. Ювелирное – искусство – мини-эмали : каталог / вступ. ст. А. Ф. Вялец, Л. Пасичнык, Т. Ильина ; сост. и ред. Л. Пасичнык. – Киев : Арталекс-принт, 2014. – 63 с.
2. Рукотворный мир: каталог. – Киев : Ковальская мастерская, 2011. – Вып. 4. – 147 с. : ил.
3. Чегусова, З. Декоративное искусство Украины конца XX века. 200 имен альбом-каталог / З. Чегусова. – Киев : ЗАО «Атлант Юем СИ», 2002. – 511 с.

*Милюченков С.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

ДЕРЕВЯННЫЕ СООРУЖЕНИЯ В ТРАДИЦИОННОЙ ТЕХНОЛОГИИ ЗАГОТОВКИ И ХРАНЕНИЯ СЕНА НА ТЕРРИТОРИИ БЕЛАРУСИ

Заготовка сена связана с одним из древнейших технологических процессов, целью которого было приготовление корма из дикорастущих растений для сельскохозяйственных животных. Она основана на использовании ручного труда в сочетании с природными источниками энергии. В прошлом на территории Беларуси традиционная технология заготовки корма из дикорастущих растений повсеместно использовалась в личном крестьянском хозяйстве. Она применяется также и в настоящее время теми сельскими жителями, которые содержат коров, лошадей и овец.

Традиционная технология заготовки сена состоит из следующих основных операций – скашивания травостоя, его провяливания (сушки), укладки на хранение. Для их выполнения требуется не только владеть соответствующими трудовыми навыками, но и определенными знаниями о свойствах растений. В частности, большое значение имеют знания о более высоком содержании питательных веществ в травах, которые скашиваются в период бутонизации и в начале цветения; свойстве скошенных растений в результате сушки обезвоживаться с сохранением пищевой ценности, признаках готовности сена,

возможности его длительного хранения.

Косить начинали ранним утром по росе, которая служила, своего рода, смазкой, облегчавшей срезание травостоя ручной косой. Подсохшие к середине дня прокосы ворошили, переворачивали и разгребали граблями или специальными деревянными вилами с целью улучшения циркуляции воздуха, чтобы ускорить процесс сушки. Подвяленные, примерно наполовину, дикоросы сгребали в валки, а затем укладывали для окончательной просушки в копны. Готовность корма определяли путем изгибания пучка или жгута сена на излом. Качественный продукт должен был иметь зеленый цвет, сохранять эластичность, не ломаться, а только слегка потрескивать. Такой в идеале является технологическая схема заготовки корма из дикорастущих растений до складывания его на хранение.

На исследуемой территории она давала хороший результат без применения каких-либо технических приспособлений только в сухую и теплую погоду, которая летом, обыкновенно, чаще и дольше стояла в южной полосе Беларуси. Между тем, в центральной и северной полосе было значительно больше ненастных дней, что негативно влияло на скорость процесса заготовки и качество сена. Поэтому здесь широко использовали весьма эффективный технологический прием – воздушную сушку кормовых трав с размещением их на поверхности специальных деревянных сушилок. В каркасной конструкции этих простых приспособлений отсутствовали преграды для естественной циркуляции воздуха со всех сторон, что обеспечивало ускоренное и равномерное провяливание сена.

На территории Беларуси сушилки имели массовое распространение в географически ограниченном ареале, который простирался с северо-запада в восточную часть южной полосы, а на юго-западе и востоке встречались в единичных случаях. Согласно конструктивным особенностям и формам их можно разделить на вертикально-плоскостные и объемные островерхие сооружения.

В зависимости от хозяйственных потребностей, приспособления вертикально-плоскостной конструкции делали однопролетными и многопролетными. Однопролетные состояли из одной пары крайних одинарных или двойных опор для поддержки перекладин. В многопролетных сооружениях, которые могли размещаться на одной прямой линии, Г – и П – образно, а также по четырехугольному периметру, имелись, кроме того, промежуточные опоры. Чтобы несущая конструкция была жесткой и устойчивой, её закапывали в землю и ставили укосины – наклонные подпорки по бокам. Одинарные опоры делали из ошкуренных сосновых и еловых бревен, а также стволов деревьев с сучьями, обрубленными выше основания на девять – десять сантиметров. Для установки перекладин из жердей в гладкой опоре, так называемой решетине («рашэціна», «рашэдня»), продавливали сквозные отверстия. В несущих конструкциях из необтесанных стволов с этой целью использовались развилки сучьев. Двойные опоры ставили из столбов с зазором около двадцати сантиметров и перемычками между ними для поддержки перекладин. В многопролетных сооружениях встречалось одновременное применение двойных и одинарных опор (рис. 1).



Рис. 1. Сушка травы на однопролетном сооружении. 60-е годы XX века, д. Плебань Молодечненского района

Объемные островерхие сушилки представлены на исследуемой территории сооружениями двускатной и шатровой (конусовидной) формы. Они имели сборно-разборную конструкцию, которая могла при потребности свободно или жестко устанавливаться на поверхности земли и по окончании сельскохозяйственного сезона нередко демонтировалась. Строительным материалом для несущих элементов служили жерди и суковатые стволы молодых деревьев хвойной породы. Во время сушки скошенная трава размещалась на наружной поверхности.

При этом двускатное сооружение внешне напоминало укрытие типа шалаша. Его каркас состоял из нескольких пар, поставленных наподобие стропил в разножку перекрещивающихся вверху стоек с обрешеткой и лежащим на них коньковым прогоном, вертикальных и наклонных опор для этих несущих конструкций. Для свободной циркуляции воздуха во внутреннем пространстве треугольные фронтальные проемы оставляли в процессе сушки открытыми (рис. 2). Шатровые сушилки монтировались, чаще всего, в форме трех и четырехгранной пирамиды с обрешеткой по периметру. Верхушку шатровой конструкции для прочности обвязывали лозой, веревкой или проволокой.



Рис. 2. Сушка травы на сооружении двускатной конструкции. 1977 год, Глубокский район

Вертикально-плоскостные и объемные островерхие сооружения для сушки растений имеют много локальных наименований. Наиболее широко на территории Беларуси они представлены названием «азярод» («зярод»), которое доминирует в южной и центральной части ареала распространения исследуемых приспособлений. В северных районах чаще использовались обозначения «пераплат» («пярэплат»), «друкі», «астраўё», «астроўкі», «жэгіні» («жэгі», «жэгіны», «жагіні») [2, к. № 234]. Изредка встречались названия «козлы» и «вішала» [1, с. 790; 5, с. 9; 6, с. 318].

Следует отметить, что одними и теми же культурными терминами могли обозначаться как одинаковые, так и разные по конструкции каркаса и материалу изготовления сооружения: «Астроўкі – гэта ёлкі з суччам убіваюць у зямлю, штоб сноп палажыць между імі, перавязвалі жардзямі»; «Астрыўё ставілі, жэрдачкі ўздзівалі і называлі жэгіні»; «Аз'ароды – ўета тры сталбы і жэрткі ...»; «Ран'ша аз'ароды был'и, став'ил'и решец'ины, патп'ирал'и сох'и, каб н'е абвал'ил'ис'а, у рашец'инах празоўбывал'ис'а дырк'и и туды ўстаўл'ал'ис'а жордк'и ...»; «Друк'и – укопвайуц' шулы з в'ал'ик'им'и сукам'и и на ийх в'ешайуц'» [1, с. 789, 790; 6, с. 114; 7, с. 132].

В ряде поселений северной части Беларуси для обозначения сооружений для сушки растений параллельно употреблялись два названия. Зафиксированы следующие пары совместно бытовавших номинаций: «астроўкі – друкі», «астроўкі – азярод», «друкі – пераплат», «азярод – пераплат», «азярод – друкі», «жэгіні – астраўё» [2, к. № 234]. Ими обозначались не только идентичные, но и различавшиеся между собой сооружения по некоторым техническим признакам, особенностям функционального назначения и месту расположения: «П'ареплаты ўлатк'ийа, аз'ароды сукаватыйа»; «Дручк'и – невысок'ийа слупы, у дручк'и аз'арез'им ґарох»; «Аз'арот – прыстасаван'на л'а ґумна, з'е сушац' снапы; п'ерапл'от – прыстасаван'на дл'а сушен'на снапоў, ґречки, кан'ушыны, ґароху» [1, с. 790].

На западе Витебщины, где по соседству располагались поселения белорусов и русских старообрядцев, встречается противопоставление названий «астроўя» и «жэгіні» по культурному признаку в виде оппозиции «свой – чужой». Так, в д. Курополье Поставского района зафиксировано: «Маскалі называлі астроўя, а ў нас – жэгіні» [6, с. 113].

В Борисовском районе Минской области для сооружений вертикально-плоскостной конструкции параллельно использовались три номинации: «Будынак дл'а сушк'и снапоў с пол'а – ўета з'арот ц'и с'ц'ах, ц'и п'ареплат». Наименованием «с'ц'ах» обозначались приспособления с каркасом в два и более пролета, то есть, не менее, чем с тремя вертикальными опорами: «С'ц'ах йм'ейа тры, п'ац' рашатн'оў, аўлоб'и, патпоры, снапы падайуц' падавалкай, зарезуц' па тры снапы м'ежду аўлобам'и» [1, с. 790].

Сушилки для кормовых трав также широко применялись на пограничных территориях, расположенных к северо-западу, северу и северо-востоку от Беларуси. Их возводили в виде аналогичных вертикально-плоскостных и объемных островерхих

конструкций с использованием таких же строительных материалов – столбов, жердей, суковатых стволов молодых деревьев.

Высушенное сено складывали в стог для временного хранения заготовленного корма под открытым небом. При наземной укладке сена в форме круглого в основании и куполообразного вверху стога в центре площадки, предназначенной для этого, вкапывали вертикальную опору в виде длинного шеста («сцезар»). Этот конструктивный элемент выполнял две функции. Он был ориентиром, необходимым для симметричной укладки сена по окружности, а также являлся стержнем, который повышал устойчивость стога к ветровым нагрузкам. Чтобы сено снизу не прело, на поверхности земли вокруг стожара делалась подстилка из хвороста и других древесных материалов («адонак», «стажар'е», «падок»). В Полесье, где сено заготавливали на влажных участках, расположенных среди болот, толщина подстилки достигала от одного до полутора метров. Для защиты от ветра на вершину стога укладывали связки ветвей.

На территориях, которые подтапливались во время весеннего половодья и осенних затяжных дождей, зимних оттепелей, для складывания стогов использовались сооружения горизонтально-плоскостной конструкции на сваях (рис. 3). Обычно они состояли из глубоко вкопанных в землю двух пар столбов или сох и прогонов между ними вверху, настила из плах и жердей для размещения стога («падок», «памост», «падмостак»). В зависимости от особенностей местных природно-климатических условий и характера ландшафта подмости ставили на высоте от двадцати сантиметров до полутора метров над поверхностью земли. Наиболее высокие конструкции встречались на территории Центрального и Западного Полесья.



Рис. 3. Одонок. 1979–80 гг., Луково-Малоритский район



Параллельно, в качестве укрытия от атмосферных осадков, для хранения сена использовались специальные каркасно-столбовые постройки в виде навеса. Они представлены сооружениями с подъемной (передвижной) и стационарной крышей (рис. 4). Часто их ставили на огороде или в другом месте недалеко от дома. В этих строениях размещалась часть заготовленного сена, позволявшая прокормить домашнюю скотину до наступления зимы, когда начинали вывозить по льду и снегу с отдаленных мест косьбы поставленные там летом стога.

Рис. 4. Стожарня. 1966 год, д. Сеньково Верхнедвинского района

Строение с подъемной крышей, как правило, было квадратным в плане с размерами сторон обычно в пределах 2,5×2,5 м – 3,5×3,5 м. С высоко поднятой кровлей оно имело вытянутую вверх объемно-пространственную композицию и напоминало по форме четырехгранную башню. Основу конструкции составляли четыре высоких угловых столба. Они выполняли функцию несущих опор и служили направляющими для перемещения кровли, имевшей обычно шатровую, реже – двускатную форму. Верхнее перекрытие передвигали по вертикали вверх-вниз, в зависимости от заполнения внутреннего пространства под ним сеном, которое складывали на помост, приподнятый над поверхностью земли. Для фиксации крыши на определенной высоте использовались прочные деревянные и металлические стопоры наподобие штырей, вставлявшиеся в специальные отверстия в столбах. Чаще всего, это сооружение не имело стен, хотя иногда встречались его разновидности с двумя и тремя стенами. В таких объектах крыша

перемещалась по вертикали только над огражденным между столбами пространством.

Сооружения с подъемной крышей на столбах локально встречались во всех регионах Беларуси, а также к северу и северо-западу от нее на территории Псковской и Ленинградской области, в Литве, Украине (Волынь, Прикарпатье), Польше и Чехии.

На исследуемой территории они имели много различных наименований – «абарог», «навес», «стажарня», «шопа», «шур» [3, 192, 244 – 246; 4, к. № 27]. На юго-западе Брестской области были распространены названия «абарог» («абаріг»), «шур» («шура»). Родственная с термином «абарог» номинация «брок» употреблялась на северо-востоке средней полосы Западной Беларуси в поселениях Дзержинского, Узденского и Барановичского районов.

На северо-западе Минской области (Воложинский и Вилейский районы), западе (Браславский, Верхнедвинский, Глубокский, Миорский и Поставский районы) и центральной части (Полоцкий и Шумилинский районы) Витебской области использовались номинации – «стажарня» («стажарка», «стажар'е»). Преимущественно в восточных районах Беларуси употреблялись наименования «навес» («паднавес»). Широкое дисперсное распространение имел в различных вариациях термин «шопа» («шофа», «шыха»). Кроме того, в белорусских народных говорах зафиксирован еще ряд менее распространенных местных названий – «стрэшка», «павець», «сянніца» и др.

Для хранения сена, иногда вместе с соломой, также использовались специальные срубные и каркасные с плетневыми стенами постройки. Они назывались «пуня», «адрына» («андрына»), «сяннік» («сянніца») и «сяльнік» («сяльніца»). Эти сооружения имели массовое распространение, за исключением южной полосы Беларуси. Здесь, как и в сопредельных районах украинского Полесья, они встречались значительно реже, так как сено крестьяне хранили преимущественно под открытым небом в стогах.

Во многих сельских поселениях Краснопольского, Кричевского, Костюковичского, Чауского, Чечерского и Шкловского районов Могилевской области, а также в некоторых деревнях соседней Гомельщины хранилище для сена размещалось не отдельно, а под одной крышей с помещением для содержания скота. Это бифункциональное сооружение обозначалось, названием «пуня». Оно разделялось обыкновенно по горизонтали на две половины – хлев и сенник. В одной из этнографических экспедиций автором зафиксирован вариант, когда в пуне сенник размещался в пространстве под крышей на потолочном перекрытии из жердей – «вышках», а под ним находились хлев и конюшня [5, с. 27, 28, 35;].

Следует отметить, термины «пуня» и «адрына» в белорусских народных говорах служили для обозначения сельскохозяйственной постройки целиком. В отличие от этого названия «сяннік» («сянніца») и «сяльнік» («сяльніца») могли относиться также к отдельной её части в составе хлева. Об этом свидетельствуют следующие выражения: «Пуня або сяннік; тут складалі салому, сена»; «У пуні складалі сена і салому; калі не было месца, то там, дзе стаялі каровы; па адным баку каровы, а па другім – сена; гэта палавіна завецца сянніца»; «Адрына, сяльнік – для сена і саломы» [1, с. 795, 796].

Исследование показывает, что сельские жители Беларуси обладали достаточной суммой знаний, которыми можно было овладеть без применения научных методов о способах заготовки и хранения корма из дикорастущих растений. При этом воззрения носили сугубо утилитарный характер, отличались простотой и конкретностью. основополагающими были знания о возможностях консервирования зеленого корма в разных климатических зонах и погодных условиях различными способами естественной сушки растительного сырья. На их основе, с целью достижения нужного результата в сложных погодных условиях, стали использоваться простейшие деревянные сооружения разной конструкции. Истоки этих знаний и, связанных с ними, трудовых навыков восходят к древнему времени, когда расселившиеся на территории современной Беларуси группы восточных славян в дополнение к земледелию начали заниматься животноводством, которое не могло существовать без заготовки травянистых кормов для содержания

домашнего скота в зимний период времени.

Литература

1. Дыялекталагічны атлас беларускай мовы: уступныя артыкулы, даведачныя матэрыялы і каментарыі да карт / пад рэд. Р. І. Аванесава, К. К. Крапівы і Ю. Ф. Мацкевіч. – Мінск: Выд. Акад. нав. БССР, 1963. – 971 с.
2. Дыялекталагічны атлас беларускай мовы / пад рэд. Р. І. Аванесава, К. К. Крапівы і Ю. Ф. Мацкевіч. – Мінск: Выд. Акад. нав. БССР, 1963. – 338 к.
3. Лексіка гаворак Беларускага Прыпяцкага Палесся. Атлас. Слоўнік / Г. Ф. Вештарт [і інш.]. – Мінск: Права і эканоміка, 2008. – 353 с.
4. Лексічны атлас беларускіх народных гаворак у пяці тамах / пад рэд. Ю. Ф. Мацкевіч. – Мінск: Мінск. друк. фаб., 1993 – 1998. – 5 т.: Т. 4. – 1997. – 150 с., 439 к.
5. Милюченков, С. А. Натурное исследование народной архитектуры и хозяйственно-бытовой среды белорусов / С. А. Милюченков. – Минск: Право и экономика, 2009. – 58 с.
6. Слоўнік беларускіх гаворак Паўночна-Заходняй Беларусі і яе пагранічча : у 5 т. / Ю. Ф. Мацкевіч (рэд.). – Мінск: Навука і тэхніка, 1979–1986. – 5 т.: Т.1. – 1979. – 512 с.
7. Слоўнік беларускіх гаворак Паўночна-Заходняй Беларусі і яе пагранічча. – Мінск: Навука і тэхніка, 1980. – Т. 2. – 728 с.

Морозов И. В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ УНИВЕРСАЛИИ И ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ЗОДЧЕСТВА

В переживаемых общечеловеческой культурой коллизиях и турбулентностях, в конфликте нивелирующего воздействия глобализации и защитной реакции национальной идентичности актуализируется лингвистическая проблематика. Ведь уже не требует особого доказательства, что язык *«всеми тончайшими фибрами своих корней связан с народным духом»* (В. Гумбольдт). И так же закономерно формируется концепция лингвистической относительности (Сепира-Уорфа), многие другие исследования, исповедующие опосредованность человека языком, когда он начинает *«мыслить сам»*, порождая уже из самого себя новые формы мыслительной деятельности, открывая себя для вольного сотворчества *«человек-язык»*. Следовательно, язык априори конгениальным образом выражает существо бытия человека, способного и обязанного именовать, вопрошать, объяснять, молить, утверждать... Изначально же – мыслить и понимать.

В этой связи у всякого языка как условия смысловыражения должна быть некая независимая от внешних сиюминутных факторов, архетипическая, врожденная, универсальная, абсолютная присущность. Она таится, точнее, явствуется в каждом акте смысловыражения в качестве *«глубинной грамматики»* (В. Гумбольдт), *«априорной грамматики»* (Э. Гуссерль). Они же, по определению, естественную онтологию, то есть зиждутся на врожденной способности человека различать и улавливать изменения, выстраивая, таким образом, свою витальную ориентацию и поведение.

В основе всех этих *«мистических»* грамматик – непреложно атрибутивная бинарная оппозиция-двучлен, состоящий из существительного и глагола. С синергетической позиции это диалектическое единство бытия-становления. На их основе выстраивается простейшая форма, квант мысли, или *«атомарные предложения»* (Б. Рассел): **Существительное – Глагол – Существительное +**

Это естественный эквивалент универсального для человека трехчлена: **Ситуация – Действие – Ситуация +**

Ее онтологические корни следует искать в исходном для мысли, помысла, размышлений трех члена: **Место – Переход – Место +**

В нем обнаруживается некий Путь, что совершаем мы непременно в физической реальности или в ментальном усилии. Благодаря последнему он предстает как Текст, совокупность последовательно связанных мыслей, изложенных и представленных пониманию и интерпретации на некотором выбранном для того языке: *«Мы говорим для того, чтобы сказать друг другу, куда ведет путь»*[3].

Именно на этой методологической ниве культивируется герменевтика как «наука о духе» (В. Дильтей), или «феноменология человеческого бытия» (М. Хайдеггер). Наиболее радикальным, но естественным и последовательным здесь выглядит тезис: «Все есть текст» (Ж. Деррида). Следовательно, еще раз актуализируется исследование лингвистической картины мира. Причем, под языком следует понимать не только язык вербального общения, но и все обилие знаково-лингвистических, в том числе обязательно и художественных средств смысловыражения – жестом, письмом, красками, камнем и в целом миропреобразующими действиями. Иначе говоря, зодчеством, поскольку этимология этого старинного русского слова вбирает понятия, связанные с созиданием, созиждением, значимым и творческим переустройством мира. При этом подразумевается не просто искусство строить или о совокупность всех зданий и сооружений, как истолковывают собственно архитектуру, но целокупный искони небесмысленный мир созидателей, вбирающий и творцов, и их творения как воплощение в специфических текстах представлений относительно смысла и идеалов совместного бытия. Их вербальный эквивалент-описание неких мест и перемещений, реальных и гипотетических переходов с места на место. При этом пониманию подлежат воображение, фантазия, даже суеверия и предрассудки, любые ментальные, интуитивно-бессознательные проявления человеческой культуры, которые находят свое выражения в зодческой практике, но не поддаются строгой объективизации. В этой связи зодчество можно наречь и коммунигаром (лат. *Communicare* – «совещаться с кем-либо»), обуславливающим диалог, или языком кибернетики – прямые и обратные информационные связи в социуме как в синхронном, так и диахронном исполнении. Ибо только в этом случае герменевтический опыт будет следовать своему главному принципу: зодческие тексты конгениальны, предельно адекватны «духовной ситуации времени» (К. Ясперс).

Таким образом, есть основание и плодотворная перспектива у герменевтики зодчества. В ее контексте изучению подлежат как универсальные качества языка зодчества, так и его, например, этнические, национальные вариации. В этой связи показательны, например, сопоставление, компарация зодческих феноменов Запада, Востока.

Западное зодчество воспитано преимущественно альтернативным мировосприятием, полюсной, «альтернативной» философией, изначально поставившей себя перед непримиримым выбором первичности мироздания – материи или духа. Здесь очевидна стратегия противопоставления, объектно-субъектные, деятельностные взаимоотношения, где доминирует рационализм, прагматизм, упование на истину посредством позитивной аналитики, упорного поиска совершенства, порядка, ордера, закономерностей, норм, образцов, исчисляемой системы пропорций, нахождения Места всему и вся. Зодчий западного толка – мастеровой, достаточно педантичный «каменщик», возводящий добротную кладку своих Мест. Все в ней тщательно вымерено, подогнано, максимально типизировано, логически убедительно – всегда готово противостоять нарочитыми отгороженностями влияниям извне. *«Мой дом – моя крепость»* – аутентичный афоризм европейца. Поскольку он строит, словно пишет декларацию: весомо, крепко, зримо, предпочитая геометрическую лапидарность, устойчивую брутальность, четкую

очерченность всех краев, граней, плоскостей, объемов. Это – как буквенные тексты, где каждой букве априори присвоено Место и она проста, однозначна и поэтому автономна – означает только то, что означает вне зависимости от начертания и контекста. В целом западный зодческий текст дискурсивен, рассудочно, понятийно, логически опосредствован – прозаичен.

Восточное зодчество основано на «кротком» мировосприятии, потому и не «выискивает», не анализирует, не нормирует, не удерживает, принимая эту трансцендентность вселенским принципом. Оно – единая континуальная телодуховность: здесь нет «лучших» и «худших» Мест, градаций на «главное» и «второстепенное». Нет нужды акцентировать Переходы: ими пронизано все, а их плавность только подчеркивает всеобщность перетекающих связностей, причем, без разлада и разлома. И так выражается мироощущение, что зиждется на добровольном «подчинении» Естеству, растворении в нем, отрицающем даже повод к конфликту. Такое зодчество, можно сказать, живет, созерцая и наслаждаясь изменчивостью. Зодчий Востока даже и не помышляет о какой-либо конфронтации и всячески выказывает добровольную открытость, взаимосвязь, переходность со всем, что возникло и сделано до него и, что явится за ним. Он, скорее, садовник: не возводит, но растит, обильно орошая утонченное «произрастание» живительной влагой немеркнущих традиций. Отсюда традиционный Дом безбоязненно и даже вожделенно доступен вселенскому единению. И все рукотворные ограждения создаются так, чтобы они более сопрягали, нежели размежевывали: они мнимы, призрачны, необязательны, факультативны. И эта всепроницаемость не тяготит и тем более не страшит, поскольку не нарушает мировой порядок, в основе которого благодатное растворение в Природе, преисполненной изменениями и переходами. Посему восточный зодческий текст искони поэтичен, предпочитая иррациональную неуловимость непрерывных Переходов, безразличных к устоялости Мест и конечной Цели. Это согласуется с принципом безначально-конечного Пути-Дао и добродетели-недеяния («у-вэй»). В целом превалирует трансфинитное глаголение, уповающее на метаболизм ассоциаций и интерпретаций, созерцательность и интуитивность, и исповедующее символику, неудержимую в своих коннотациях.

В герменевтике подобного сопоставления особым видится русская зодческая текстология, которая весьма органично сочетает как западные, так и восточные мотивы, темы, принципы, средства. При этом эти тексты нельзя назвать всего лишь компиляцией, ибо они уникальны, как русская икона с обратной перспективой. В них явствуется и бытовая повседневная рациональность, и самобытная иррациональность бытия, которое не понять умом, в которое, как заметил пронизательный поэт, можно только верить. В них обнаруживается и языческая магия Места, и христианская мистика Перехода. В них легко просматривается и пиетет к родному Дому и тяга в даль «несусветную», вдохновляемая способностью пойти, не зная куда, но добыть то, что нужно, хотя пока также неведомое. Традиционная русская изба впечатляет своей мощью противостоять суровой природной стихии и всеохватывающей символикой, что источают порог, двери, окна с наличниками, кровля с коньком...

Литература

1. Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт – М., 1984. – 250 с.
2. Морозов, И. В. Герменевтика зодчества / И. В. Морозов. – Минск : Стринко, 2009. – 352с.
3. Розеншток-Хюсси, О. Бог заставляет нас говорить. / О. Розеншток-Хюсси – М. : Канон+, 1997. – 288 с.
4. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с.

Надольская И.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ВОЗРОЖДЕНИЕ СТАРИННЫХ УСАДЕБ: ИННОВАЦИОННЫЙ ПРАКТИЧЕСКИЙ МЕХАНИЗМ

Проблема возрождения усадебного наследия рассматривается как в аспекте восстановления старинных усадеб, находящихся в аварийном состоянии, так и в аспекте возрождения исторического наследия через популяризацию тенденции в общественном сознании, в практике формирования городских общественных садов.

Автором предложен инновационный практический механизм, способствующий формированию ресурсной составляющей и, одновременно, привлечению к проблеме наследия широких общественных инициатив. Актуальность работы не требует аргументации, новизну обеспечивает представленная научно-практическая инновация – механизм имеет аналоги в современной мировой практике и, вместе с тем, демонстрирует принципиально новую форму работы.

Непосредственной целью публикации является обнародование ценных интеллектуальных наработок, формирующих эффективное практическое решение по итогам многолетней теоретической работы в рамках диссертационного исследования по теме «Возрождение традиций садово-паркового искусства Беларуси в современном городском ландшафте».

В ходе исследования была выявлена комплексная проблема, присутствующая на сегодняшний день в сфере регуляции культурных ландшафтов в Беларуси. Кратко ее можно обозначить как отсутствие системного развития социокультурных программ, реализованных в городском ландшафте и на объектах историко-культурного наследия. В числе актуальных мировых тенденций, системного развития которых не налажено в нашей стране, можно перечислить:

- проектирование малого сада для незрячих и слабовидящих;
- проектирование малого сада для людей ограниченных в передвижении;
- проектирование малого сада для людей с ментальными особенностями развития;
- проектирование малого сада предметно-пространственная среда которого разработана для детской аудитории пользователей;
- проектирование малого сада предметно-пространственная среда которого разработана для аудитории «третьего возраста»;
- организация проектов, в которых реализуются программы гарденотерапии;
- организация проектов выступающих платформой консолидации инициатив в области здравоохранения (в поддержку онкологических программ и любых других);
- организация проектов, основой которых является культурный нарратив ландшафта;
- организация проектов выступающих площадкой для демонстрации перспективных направлений и достижений в области агрокультуры.

Основным форматом, обеспечивающим функционирование социокультурных программ по всем перечисленным направлениям, выступает малый сад. Данная проектная структура подразумевает локализованную в открытом пространстве концепцию с выраженным композиционно-образным и функционально-эксплуатационным решением. Именно концептуальность как предпосылка, делает малый сад уникальным инструментом в решении проблемы непосредственного сохранения объектов историко-культурной ценности и популяризирует данную работу в широких общественных кругах.

Анализируя современный мировой опыт организации малого сада в контексте сохранения объектов исторического наследия, следует внести пояснение: проекты такого рода реализуются в формате реставрации и реконструкции или в формате творческой альтернативой, за отсутствием оригинальной исторической проектной данности. Такой альтернативный подход можно проследить обращаясь к примеру крупного, широко известного исторического комплекса Аббатства Виландри во Франции. На территории монастыря постепенно формировались различные локальные тематические сады: разнообразные колористические концепции (желтый сад, пурпурный сад и иные); созданная под руководством парфюмера концепция ароматического сада; концепция сада с художественной трактовкой эволюции растительного мира (восприятие пространства продумано не только в визуальной, но и в акустической модальности, что открывает возможности посетителям с ограниченными зрительными возможностями). В узком русле сохранения объектов историко-культурной ценности такой подход выразительно демонстрирует тенденции инклюзивности, ориентированности не только на широкую публику, но и на особенную аудиторию посетителей. Максимальное обращение ко всем органам чувств является приоритетной задачей современной проектной практики. Качество многогранной сенсорики восприятия пространства коррелируется с качеством отдыха психоэмоционального, способствующего снятию урбанистического стресса.

Прояснив особенности работы над проектами историко-культурных объектов, следует акцентировать идею возрождения исторических традиций садово-паркового искусства в современном городском ландшафте. Она, прежде всего, обращена к самому феномену малого сада как культурной интенции. Очень важным аспектом в современной проектной работе является интеллектуальный отдых предопределяемый содержательностью, сценографией пространства. С данным аспектом соотносится термин нарратив ландшафта, то есть его повествовательное качество. Возрождение исторического наследия садово-паркового искусства в современном городском ландшафте представлено возможностью арт-коммуникации: художественная идея раскрывается через смыслообразы с определенным информационным посылом.

Уникальность формы и содержания, которую формирует проектная концепция малого сада, открывает возможность использования кластерного подхода. Малый сад несет в себе потенциал консолидирующей основы кластера и позволяет реализовывать социокультурные программы очерченных выше направлений. Следует также отметить, что кластерная модель по своей сути являет комплекс мер, повышающих качество жизни людей в больших и малых городах. Автором разработана технология кластеризации которая сама по себе не несет принципиальной новизны, однако на роль весомой научно-практической инновации претендует механизм, обеспечивающий проектное финансирование.

Технология кластеризации включает следующие стадии:

1. Формирование субъекта кластеризации как материальной платформы аккумулирующей приток денежных средств.
2. Формирование объекта кластеризации, как консолидирующей платформы, которым в данной модели выступает объект культурного ландшафта с определенной концепцией организации, в частности на основе проектной структуры малого сада.
3. Стадия развернутой институционализации кластера, стимулирующая межотраслевое сотрудничество, возникновение экономических, социальных и культурных инициатив.

Мировой опыт реализации проектов социокультурных объектов ландшафта осуществляется в четырех формах финансирования и все четыре формы имеют применение в Беларуси:

- бюджетными средствами государственных целевых программ;
- средствами меценатов;

- путем привлечения инвестиций;
- народное финансирование по технологии социального предпринимательства.

Механизм, разработанный автором, является аналоговым в рамках последней формы финансирования и, прежде чем его изложить, следует перечислить и охарактеризовать существующие на сегодняшний день в мире технологии социального предпринимательства.

Исходной технологией является сбор пожертвований, где понятие «пожертвование» подразумевает дар или передачу денег в пользу какой-либо организации или лица в качестве акта доброй воли. Сбор пожертвований в англоязычной культуре обозначается понятием *фандрайзинг (fundraising)* и изначально осуществлялся добровольцами благотворительных организаций на улицах. В настоящее время эту форму работы замещает сбор пожертвований через интернет.

Технология краудфандинг (от англ. crowd – толпа, funding – финансирование) представляет собой коллективное сотрудничество людей (доноров), добровольно объединяющих денежные или иные ресурсы, чтобы поддержать усилия других людей или организаций (реципиентов). В такой работе изначально должна быть заявлена цель и определена искомая денежная сумма, составлена и обнародована калькуляция расходов.

Технология краудсорсинг (от англ. crowd – толпа и sourcing – использование ресурсов) представляет собой привлечение на добровольных началах к решению проблем инновационной производственной деятельности широкого круга участников и использования их творческих способностей, опыта и знаний.

Технология краудинвестинг представляет собой форму акционерного краудфандинга как альтернативный финансовый инструмент привлечения капитала в «стартапы» от широкого круга лиц выступающих микроинвесторами.

К технологиям социального предпринимательства относится интернет-ресурс США Kickstarter, созданный для привлечения финансирования на разнообразные арт-проекты (фильмы независимого кинематографа, комиксы, видеоигры, музыкальные и другие проекты).

Последняя из существующих на сегодняшний момент в мире технологий, представляет собой благотворительный магазин – черитишоп (от англ. charity милость, shop – магазин). Эта форма управляема благотворительными организациями или группами активистов и подразумевает сбор пожертвований вещами, которые обретают товарную ценность и уже по итогам торговой реализации обеспечивают привлечение денежных средств.

Автором найдено решение, которого нет в числе существующих технологий социального предпринимательства. Идея приближена к технологии краудсорсинга, но обладает выраженным отличием: источник, формирующий финансовую базу проекта могут составить средства вырученные от деятельности культурно-образовательных программ. Это лекционные или практические занятия организованные как для детской, так и для взрослой аудитории. Непосредственно работа по организации и проведению подобных занятий как раз и приближена к технологии краудсорсинга, однако, в отличие от благотворительных концертов или творческих акций, такая работа способна нести непрерывную системную структуру, будучи при этом оплачиваемой для лиц, чьи творческие способности, знания и опыт задействованы в организации. Исключительно на добровольной основе путем оплаты организационного взноса, выражающие таким образом поддержку проекту доноры, обретают возможность посещения занятий предложенных организатором-реципиентом. Аккумулированные таким способом средства финансируют как работу непосредственно образовательной программы, так и работу по формированию ландшафтного проекта. Культурно-образовательная программа берет на себя роль субъекта кластеризации как материальной платформы аккумулирующей приток денежных средств.

Роль объекта кластеризации, то есть консолидирующей основы кластера, отводится объекту культурного ландшафта, которым выступает в частности малый сад. Таким образом разработанный механизм равно эффективен для восстановления объектов усадебного наследия и для создания объектов малого сада в городском ландшафте, выполняющих функцию возрождения исторического наследия на уровне социокультурной интенции.

Уникальной особенностью разработанной технологии является принцип динамического баланса взаимных интересов между стороной донором и принимающей стороной (организатором программы). Замещение характерной для социального предпринимательства практики безвозмездных благотворительных пожертвований, практикой самокупаемости или самофинансирования реализованных в ландшафте социокультурных программ, является безупречным маркетинговым гарантом становления инновационного научно-практического механизма в рабочий инновационный проект. На текущий момент автором предпринимаются попытки апробации найденного механизма на уровне внедрения результатов диссертационного исследования.

В поиске формулировки для введения изложенной инновационной технологии в англоязычный ряд наиболее оптимален термин «knowledge-funding» (дословно переводится как «знание финансирует»). В национальной языковой культуре обозначить предложенный практический механизм можно как «дар з вяртаннем», когда благотворительный взнос возвращается полученными в ходе участия в программе знаниями, творческими навыками и материализованным в пространстве садом. В русскоязычной семантике садово-паркового искусства определение разработанной инновационной социальной технологии можно сформулировать как «сад познания», что в полной мере соответствует сакральному архетипу вертограда.

Подводя итог сказанному, можно четко обозначить проблему, выявленную в ходе научно-исследовательской работы, и найденное решение: возрождение усадебного наследия, как на уровне сохранения исторических объектов, так и на уровне популяризации инициативы и знания охватывающих историко-культурное наследие, требует системного подхода. Стабильно функционирующую структурную организацию обеспечивает технология кластеризации, в которой консолидирующей основой кластера выступает реализованный в ландшафте объект, концептуализированный проектной практикой малого сада. Гарантом системно функционирующей организационной формы выступает обнаруженный в данной работе механизм финансирования, претендующий на роль научно-практической инновации. Найденное решение является альтернативой существующей практике привлечения средств государственного бюджета и практике поиска инвесторов или меценатов. Становление инновационного механизма в рабочий инновационный проект посредством технологии кластеризации, наряду с внедрением актуального инклюзивного подхода и непосредственным восстановлением исторических объектов усадебного наследия, несет экономический подъем в развитии регионов, создание рабочих мест, консолидацию национальных интересов, повышение имиджа страны на международной арене.

ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВЕННЫХ ЦЕНТРОВ БЕЛОРУССКИХ ГОРОДОВ В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ

В связи с современными процессами глобализации стоит проблема утраты этнокультурной идентичности и, как следствие, все больше возрастает интерес к историческому и культурному наследию, неотъемлемой частью которого является национальная архитектура.

Общественный центр города всегда был сосредоточением наиболее важных и представительных архитектурных сооружений, которые отражали стилистические и градостроительные особенности своего времени; он также являлся воплощением культурного, социального, духовного и экономического развития общества.

Одним из важных этапов формирования и развития архитектуры и градостроительства Беларуси явилась эпоха Просвещения (конец XVIII – первая половина XIX веков), периода царствования Екатерины II.

Теме развития белорусских городов в период с конца XVIII – первой половины XIX веков посвящено множество трудов. Е. Д. Квитницкая дает характеристику архитектуры XVIII века, в частности, рассматривает особенности градостроительства, жилого, общественного, культового строительства, анализирует центры Гродно, Несвижа, Витебска и других городов, выявляет архитектурно-планировочные особенности их развития.

В коллективных монографиях «Архітэктурна Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце» и «Нарысы гісторыі культуры Беларусі» рассмотрены вопросы формирования и развития культуры белорусского города – архитектуры, особенности быта горожан, образования и др. А. И. Локотко изучен вопрос идейной основы классической европейской архитектуры, ее истоков, распространение в Беларуси, а также градостроительные преобразования городов Беларуси в конце XVIII – первой половине XIX веков. Автор отмечает: «На протяжении более чем двух тысячелетий зодчество периодически обращалось и продолжает обращаться к ордерам, формообразованию, соподчинению объемов (композиции), выработанных античной греко-римской архитектурой» [4, с. 5].

Большой вклад в изучение классицистической архитектуры в Беларуси внес В. Ф. Морозов. Он отмечает, что регулярное переустройство белорусских городов всегда находилось в центре внимания исследователей. Однако это явление рассматривалось без связи с господствующими в то время идеями и идеологией, которые повлияли на проектные решения, как истоков национального градостроительства [6].

В коллективных монографиях «Всеобщая история архитектуры» [5] и «Архітэктурна Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце» [4] рассмотрен период конца XVIII – начала XIX веков, когда белорусские земли входили в состав Российской империи, как основа развития белорусской архитектуры и градостроительства, дана общая характеристика процессов реконструкции городов и местечек данного периода.

Фундаментальный труд Ю. В. Чантурии «Белорусское градостроительное искусство: средневековое наследие, ренессанс, барокко, классицизм в системе европейского зодчества», в котором рассмотрено градостроительное искусство эпохи Просвещения в его взаимодействии с зодчеством Западной Европы и России, содержит множество архивных документов, на основании которых автором были сделаны графические реконструкции.

В работе «Очерки истории Беларуси» П. Г. Чигринов выделяет следующие факторы,

которые оказали влияние на белорусскую архитектуру и градостроительство эпохи Просвещения: политико-административные изменения (разделы Речи Посполитой, присоединение Беларуси к Российской империи); кризис феодально-крепостнических отношений; развитие промышленности и рост городов; религиозно-культурная политика (одинаковое отношение к православной, католической и униатской церквям); развитие белорусской национальной культуры (переориентация на новую политическую ситуацию, формирование буржуазно-экономических отношений, дальнейшая консолидация белорусской народности) [10].

Вплоть до XV века планировочную структуру городов Беларуси определяли задачи обороны. В составе Великого княжества литовского планы белорусских городов имели нерегулярную систему улиц, центр образовывался рыночной площадью и замком. Позднее, с получением городами Магдебургского права, общественные центры развивались и включали, помимо резиденции феодала, площадь с ратушей и торговыми рядами, гостинный двор и др. В результате Ливонской войны была образована Речь Посполитая, в составе которой Беларусь находилась до 70-х годов XVIII века. В это время развиваются частновладельческие города-крепости: в конце XVI – начале XVII веков Радзивилл Сиротка проводит реорганизацию Несвижа; в начале XVII века новую резиденцию возводит новый владелец Гольшан – Сапега. Королевские (свободные) города приостанавливаются в своем развитии в связи с ослаблением королевской власти [5].

XVIII век начался для Беларуси Северной войной, которая принесла большие потери – были разрушены замки в Бресте, Новогрудке и др. [4].

В России начало XVIII века вошло в историю как эпоха преобразований Петра I, которые коснулись практически всех сфер жизни общества. Городская и губернская реформы были направлены на реорганизацию государственного аппарата. Реформы положили начало развитию промышленности, образования и науки. В связи с этим происходят изменения в градостроительстве и архитектуре – появляются новые типы зданий: судостроительные верфи, госпитали, театры, музеи, здания коллегий и канцелярий, учебных и научных заведений, мануфактур и заводов. Деятельность Петра I привела к большому экономическому скачку, а также положила начало новым градостроительным и архитектурным принципам, основанным на регулярности – «регулярная» столица (о Петербурге) регулярного государства... город-образец...», которые в дальнейшем были развиты в эпоху правления Екатерины II [1].

В результате разделов Речи Посполитой (1772, 1793 и 1795 гг.) белорусские земли, где сохранилась развитая сеть городов и исторически сложившаяся планировка города с центром – торговой площадью, связанной с крепостью-замком, вошли в состав Российской империи.

Важным фактором, который коренным образом повлиял на развитие архитектуры и градостроительства Беларуси в то время, была политика, проводимая Екатериной II. А. В. Белов в статье «Реформа города Екатерины II: замысел, процесс реализации и результаты» отмечает: «Реформа города была направлена... на формирование города нового типа, существующего по сей день» [2]. Г. К. Смирнов в работе «Общественная архитектура второй половины XVIII века в провинциальных городах России» высказывает мнение о том, что административно-территориальные реформы при Екатерине II послужили одним из главных факторов развития общественной архитектуры в провинциальных городах [8].

Екатерина II считала себя последовательницей учения французских просветителей – Вольтера, Д. Дидро и др. – которыми были сформулированы основные положения концепции общественного развития [7]. При императрице начался новый этап развития русской культуры. Ей был подготовлен «Наказ» – теоретическое обоснование политики просвещенного абсолютизма, большую часть которого составили цитаты из сочинений

просветителей, в частности, Ш. Л. Монтескье «О духе законов» и Ч. Беккариа «О преступлениях и наказаниях» [3].

Расцвет градостроительства и архитектуры во второй половине 1770-х – 1780-е годы был связан с областной реформой Екатерины II, осуществлённой на основании указа 7 ноября 1775 года «Учреждение для управления губерний Всероссийской империи». В соответствии с ним было проведено новое административно-территориальное устройство, которое способствовало развитию старых и образованию новых городов. За эти годы Комиссией о строении было разработано более двухсот восьмидесяти генеральных планов, которые предусматривали строительство целого ряда общественных зданий [8].

В каждой губернии был учрежден приказ общественного призрения, способствующий развитию благотворительных заведений, для которых строились соответствующие здания – больницы, богадельни, воспитательные дома и т. д. [8]. Таким образом, города впервые получили систему социальной помощи населению, медицинского обслуживания и народного образования.

В большинстве регулярных планов городов большая роль принадлежала зданиям присутственных мест. Они часто размещались на главной площади, являлись доминантами в застройке, отличались индивидуальными решениями, что можно объяснить желанием показать их значение в городе. Для их архитектуры были характерны формы раннего и зрелого классицизма – использование ордеров, симметрия композиции, строгость и монументальность [8].

Дома представителей высшей губернской власти совмещали жилые и административные функции, и в регулярной структуре города играли важную роль, вместе с присутственными местами и гостинными дворами [8].

Важное место в новой структуре целого ряда губернских и уездных городов во второй половине XVIII века заняли путевые дворцы. По облику этих зданий можно проследить развитие гражданской архитектуры периода в целом, – от барокко до раннего классицизма [8].

В результате развития почты во многих городах стали появляться почтовые дома, а с конца 1760-х годов начал формироваться самостоятельный тип здания для почтового ведомства. Расположение почтовых домов в структуре города было обусловлено функциональностью, здания строились по образцовым проектам, авторами которых были такие выдающиеся архитекторы, как И. Е. Старов и Н. А. Львов, поэтому постройки обладали высоким художественным уровнем. В Полоцкой (позже Витебской) и Могилевской губерниях использовались типовые проекты почтовых домов И. Е. Старова. [9].

Одним из новых типов общественных зданий были банковские конторы, которые располагались в центральной части города, занимая важное место в структуре застройки. Необходимость в них возникла в связи с выпуском с 1769 года бумажных денег и манифестом 1772 года [8].

Важное место в структуре городов занимали питейные дома и винные магазины. Их расположение указывалось в регулярных планах, наряду с главными общественными зданиями. Их архитектура сочетала в себе черты жилой и общественной городской застройки [8].

Благодаря реформам города получили систему органов полиции и пожарной службы. В 1787 году на основании Устава о тюрьмах, который заложил основы будущей пенитенциарной системы России, строились новые здания – тюрьмы, «остроги», смирительные дома, помещения для работы участковых, и т.д.[2].

В городах Беларуси появились такие новые типы построек, как дома советников, городничего, архитектора, землемера, здания губернского правления, магистрата, городской управы, казенной палаты. Помимо того, были построены народные школы,

больницы, аптеки, гимназии, клубы и другие общественные учреждения. Все это множество создало разнообразный функциональный состав общественного центра города [9].

Переустройство городов на новых регулярных началах предусматривало их благоустройство, а именно: формировалась система уличного освещения, мостились улицы и площади, устраивались места для общественных гуляний [2].

На основании законодательного акта 1775 года «Учреждение для управления губерний», на белорусских землях было образовано пять губерний – Витебская, Гродненская, Минская, Могилевская и Виленская (повтор!). Разработка проектов регулярной перепланировки белорусских городов проходила поэтапно, охватывая города сначала Полоцкой и Могилевской, затем Минской губернии, а позже последовало большое число проектов перепланировки городов разных губерний [16].

Реконструкция и новое строительство городов основывались на принципах и художественных приемах классицизма, который был символом представительности и порядка: прямоугольная схема; примыкание друг к другу по-разному решенных систем взаимно перпендикулярных направлений; проектирование квадратной площади в качестве элемента общественного центра старого расширяемого района; компоновка подводящих к площади улиц в виде диагонально ориентированных на ее углы лучей и, как ось симметрии, – площади [9].

Ярким примером классицистической реконструкции города на территории Беларуси является Витебск. По своим масштабам этот проект является самым крупным градостроительным мероприятием эпохи классицизма в Беларуси [9].



Рис. 1. Проектный план Витебска, составленный между 1797 и 1802 гг., совмещающий существующую нерегулярную и создаваемую классицистическую сеть улиц и площадей [9, с. 86]

Классицистическая планировочная структура Витебска была создана по единому замыслу, но состояла из нескольких ландшафтно обособленных посадок (Взгорский, Задунавский, Заручавский, Задвинский), каждый со своим типом планировки, а поэтому регулярная схема получила в каждом районе индивидуальный характер.

Прямоугольная планировка Взгорья состояла из трех частей, отличавшихся размерами кварталов, что было обусловлено особенностями ландшафта: в центральной части создана линейная система четырех площадей — ратушной, новой торговой и культово-административной, замыкала ось квадратная Смоленская площадь [9].



Рис. 2. Центр Витебска в XVIII веке [9, с. 90]

Задунавье характеризовалось планировкой с одной главной улицей, прошедшей на месте старой. Композиционными узлами служили группа трех храмов, культово-административная площадь у иезуитского коллегиума, административная площадь и церкви [9].

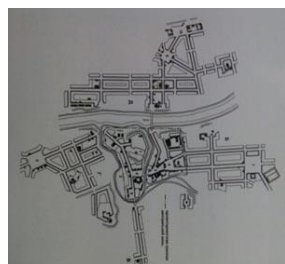


Рис. 3. Центр Витебска в первой половине XIX века [9, с. 223]

Планировочная структура Заручавья была похожа на планировку Взгорья. Центр был сформирован кварталами с храмами,

открытой к ландшафту малой площадью у женского базилианского монастыря, площадью возле монастыря базилиан во Взгорье и квадратным Могилевским рынком [9].

Задвинье включало три планировочные части с прямоугольной системой улиц, примыкающие друг к другу под небольшим углом, что было обусловлено очертаниями береговой линии. Центр посада разместился напротив сложившейся на противоположном берегу системы ансамблей городского центра [9].

Планы реконструкции Витебска конца XVIII – начала XIX веков, помимо регулярной планировочной структуры улиц и площадей, предусматривали сооружение общественных зданий и комплексов, появление которых было характерно для развивающихся в духе Просвещения городов Российской империи.

Важность реформ Екатерины II заключалась в том, что они заложили основы развития современного законодательства, науки, образования, архитектуры и градостроительства Беларуси, которые реализовывались почти до середины XIX века.

Общественные центры получили свои композиционные особенности, обусловленные следующими факторами: природный (особенности ландшафта, очертания береговой линии и др.); исторически сложившаяся общественная застройка; классицистические принципы градостроительства.

Литература

1. Анисимов, Е. В. Время Петровских реформ / Е. В. Анисимов. – Л.: Лениздат, 1989. – 496 с. : ил.
2. Белов, А. В. Реформа города Екатерины II: замысел, процесс реализации и результаты (по материалам губерний центральной России) / А. В. Белов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – Т. 20. – № 3. – 2018. – с. 29–45.
3. Брикнер, А. Г. История Екатерины Великой / А. Г. Брикнер: в 3 т. Т.3. – М.: Терра, 1996. – 264 с.
4. Лакотка, А. І. Архітэктурна Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславян. і еўрап. кантэксте. У 4 т. – Т. 3, кн. 1. Другая палова XVIII – першая палова XIX ст. / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск: Беларус. навука, 2007. – 502 с., іл.
5. Всеобщая история архитектуры / П. Н. Максимов (отв. ред.). – Т. 6. – 1968.
6. Морозов, В. Ф. Регулярная перепланировка белорусских городов эпохи классицизма – основа их устойчивого развития в XIX–XXI вв. / В. Ф. Морозов // Архитектура: сб. науч. трудов. – 2015. – Вып. 8. – с. 142–154.
7. Павленко, Н. Екатерина Великая / Н. Павленко // Родина. – 1996. – № 3. – с. 53–57.
8. Смирнов, Г. К. Общественная архитектура второй половины XVIII века в провинциальных городах России / Г. К. Смирнов: автореф. на соиск. уч. ст. доктора истор. наук. – М., 2003.
9. Чантурия, Ю. В. Белорусское градостроительное искусство: средневековое наследие, ренессанс, барокко, классицизм в системе европейского зодчества / Ю. В. Чантурия. – Минск: Беларуская навука, 2017. – 503 с.
10. Чигринов, П. Г. Очерки истории Беларуси: учеб. пособие / П. Г. Чигринов. – 3-е изд., испр. – Минск: Выш. шк., 2007. – 463 с.

ГРАФФИТИ БЕЛАРУСИ: К ВОПРОСУ О КЛАССИФИКАЦИИ

В XXI веке, наряду с традиционными формами и видами искусства, существуют арт-практики и формы художественного творчества, рассчитанные на представление в городской среде. Одна из них – граффити (от итал. *graffiato* – нацарапанный). Первые граффити начали появляться на территории Беларуси в 1990-е годы, что было связано с осмыслением общемирового опыта граффити на тот момент, как сформировавшегося явления. Творческое самовыражение в виде различных тегов (от англ. *tag* – стилизованная надпись, являющаяся основополагающим элементом граффити) изначально было характерно для подростков и молодежи. Граффити, пришедшее к нам с Запада и из США, стало своеобразной формой аккумуляции отечественными художниками-любителями зарубежного опыта. Со временем граффити привлекло к себе внимание профессиональных художников. В них они увидели возможности по использованию новых, ранее неиспользовавшихся в советском искусстве, типов красящих средств (аэрозольных и акриловых красок), работа с которыми облегчает и ускоряет процесс создания артефакта.

На сегодняшний день мы имеем ряд сложившихся белорусских художников-граффитистов, работающих самостоятельно либо коллективно. Обширная фактологическая база позволяет говорить о развитии на территории Беларуси различных стилевых тенденций граффити. Здесь следует отметить, что в зарубежной литературе сложилась определенная классификация стилей граффити. Так, согласно мнению американского исследователя Р. Гастмана, в 1970-е годы в американском и западноевропейском искусстве формируются основные стили или техники исполнения граффити, среди которых: 1) «Blockbusters» (от англ. – огромная книга); 2) «Bubble» (от англ. – пузырь); 3) «Throw up» (от англ. – подкидывать); 4) «Wild Style» (с англ. – дикий стиль); 5) «Daim style» или «3D» (от англ. – замшевый стиль); 6) «Character» (от англ. *character* – образ) [5, с. 46].

Применительно к Республике Беларусь в отдельных ее регионах можно обнаружить граффити, выполненные в таких техниках исполнения, как: «Throw up», «Wild Style», «Daim style», «Character».

Одним из часто используемых отечественными художниками техник граффити является «Throw up». Это техника нанесения шрифтовых композиций посредством быстрой закраски букв валиком или штрихами [1, с. 46]. Данная техника является одной из самых простых техник граффити, отличающихся быстротой нанесения красок на поверхность, как правило, в двух цветах. Обычно граффити в технике «Throw up» выполняются в достаточно больших размерах. Примерами граффити, выполненными в технике «Throw up», являются работы брестской команды художников-граффитистов «Sky Crew aka 21» (с англ. – Небесная команда 21) (рис. 1). В нее входят авторы, работающие под псевдонимами Pour one, Stok, Werk, Kaz, Som, Rezone, Size, Woke, Mozg, Rest, Zont, Cuk. Их работы можно обнаружить на территории Беларуси и стран ближнего зарубежья (Россия, Украина, Польша).



В Беларуси обнаруживаются примеры граффити, выполненные в технике «Wild Style». Он характеризуется написанием шрифтовых композиций, в которых сплетаются разные по форме буквы, а также используются разрывы шрифта с введением различных элементов [1, с. 46]. Граффити в технике «Wild Style» отличаются сложностью рисунка и форм, а также применением различных мелких деталей и шрифтов. Ярким примером стиля граффити «Wild Style» являются работы белорусской художницы Леониды (Лёня)

Василькович (рис. 2).

Достаточно трудной в исполнении техникой граффити, представленной в Беларуси, является техника «Daim style» или «3D». Для данной техники характерно написание композиций в перспективе, характеризующихся трехмерностью изображенных элементов, а также динамизмом и многоплановостью [1, с. 46]. Главной задачей художников-граффитистов при создании граффити в технике «Daim style» является воплощение эффекта иллюзорности изображения.

Граффити, выполненные в подобной технике, редко встречаются на территории Беларуси, что объясняется сложностью и длительностью его исполнения. Отдельные примеры граффити в технике «Daim style» встречаются в работах белорусского художника-граффитиста Артема Топсера (рис. 3).



Одной из самых актуальных и востребованных техник граффити в Беларуси является техника «Character». Во многом широкое распространение вышеупомянутой техники граффити стало возможным, благодаря созданию крупномасштабных муралов, выполненных в рамках международных фестивалей граффити и стрит-арта в Беларуси («Vulica Brasil», «Urban

Myth»), ежегодно организуемых на территории Республики Беларусь.

Достаточно разнообразно в Беларуси представлена тематическая палитра граффити, выполненная в технике «Character». Как правило, выбор тематики граффити отечественными художниками-граффитистами зависит от характера граффити (легальное/нелегальное), личных предпочтений и ориентиров автора. В основе композиции рисунка в технике «Character» лежит отображение вымышленного или реального персонажа.



Одним из ярких примеров образного воссоздания облика реального человека является мурал «Станіслаў Шабунёўскі» (рис. 4), созданный в 2013 году в городе Гомеле отечественным художником-граффитистом Константином Окуневым. Данный мурал представляет собой монументальный поясной портрет белорусского архитектора



Станислава Шабуневского (1868 – после 1937), репрессированного и более половины жизни проведшего в концентрационных лагерях СССР. На мурале он изображен в фас, вертикально, на половину. При создании мурала «Станіслаў Шабунёўскі» художник использовал фотографический слайд-проектор, что дает ощущение гиперреалистичности старой фотографии, перенесенной на стену. Этому же способствует использование натуральной

сепии. Выразительность мурала передана посредством светотеневой моделировки объема изображения, композиция мурала проста и понятна. В ней господствует устойчивая структура, состоящая из поясного портрета и надписи.

Одним из ярких примеров граффити с вымышленным персонажем является мурал «Живое сердце Европы», расположенный по улице Рабкоровская, 21 города Минска (рис. 5). Он был создан в 2017 году аргентинским художником-граффитистом Франческо Басолетти, в рамках международного фестиваля стрит-арта «Urban Myth» при содействии виртуальной галереи современных белорусских художников «Artclub». На мурале автор представил свое видение столицы Беларуси в форме живого сердца. Композиция мурала выстроена по центру, с присутствием только одного элемента. Исключительной особенностью мурала Франческо Басолетти является создание мурала в негативе, при

помощи инвертированных цветов.

Таким образом, в Беларуси можно обнаружить значительное количество примеров граффити, выполненных в уже устоявшихся в зарубежной художественной практике техниках исполнения («Throw up», «Wild Style», «Daim style»). Широкое распространение в Беларуси техники «Character» демонстрирует интерес отечественных художников к созданию крупномасштабных предметных граффити.

Литература

1. Gastman, R. The history of American graffiti / R. Gastman, C. Neelon. – New York : HarperCollins, 2011. – 100 p.

Осадца М.З.

(Украина, г. Ивано-Франковск)

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ ПРАКТИК В ГОРОДСКИХ ПЕЙЗАЖАХ ХУДОЖНИКОВ ИВАНО-ФРАНКОВЩИНЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Живопись Ивано-Франковщины конца XX – начала XXI в. демонстрирует поиски художниками новых средств художественной выразительности в русле постмодернистской парадигмы. Урбанистический пейзаж в искусстве Ивано-Франковщины на рубеже XX и XXI вв. испытал влияние различных стилистических направлений, стал выразителем индивидуальных способностей художников региона, что привнесло многогранность в реализацию художественного образа города.

Проведение биеннале актуального искусства «Имреза», а также деятельность когорты писателей (Ю. Андрухович, Т. Прохасько, Ю. Издрик, В. Ешкилев) и художников (М. Яремак, Р. Котерлин, И. Панчишин, Я. Яновский, А. Звижинский, В. Мулик), которая вошла в литературный и искусствоведческий дискурс конца 1980-х – первой половины 1990-х гг. под названием «Станиславский феномен», вызвали интерес Ивано-Франковском как культурно-художественным центром в общенациональном постмодерном пространстве. Художники актуализировали проблемы трансформации культурно-исторической памяти, заложив основу многоаспектного восприятия урбанистического пространства в визуальных практиках.

Стилистика и образно-сюжетные решения городского пейзажа конца XX – начала XXI в. обозначены влияниями общеевропейских художественных процессов, поэтому творческие подходы современных художников Ивано-Франковщины отмечены отдельными чертами постмодернистских художественных практик через применение новейших материалов, художественных техник, манер и выразительных средств создания образа. Городские пейзажи художников конца XX – начала XXI в. отмечаются разновекторностью творческих исканий, раскованностью выразительных средств, идейной содержательностью. В 1990-х – 2000-х гг. наблюдается тенденция к применению широкого спектра художественных приемов. Урбанистический пейзаж трансформируется, приобретая символическое осмысление (В. Лукань, И. Токарук), плоскостные вариации формы и пространства (И. Панчишин), условную декоративность (Н. Якимечко), формальные эксперименты (М. Яремак) [1, с. 15].

Тенденция ориентированности на декоративность, фрагментарность, мозаичность отчетливо представлена в композициях на городскую тематику Игоря Панчишина, архитектора, художника, реставратора, апологета культурно-исторических ценностей,

одного из вдохновителей и организаторов международной биеннале «Импреза» в Ивано-Франковске. Обозначены глубоко интеллектуальным осмыслением темы, ритмично организованы городские пейзажи И. Панчишина тяготеют к символично-знаковому мотиву. Городские пейзажи И. Панчишина конца 1980-х – 2010-х гг., с присущей художнику авторской манере, пиететом к родному городу, отражают его неповторимый колорит и культивируют проблему охраны исторической застройки города. Художник И. Панчишин был первым в Ивано-Франковске, кто начал рисовать город [2]. Исключительную роль художник отводит настроению урбанистических образов, переданному изящным колоритом, меняющимся состоянием неба, игрой света и теней – «Последний бастион» (1985), «Город» (1989), «Ратуша» (1992). Ассоциативные нереалистичные образы, наполненные фрагментами архитектурного фонда исторического центра города и основанные на их существенном видоизменении, тяготеют к философской концепции вневременного художественного образа города. Отличительной особенностью полотен художника является репрезентация архитектурных доминант как знака, символа, перевоплощенных в абстрактной форме. Трансформация их очертаний обусловила метафизический смысл городских видов художника, продиктованных фантазийным осмыслением архитектурных форм, «неподвижностью» городского пространства.

Стилистической и технической выразительностью образно-пластической манеры, неординарностью композиционных решений и ракурсных подач характеризуются городские пейзажи художника Владимира Луканя. Художник достигает сложной содержательной наполненности произведений через лаконичность выражения, а также из-за несоблюдения реалистичных основ, эксперименты с цветом и линией, пространственные соотношения локального пятна. Концепция реализации городских видов В. Луканя базируется на вдумчивой интерпретации авторского видения и близости к эстетике абстрактной живописи. Несколько лаконичный подход в организации композиционного строя городского пейзажа визуализируется ограниченной цветовой палитрой, линейным контуром и живописным «штрихом». Довольно необычная манера В. Луканя достигается напряженной экспрессией, локальным интенциям цвета, рельефной игре удлинненных мазков, графическим контуром, которые акцентируют архитектурные формы. Городские силуэты В. Луканя изображены в состоянии предвечернего уюта или тревожности ночи, воспроизводят крыши домов, костелов, очертания окон и придают городу романтично-возвышенного звучания, где остается место для домысла, ощущение его неразгаданности («Франковский вечер», 1998).

В городских пейзажах художников Ивано-Франковщины конца XX – начала XXI в. в русле постмодернистской стилистики отчетливо прослеживается тенденция к использованию приемов художественного цитирования, коллажа, заимствования, повторения. В заданном векторе художественного осмысления городского образа отмечены композиции художников Николая Канюса, Игоря Токарука, имеющих глубокую символично-ассоциативную основу. В зависимости от авторского мировоззрения, индивидуальной стилистики, художники представляют такие характеристики образа города, как иллюзорность. Так, в произведении «Явление» (2012) И. Токарука семантический подтекст Софийского собора в Киеве как величественной культовой достопримечательности и как духовного центра Киевской Руси, и как олицетворение священного образа города, художник воспроизвел через силуэт торжественно возвышенного храма в облаках над землей. Похожим композиционным приемом отмечено и произведение ассоциативно-мистического характера «Мираж» (2011) художника И. Токарука. Изображен на холсте символ церкви возникает олицетворением духовности, словно выныривает из поверхности песчаных дюн. Раскованная живописная манера, рельефная фактурность красочного слоя, колористический аскетизм охристо-оранжевых тонов с акцентами изумрудно-зеленых куполов храма усиливают фантазмагорический

позареальный образ сакральной достопримечательности.

Тенденция к образному обобщению прочитывается в композициях на городскую тематику художника Николая Якимечко. Стилистическая манера Н. Якимечко тяготеет к монументальной организованности художественной плоскости, рафинированной взвешенности композиционного строя. Тщательный поиск ритмических построений, пропорций, колористических и фактурных сочетаний предоставляют городским силуэтам символического обозначения, в живописном моделировании которых превалирует компонент декоративной интерпретации. Пространство произведения Н. Якимечко строит по принципу многоплановости, а такие его элементы как городскую архитектуру сводит к геометрическим трансформациям.

Образное решение архитектурных пейзажей начала XXI в. обновляется приемами сопоставления разных ракурсов, гротеска, «заигрыванием» с модерновыми техниками в произведениях художника Андрея Ефименко – «Ужасный сон Потоцкого» (2012), «Город. Дождь» (2017). Необычные ракурсы архитектурных деталей здесь продиктованы импровизационностью выполнения. Символическим звучанием отмечены городские пейзажи Мирослава Яремака, ассоциативным характером – композиции ивано-франковских художников Яремы Стецика, Юрия Бакая [3, с. 87].

Тенденция к ассоциативности, философскому осмыслению городского пространства прослеживается в творчестве молодого поколения художников. Так, в многочисленных этюдах художника Михаила Тымчука, городские виды возникают напряженно-динамическими конфигурациями отвлеченных от видимых изображений образов. Лаконичные урбанистические композиции М. Тымчука обычно выстроены на экспрессивно-динамических формах изображаемых объектов. Контурная графическая линия различной толщины и интенсивности усиливает цветовую экспрессию. Пластическая образность урбанистических пейзажей М. Тымчука, акцентированных выразительной колористической интенсификацией, динамичностью «закрученного» мазка, сложной ритмикой линий, стилистически соотносят их к фовистским поисками («Весна в старом городе», 2010). В более поздних произведениях художника неизменной доминантой остается насыщенный цветовой акцент, который моделируется широкой обобщенной плоскостью, и контурность изображений. Авторская стилистическая манера проработки живописной поверхности раскованным мазком, хаотичным ритмом удлинённых плоскостей, из-за которых всплывают плоскостные очертания архитектурных вертикалей, тяготеет к авангардистским поискам.

Тенденцию выражения образного решения городского пейзажа через элементы национальной традиции путем колористической и формальной его интерпретации представляют городские этюды художника Владимира Сандюка, которые отмечаются плоскостной организацией живописного произведения, экспрессивностью колористического звучания, сложностью выбранных ракурсов и богатством выразительных средств. В основе творческого метода художника, ведущая роль отведена ярким цветовым рефлексам. Глубокое чувство цвета, тонкие, неожиданные его нюансы, пропущенные сквозь призму субъективного видения, предоставляют определенную декоративность его живописи.

Урбанистический пейзаж в искусстве Ивано-Франковщины на рубеже XX и XXI вв. испытал влияние различных стилевых направлений. Рефлексии города представлены отличными тенденциями восприятия художественных образов – пейзаж трансформировался от натуральных пленэрных этюдов к композициям, отмеченных плоскостными вариациями формы, символическим осмыслением, условной стилизацией, колористической экспрессией, формальными экспериментами образа наряду с поисками авторской художественной манеры художников в русле постмодернистской эстетики.

Литература

1. Осадца, М. Міський пейзаж у творчості художників Івано-Франківщини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / М. Осадца ; Львівська національна академія мистецтв. – Львів, 2019. – 20 с.
2. Панчишин, І. Панчишин про Панчишина [Електронний ресурс] / І. Панчишин. – Режим доступу: <https://mitec.ua/panchishin-pro-panchishina/>. – Дата доступу: 09.10.2019.
3. Станиславівська колегіата : між минулим і майбутнім (до 300-річчя побудови 1703–2003) : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 9–11 вересня 2003 р., Івано-Франківськ / Управління культури обласної держ. адміністрації, Івано-Франківський обласний художній музей ; В. Мельник. – Івано-Франківськ : Місто – НВ, 2003. – 92 с.

Паур И.В.

(Украина, г. Каменец-Подольский)

ВИДОВЫЕ ОТКРЫТКИ НАЧАЛА ХХ ВЕКА КАК ИСТОЧНИК ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КАМЕНЦА-ПОДОЛЬСКОГО

Почтовые открытки с видами Каменца-Подольского конца XIX – начала XX вв., на которых изображены различные части города, являются важным источником для изучения историко-культурного наследия губернского центра. В этот период был общепринятый «канонический» набор открыток, посвященных крупным европейским городам: панорамные изображения, виды улиц и площадей, центральных частей города, бульваров, соборы, церкви, общественные здания, учебные заведения и т. п. Выбирая в Каменце-Подольском объекты для фиксации, фотографы и издатели останавливались на архитектурных памятниках или местностях, которые были хорошо известны и пользовались повышенным вниманием горожан и гостей города. Поэтому большинство сюжетов видовых открыток составляли общественные здания центральной части Старого города, виды Каменецкой крепости, Замкового и Новоплановского мостов и др. Изображенные на открытках объекты были своеобразными визитными карточками города, поэтому такие открытки быстро раскупались и рассылались друзьям, родственникам и знакомым в разные уголки Российской империи и другие страны Европы.

Среди массива документальных открыток с видами города Каменца-Подольского особый интерес имеют общие и панорамные виды Старого города, которые отражали застройку конца XIX – начала XX века. Они воспроизводили панорамные композиции города со всех четырех сторон света, в том числе около 50 сюжетов, снятых со склонов Смотрицкого каньона, Нового бульвара, Новоплановского и Замкового мостов, Польских и Русских фольварок, пожарной каланчи и др. Наиболее весомый вклад в воспроизведение панорамных композиций города, большинство которых хранится в архивах Польской академии искусств в Кракове и Польской академии Наук, сделал М. Грейм. Начиная с 1864 г. он неоднократно проводил съемки видов Каменца-Подольского с пяти сторон полуострова Старого города, образованного каньоном реки Смотрич. Они составили пять групп фотографий: одна – из пяти снимков, остальные четыре – по три снимка. М. Грейм подарил их Польской академии искусств, членом антропологической комиссии которой он был. Центральная фотография каждой из этих групп содержала автограф: «В сборник антропологической комиссии Польской академии искусств в Кракове от члена М. Грейма» [4, с. 94].

Для воспроизведения общих панорам Старого города и Долины каньона реки

Смотрячи издатели, как правило, использовали виды с северной, восточной и юго-восточной сторон. Несколько реже издателями использовалось общее панорамное изображение города с востока и юго-востока [3, с. 176].

Во второй половине XIX – начале XX вв. изменилась застройка пригородов Каменца-Подольского, что зафиксировали фотографии почтовых открыток. Так, среди них было воспроизведено застройку Выдровки (3 сюжета), Карвасар (4 сюжета), Нового плана (4 сюжета), Польских (3 сюжета) и Русских фольварок (2 сюжета).

Видовые открытки зафиксировали архитектурные комплексы Нового плана, построенные в конце XIX – начале XX вв.: здание городской управы, отделения Крестьянского поземельного и Государственного банков, Казенной палаты, духовной семинарии и др. Тогда же были построены Пушкинский дом [3, с. 173], гимназии – Славутинская и Мариинская [3, с. 193], изображения которых также были представлены на открытках. Напротив последней, в восточном направлении, был построен собор Александра Невского [3, с. 196]. В архитектурных ансамблях Нового плана прослеживается влияние стиля модерн, хотя в зданиях Государственного банка и Казенной палаты представлены элементы упрощенного русского классицизма. В частности, известно два сюжета документальных открыток с изображением Казенной палаты. Один из них был размещен на открытке Г. Кноппинга и представлял северо-восточный фасад палаты [5], другой – на открытке Г. Шпизмана, на которой было изображено ул. Бульварную с Мариинской гимназией и северным боком Казенной палаты [3, с. 193]. Проект этого здания разработал архитектор И. Калашников, который был автором проектов церкви Александра Невского, Государственного банка, Объединенного банка, Подольской духовной консистории, духовного и технического училищ. Строительство Казенной палаты началось весной 1897 г., а закончилось в ноябре 1898 г. Двухэтажное здание с полуподвалом в цокольной его части имело форму, близкую к прямоугольнику, но северная и южная его части выступают за основную линию восточного и западного фасадов, поэтому на плане последние имеют ломаную линию. На листовках четко просматривался северный фасад, имеющий посередине уступ шириной около 3,5 м, в котором на первом и втором этажах были размещены спаренные окна, освещающие лестницу. Элементы классики просматривались в оформлении верхней части фасада здания, но рустовка этажей и обрамление окон не соответствовали этому стилю [3, с. 99].

В январе 1901 г. для праздника новогодней ёлки впервые распахнул двери Пушкинский народный дом, изображенный на открытках Л. Варгафтига, Д. Лахмановича, Г. Поя, фототипии «Шерер, Набгольц и К°» и др. На всех известных нам видах (4 сюжета) юго-восточный фасад здания расположен под углом относительно улицы, через что она воспринималась не фронтально, а объемно. Главный вход в здание размещался с северо-восточной стороны, над ним четко просматривается табличка с надписями «26 мая. Дом попечительства народной трезвости. В память Пушкина. 1899» [2]. Благодаря изображению на открытках можем проследить за изменениями в обустройстве площади вокруг Пушкинского дома в течение нескольких лет. В частности, на открытке Л. Варгафтига, который использовал снимок № 20 из альбома М. Грейма 1901 г. [1, с. 20], видим по периметру здания забор в человеческий рост и плотно посаженные деревья (некоторые из них достигают третьего этажа). На открытках Д. Лахмановича, Г. Поя, фототипии «Шерер, Набгольц и К°» вместо деревьев появился фонарь, огражденный невысоким забором перед главным входом [3, с. 130]. Учитывая тот факт, что Г. Поя издал серию открыток с видами города Каменца-Подольского в течение 1901–1904 гг., данные трансформации произошли не позже 1904 г.

Итак, документальные открытки с видами Каменца-Подольского и его пригородов позволяют с точностью воссоздать внешний историко-архитектурный ансамбль города, который формировался на протяжении нового времени и в основном сохранился до начала

XX века. Изобразительный ряд видовых открыток, стал ценным визуальным источником для исследования его архитектурных ансамблей. Новые источники о каждом городском здании позволяют архитекторам-реставраторам выяснить объективные причины для реконструкции фасадов зданий, их локализации в планировочной структуре Каменца-Подольского, целостно воссоздать историко-архитектурный комплекс Старого города и Нового плана.

Литература

1. Грейм, М. Альбомъ видовъ города Каменецъ-Подольска / М. Грейм. – Б.г. : б.и., 1901. – 24 с.
2. Коллекция открыток Историко-культурологического Подольского Братства (г. Каменец-Подольский).
3. Копилов, С. Кам'янець-Подільський на поштових листівках кінця ХІХ – початку ХХ ст. : історико-іконографічне дослідження / С. Копилов, І. Паур. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2019. – 204 с.
4. Підгурний, І. С. Культурно-мистецька спадщина Поділля у художніх фотографіях Михайла Грейма (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.) / І. С. Підгурний, Н. О. Урсу. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2012. – 232 с.
5. Частная коллекция открыток И. Паур (г. Каменец-Подольский).

Пікулік А.М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ ТЫРАЖНАЯ ГРАФІКА: ЗДАБЫТКІ І СТРАТЫ Ў НОВЫМ ТЫСЯЧАГОДДЗІ

У пачатку ХХІ ст., як і раней, графіка з'яўлялася адным з вядучых відаў выяўленчага мастацтва Беларусі. Актыўна развіваліся, хаця і значна змяніліся, асноўныя яе віды: малюнак, тыражная графіка, акварэль, плакат, кніжная графіка і інш. Мастакі-графікі выкарыстоўвалі традыцыйныя і актыўна засвойвалі новыя графічныя тэхнікі і матэрыялы, значна ўзбагачалі выразныя магчымасці гэтага віду мастацтва, спрабавалі адкрыць у ім новыя “далягляды”.

Новыя тэндэнцыі ў развіцці графічнага мастацтва фарміраваліся на мяжы ХХ–ХХІ стст. на фоне ломкі папярэдніх палітычных, сацыяльна-эканамічных і ідэалагічных асноў жыцця грамадства. Больш за тое – яны ў пэўных адносінах сталі вынікам тых імклівых перамен. У канцы мінулага стагоддзя карэнным чынам змяніліся адносіны мастака з дзяржавай і грамадствам, спыніўся дзяржаказ на творы мастацтва, сацыяльная падтрымка прафесійных мастакоў пераўтварылася ў негарантаваную. Майстры-графікі, як, дарэчы, і мастакі іншых відаў мастацтва, апынуліся ва ўмовах несфармаванага стыхійнага арт-рынку пры адсутнасці буйных калекцыянераў, спонсараў і мецэнатаў, пры значным эканамічным збядненні насельніцтва. Значна знізіўся прэстыж прафесіі: многія майстры былі вымушаны змяніць спецыялізацыю, пачалася мастакоўская эміграцыя.

У 1990-я беларуская графіка балансавала на мяжы выжывання, але, як паказаў вопыт наступных дзесяцігоддзяў, здолела выстаяць, захавацца і нават атрымаць новы імпульс для далейшага развіцця. Прычыны такой устойлівасці мастацтва графікі, здаецца, трэба шукаць ва ўстойлівых гістарычных традыцыях гэтага віду мастацтва ў Беларусі. Вытокі гравюры на беларускіх землях трэба шукаць у разнастайных рамёствах: у сфрагістыцы, у творах залатароў, гравераў-штампавальнікаў, майстроў набіванкі і інш. Станаўленне гравюры і пачатковы перыяд яе развіцця, як вядома, цесна звязаны з узнікненнем кнігадрукавання -- з дзейнасцю Ф. Скарыны.

Станковая гравюра ў гэты час развівалася больш сціпла. Існавалі гравіраваныя партрэты Жыгімонта I Старога і яго жонкі Боны (1521), развівалася картаграфія і гарадскі пейзаж: “План Полацка”, “Карта Полацкай зямлі” (малюнкi С. Пахалавіцкага 1579, награвіраваныя ў 1780 у Рыме Т. Трэтарам), гістарычныя кампазіцыі: “Від Гародні з выездам пасольства маскоўскага ў час сойма пры Жыгімонце II Аўгусте” (малюнак Г. Адэльгаўэра 1567, награвіраваны М. Цюнтам у 1568 у Нюрнбергу), выкананыя ў тэхніцы медзярыта.

З пачатку XVII ст. ў тэхніцы медзярыта актыўна працаваў нясвіжскі майстар Т. Макоўскі, які награвіраваў першую дакладную карту ВКЛ (каля 1613; захавалася 2-е выд., Амстэрдам, 1613), стварыў гравюры з відамі Вільні, Нясвіжа, Трокаў, Клецка, Біржаў, Гародні, Масквы, серыі “Аблога Смаленска” (1611), “Панегірык братоў Скарульскіх” (1604), “Панегірык Казіміру” (1610) і інш.. У канцы XVII ст. узнікла акватынта.

У XVIII ст. станковая гравюра была прадстаўлена сюжэтнымі кампазіцыямі, лубком, партрэтамі, якія гравіраваліся у Вільні, Нясвіжы, Гародні. Вядомым помнікам мастацтва гравюры 2-й паловы XVIII ст. стаў альбом «Выява роду князёў Радзівілаў», у якім змешчана 165 партрэтаў прадстаўнікоў роду Радзівілаў. Альбом надрукаваны ў 1758 годзе ў Нясвіжскай друкарні, яго медзярыты, па ўсёй верагоднасці, былі выкананы некалькімі мастакамі. Прыкметнае месца ў станковай графіцы XVIII ст. займае народны лубок.

У пачатку – сярэдзіне XIX ст. у творчасці Ю. Азямблоўскага, Н. Орды, Я. Дамеля, І. Хруцкага, Я. Падалінскага, М. Кулешы і інш. пачала засвойвацца і развівацца тэхніка літаграфіі. Вялікую ролю ў развіцці гравюры адыгралі ў гэты час віленскія літаграфскія майстэрні (пры Віленскім універсітэце і прыватная), а таксама літаграфская майстэрня ў Мінску пры друкарні Я. Дворца. У другой палавіне XIX ст. у розных графічных тэхніках праявілі свой талент А. Гротгер, А. Ромер і інш.

У XX ст. у Беларусі пачалося актыўнае засваенне розных тэхнік гравюры. У творчасці А. Астаповіча, З. Гарбаўца, Я. Мініна, А. Тычыны, С. Юдовіна ў 1920-я гады асабліва адметна развівалася гравюра на дрэве, пры Віцебскім мастацкім тэхнікуме існавалі ў гэты час літаграфскія майстэрні. Мастацкая выстаўка 1921 года ў Мінску яскрава прадэманстравала, што беларускія мастакі паспяхова працавалі таксама ў тэхніках лінагравюры, афорта і інш. У 1930–40-я гг. у тэхніцы дрэварыта працавалі І. Гембіцкі, Я. Мінін, М. Сяўрук, у тэхніцы афорта – Б. Малкін, Х. Тыбер, лінагравюры – Я. Горыд, літаграфіі – А. Малярэвіч, Ф. Фогт і інш. Высокага ўзроўню дасягнула мастацтва тыражнай графікі ў 1960–1980-х гг. Беларускія мастакі з поспехам працавалі ў гэты перыяд у тэхніцы літаграфіі (В. Шаранговіч, А. Дзямарын, Г. і Н. Паплаўскія, Ю. Зайцаў, П. Дурчын, Г. Сітніца, М. Селяшчук, А. Лось, А. Паслядовіч, У. Басальга, М. Басальга і інш.), у тэхніцы афорта (Л. Асецкі, А. Кашкурэвіч, Г. Паплаўскі, У. Савіч, А. Александровіч, А. Дзямарын, Л. Марчанка, Э. Агуновіч, В. Славук, У. Вішнеўскі, С. Балянок і інш.), у тэхніцы лінагравюры (Л. Асецкі, Л. Шакінка, У. Садзін, М. Купава, У. Правідохін і інш.).

Відавочнай прычынай трываласці развіцця сучаснай беларускай тыражнай графікі з’яўляецца і наяўнасць прафесійнай графічнай мастацкай школы. Кафедра графікі, створаная на мастацкім факультэце БДТМІ яшчэ ў 1953 годзе, за час свайго існавання падрыхтавала больш 300 спецыялістаў, сярод якіх народныя мастакі Беларусі, вядучыя мастацтвазнаўцы, прызнаныя сёння майстры-графікі. З 2007 года кафедрай кіруе Ю. Хілько, прафесійную падрыхтоўку студэнтаў-графікаў вядуць сёння вядучыя майстры гэтага віду мастацтва: У. Савіч, В. Славук, У. Вішнеўскі, В. Сідарава, П. Татарнікаў, Т. Сіплевіч і інш.

Вялікую ролю ў стабілізацыі сітуацыі адыграла самаарганізацыя мастакоў. І ў новым стагоддзі буйнейшым прафесійным аб’яднаннем мастакоў-графікаў заставаўся Беларускі саюз мастакоў. Секцыя графікі па Мінску і Мінскай вобласці налічвае сёння больш за 80 чалавек, мастакі-графікі ўваходзяць таксама ў склад усіх абласных арганізацый саюза. Новым і перспектыўным напрамкам у арганізацыі мастацкага жыцця рэспублікі з канца мінулага стагоддзя стала ўзнікненне адносна невялікіх творчых груп і аб’яднанняў мастакоў-аднадумцаў як у межах афіцыйнага Беларускага саюза мастакоў, так і па-за яго межамі.

Аднымі з першых, як вядома, сталі “нефармальныя” аб’яднанні “Форма”, “Галіна”, “Квадрат” і інш., чые ўздзеянне на творчую самасвядомасць маладых мастакоў мяжы стагоддзяў цяжка пераацаніць: яны справакавалі «выбух» авангарднага мастацтва, садзейнічалі перасэнсаванню і абнаўленню пластычнай мовы сучаснай тыражнай графікі.

У 1989 г. у межах Беларускага саюза мастакоў было створана творчае аб’яднанне “Верасень”; многія сучасныя мастакі-графікі, адзіныя ў цікавасці да гістарычнага мінулага Беларусі, у пачатку 1990-х гг. стварылі нон-камфармісткае аб’яднанне “Пагоня”. У 1995 г. пачала сваю працу “Беларуская акадэмія выяўленчага мастацтва”, з пачатку 2000-х – заявілі пра сябе аб’яднанні “Міжнародная гільдыя жывапісцаў”, “Майстар”, “Арцель” і інш.

Значна змянілася і выставачная дзейнасць: замест маштабных рэспубліканскіх мастацкіх вернісажаў часцей сталі адбывацца камерныя групавыя і персанальныя тэматычныя ці аглядныя выстаўкі, звыклым паняццем мастацкага жыцця краіны стаў “культурны праект”. Пэўная нерэалізаванасць на радзіме падштурхнула многіх мастакоў-графікаў да заваявання еўрапейскай культурнай прасторы – у канцы XX – пачатку XXI стст. беларускія майстры (Л. Алімаў, Ю. Алісевіч, М. Барздыка, А. Басальга, К. Камал, В. Крупянкова, А. Ліс, А. Мальшава, Ю. Падолін, Т. Радзівілка, Д. Раманок, В. Саўчанка, Т. Сіплевіч, К. Селіханаў, Р. Сустаў, А. Нядзелька, В. Нікішына, В. Шоба, А. Шычка, Ю. Якавенка і інш.) актыўна і з поспехам удзельнічалі ў міжнародных выстаўках і конкурсах. Іх высокія ўзнагароды сведчаць аб прафесіяналізме і нерастрачаным патэнцыяле айчынай графічнай школы, а самі яны ў значна большай ступені, чым іх папярэднікі, усвядомілі сябе паўнаважнымі ўдзельнікамі сусветнага мастацкага працэсу, што не магло не паўплываць на развіццё эстампа ў Беларусі. У апошнія дзесяцігоддзі беларускія майстры тыражнай графікі асабліва паспяхова ўдзельнічаюць у міжнародных выстаўках і конкурсах графікі малых формаў; поспехаў тут неаднаразова дабіваліся Л. Алімаў, Ю. Якавенка, Р. Сустаў, А. Грыгор’еў, А. Улыбін, А. Фалей, А. Ціханава, Т. Сіплевіч і інш.

Якімі б важнымі і відавочнымі не былі перамены ў арганізацыі мастацкага жыцця Беларусі, галоўнае, безумоўна, адбывалася ў сферы тэматычных, пластычных, стылістычных і тэхнічных пошукаў. Непазнавальна змянілася тэматыка эстампа. На змену традыцыйным у мінулым стагоддзі сюжэтам, звязаным з рэвалюцыйнымі падзеямі, эпізодамі Вялікай Айчынай вайны, героікай працоўных будняў, будаўніцтвам сацыялізму, барацьбой за мір і г. д., прыйшлі сюжэты, прысвечаныя праблемам нацыянальна-культурнага адраджэння, гістарычнай памяці беларусаў, захаванню гісторыка-культурнай спадчыны. Ужо не першае дзесяцігоддзе на мастацкіх выстаўках з поспехам экспануюцца графічныя творы агульнафіласофскага і светапогляднага характару, назапашаны пэўны вопыт у вырашэнні рэлігійнай тэмы.

Са згасаннем ідэалагічнага пафасу мінулых дзесяцігоддзяў у тыражных графічных творах узрасла камерная лірычная інтанацыя, набыла папулярнасць тэма «малой радзімы», экалогіі і інш. З пачатку новага тысячагоддзя беларускія мастакі-графікі розных пакаленняў сталі з захапленнем засвойваць міфалагічныя тэмы і сюжэты; у беларускім эстампе з’явілася і тэма эротыкі.

Беларускі эстамп новага тысячагоддзя ўяўляе сабой неаднародную, разнастайную і полістылічную з’яву, у якой сёння знаходзіцца месца мастакам з самымі рознымі творчымі магчымасцямі і ўяўленнямі.

Іх сумеснымі намаганнямі сучасная беларуская тыражная графіка набыла нябачаны раней індывідуалізм. У сучаснай стракатай карціне айчыннага эстампа можна вылучыць непадобныя адна на адну творчыя асобы, кожная – са сваёй інтанацыяй, сваім непаўторным светам тэм і вобразаў, спецыфічнай пластычнай мовай. Дыяпазон пошукаў вельмі шырокі: побач з традыцыйным фігуратыўным эстампам, які захаваў сваё месца пераважна ў творчасці майстроў старэйшага і сярэдняга пакаленняў, у сучаснай мастацкай практыцы маладых шырокае распаўсюджанне атрымалі больш радыкальныя фармальныя эксперыменты: адыход ад фігуратыўнасці, разбурэнне жанрава-тэматычных межаў, стварэнне складаных твораў, у якіх элементы графікі з’яўляюцца толькі часткай сінтэтычных візуальных аб’ектаў і г. д. Сучасны эстамп адрасаваны падрыхтаванаму, эстэтычна і інтэлектуальна-развітаму гледачу, якога запрашаюць уступіць у цесны асабісты кантакт з мастацкім

творам, паспрабаваць “прачытаць”, разгадаць часам даволі складаныя сімвалы, метафары, алегорыі, абаяваючыся, у тым ліку, і на ўласныя асацыяцыі і ўспаміны.

Сёння майстры тыражнай графікі смела эксперыментуюць з колерам, фактурай, формай, дэманструюць імкненне да нябачанай раней “эстэтызацыі” сваіх твораў, тонка і скрупулёзна апрацоўваючы паверхню графічнага аркуша, дбайна камбінуючы разнастайныя графічныя тэхнікі і прыёмы.

Самі графічныя тэхнікі таксама значна змяніліся: рэдкамі сталі ксілаграфія і лінаграфія, сваю захопленасць працаёмкімі тэхнікамі акватынта, мецца-тынта, шаўкаграфія, сухой іголке дэманструюць асобныя мастакі, а вось традыцыйныя тэхнікі чорна-белага і каляровага афорта, здаецца, атрымалі новы імпульс для свайго развіцця: інавацыйныя тэхналогіі – суперэфекты камп’ютарнай графікі, магчымасці сённяшняга дызайна, сучасная фатаграфія, мастацтва плаката і г.д.

Відавочна змяніліся памеры эстампа: на змену буйнафармацыйным аркушам з пачатку 2000-х гг. прыйшлі асабліва папулярныя мініяцюрныя творы – “міні-прынты”, хаця ў апошні час некаторыя мастакі зноў павялічылі фармат сваіх твораў. А вось звароту да папулярных у мінулым стагоддзі серый графічных аркушаў, аб’яднаных адной тэмай, пакуль нябачна. Іх змянілі падкрэслена ўнікальныя творы, індывідуалізаваныя паводле аўтарскага бачання і ювелірна апрацаваныя па тэхніцы выканання.

Карціна развіцця беларускай тыражнай графікі пераканаўча сведчыць, што сучасны беларускі эстамп перажыў значныя змены, звязаныя як з агульнасусветнай логікай развіцця гэтага віда графічнага мастацтва, так і са спецыфічнымі ўмовамі постсавецкай рэчаіснасці.

*Письмак Ю.А.
(Украина, г. Одесса)*

ОТРАЖЕНИЕ БРИТАНСКИХ ВЛИЯНИЙ В ОБЪЕКТАХ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ, ВОЗВЕДЕННЫХ В XIX ВЕКЕ

Ярким примером неоготического дворца на территории Республики Беларусь является Коссовский дворец (Брестская область, Ивацевичский район, г. Коссово). Строительство этого дворца началось в 1837 году. Инициатором строительства и заказчиком проекта дворца в Коссово, а также его первым владельцем был граф Вандалин Пусловский (польск. Wandałin Pusłowski) (1814–1884), а зодчим – архитектор-поляк из Варшавы Францишек Ящолд (польск. Franciszek Jaszczold) (1808–1873). Пламенный патриот своего отечества, В. Пусловский был вдохновлен тем, что его новый дворец будет соседствовать с домом национального героя Тадеуша Костюшко (1746–1817). Более того, дом, в котором в 1746 году родился Костюшко, Пусловский мог видеть теперь каждый день из окон своего дворца. Очень ценным иконографическим источником, запечатлевшим одновременно и Коссовский дворец В. Пусловского, и дом Т. Костюшко, является рисунок, созданный известным художником Наполеоном Ордой (рис. 1). Художник Наполеон Орда (1807–1883) возложил на себя почетную и одновременно очень ответственную миссию запечатления видов (архитектурных пейзажей) имений, дворцов и замков помещиков-поляков.



Рис. 1. Наполеон Орда. Коссовский дворец В. Пусловского и дом Т. Костюшко

Во многом благодаря этим трудам имя его золотыми буквами вписано не только в историю изобразительного искусства, но и в историю архитектуры. В статье, опубликованной в 1985 году,

В. Ф. Морозов отмечает: «Работал в Белоруссии и Францишек Яшолд (1808–1873), обучавшийся архитектуре в Варшавском университете. В творчестве зодчего, наряду с классицизмом, проявляется и увлечение стилизацией под средневековые <...> в 1836 году [Ф. Яшолд, прим. Ю. П.] спроектировал дворец Пусловского в Коссово Брестской области – развитое в объемном отношении, симметричное относительно продольной оси сооружение, выполненное в формах псевдоготики» [5, с. 189]. Дворец в Коссово вполне заслуженно называли лучшим на западных землях Российской империи неоготическим дворцом. Далее В. Ф. Морозов пишет: «В 1830-х гг. в архитектуре Белоруссии намечается возврат к формам готики, прежде всего в постройках частных резиденций, связанных с деятельностью зодчих варшавской школы (дворец в Коссово, костел в Рожанке возле Шучина, отчасти дворец в Гомеле). В государственное строительство готика проникает позднее, в середине XIX в.» [5, с. 190]. Реставрационные работы первых десятилетий XXI века по воссозданию Коссовского дворца являются вдохновляющим примером для возвращения к жизни и других дворцов и замков Восточной Европы, всё ещё ждущих заботливых и умелых рук реставраторов.

Интересно отметить некую общую черту, которая объединяет привнесение неоготических архитектурных форм, как на территории Беларуси, так и на Юге Украины. Так, например, заказчиком и первым владельцем дворца, возведенного в середине XIX века, в стиле британской неоготики, в городе Одессе, был помещик-поляк Зенон Бржозовский, а автором проекта – архитектор-поляк Феликс Гонсиоровский. Следует отметить, что «польская составляющая» была и в истории проектирования и возведения всемирно-известного архитектурного ансамбля дворца князя М. С. Воронцова в Алушке. Супруга заказчика и первого владельца Алушкинского дворца Елизавета Ксаверьевна была дочерью поляка, богатейшего магната, графа Священной Римской империи Франциска-Ксаверия Браницкого (польск. Franciszek Ksawery Branicki) (1731–1819).

По мнению ряда исследователей (историков архитектуры), неоготика в архитектуре Польши проявляется в 1820-е годы. Именно в этот период по проекту итальянского архитектора Пьетро Босио в стиле английской неоготики на польской земле был построен дворец в Доспуде (польск. Dowspuda). Заказчик этого проекта Людвик Михал Пак любил Британию и приглашал её граждан на работу на свои предприятия. Явно под влиянием английской готики и «тюдоровского стиля» в 1843–1860 годах (по проекту, созданному архитектором Карлом Фридрихом Шинкелем ещё в 1828–1830 годах по заказу графа Тита Дзялынського), был возведен замок в Курнике в Польше.

Так называемое «Возрождение готики» (The Gothic Revival) стало самым ярким проявлением романтизма в зодчестве Британии. Серьёзные исследования, опубликованные в Великобритании, посвящены изучению этого направления в искусстве. Среди них особо следует выделить книгу К. Кларка [1]. Д. О. Швидковский пишет: «На протяжении XVIII и XIX веков Англия была источником усадебной архитектуры для всей Европы, распространяя ее образцы в сотнях специальных изданий, многие из которых достигали России» [6, с. 203]. В качестве примера влияний британского зодчества на формирование архитектурного наследия Одессы, приведём здание, облик которого убедительно подтверждает правомерность выводов о наличии этих влияний. С середины XVI века ведут свой отсчёт русско-английские торговые и культурные связи. В то время в Англии правила династия Тюдоров. Три века спустя, следуя петербургской и европейской «архитектурной моде», зодчие украшают Одессу зданиями, в архитектуре которых ярко проявились формы английской готики и «тюдоровского стиля». Пологие стрельчатые «тюдоровские» арки, ступенчатые контрфорсы, надоконные бровки характерной конфигурации, башенки и зубчатые завершения стен в первой половине и середине XIX века используются зодчими при создании своих творений. Изучение иконографических источников и архитектурной

графики того времени позволяет убедиться в том, что это стилистическое направление было значительным явлением в архитектуре Одессы. Наиболее ярким образцом этого направления в архитектуре приморского города является дворец З. Бржозовского («Шахский дворец») (рис. 2, 3).



Рис. 2. Дворец З. Бржозовского со стороны ул. Гоголя. Одесса. Фото автора.

Выдающийся английский архитектор Эдвард Блор (1787–1879) осуществил множество своих проектов на Британских островах и далеко за их пределами. Блор – автор проекта дворца князя М. С. Воронцова в Алушке (Южный берег Крыма, 1830–1848 гг.). Многие исследователи неоднократно высказывали мнение о том, что Воронцовский дворец в Алушке является лучшим произведением Эдварда Блора.



Рис. 3. Фрагмент фасада дворца З. Бржозовского в Одессе. Арх. Ф. Гонсиоровский. Фото автора.

В начале 1850-х годов, вслед за Алушкинским дворцом, в Одессе, по проекту и под руководством архитектора Феликса Викентьевича Гонсиоровского (1815–1891), был возведен дворец богатого помещика Зенона Карловича Бржозовского в стиле английской готики. Весьма вероятно, что этот проект был создан под впечатлением от Воронцовского дворца в Алушке. Романтичный силуэт дворца Бржозовского с моря воспринимается как феодальный замок. Считают, что архитектор Ф. В. Гонсиоровский переехал в Одессу в 1848 году. Родом он был из Волыни. Зодчий ярко заявил о себе, как о выдающемся мастере архитектуры, именно возведением дворца З. Бржозовского в Одессе. Чертежи проекта этого дворца, созданные Ф. В. Гонсиоровским в 1851 году, хранятся в Государственном архиве Одесской области и опубликованы на страницах его издания [2, с. 83]. Гонсиоровский создал множество замечательных зданий в Одессе, которые стали украшениями города. До реконструкции (псевдореставрации) дворца Бржозовского в Одессе, осуществленной в начале XXI века, его хозяйственные постройки были очень похожи на аналогичные постройки Воронцовского дворца в Алушке. Кроме элементов «тюдоровского стиля» и форм английской готики, Алушкинский дворец Воронцова и дворец Бржозовского роднит ещё и то, что оба расположены на берегу Чёрного моря. Однако, есть существенное различие примененных при строительстве этих дворцов строительных материалов. Алушкинский дворец М. С. Воронцова был построен из прочного диабазы, а одесский дворец З. К. Бржозовского был возведен из местного известняка-ракушечника и облицован светлым инкерманским камнем. Дворец Бржозовского в Одессе расположен на улице, носящей имя Н. В. Гоголя. А ведь именно Гоголь страстно призывал к отказу от классицизма и к обновлению в архитектуре. «Фасады дворца Бржозовского напоминают выдающиеся памятники архитектуры, исторически связанные с именами британских монархов – дворец Хэмптон Корт (Hampton Court) и Виндзорский замок (Windsor Castle)» [8, с. 86]. Известно, что одним из характерных элементов «Тюдоровского стиля» в английской архитектуре является пологая стрельчатая («тюдоровская») арка. «Такая форма арки появилась в английской архитектуре в первой четверти XVI столетия. Среди архитектурных объектов, возведенных в Англии в этот период, прежде всего, следует назвать Сент-Джеймский Дворец (St. James's Palace), бывшую королевскую резиденцию династии Тюдоров в Лондоне. Этот дворец был построен в XVI веке Генрихом VIII» [8, с. 86]. Тюдоровская аркада двора этого дворца привлекает особое внимание.



Рис. 4. «Тюдоровская» арка дверного проема. Алушкинский дворец М. С. Воронцова. Арх. Э. Блор и У. Гунт. Фото автора, 2007 г.

Форма пологой стрельчатой («тюдоровской») арки была использована при проектировании и возведении и Воронцовского дворца в Алушке (рис. 4), и дворца З. К. Бржозовского в Одессе. «Обращает на себя внимание, что форма «тюдоровской» арки, столь характерная для британского зодчества, очень похожа на арки архитектурных памятников Ирана, Средней Азии и Индии. Не они ли послужили прототипами английской «тюдоровской» арки? Весьма вероятно, что заимствование «тюдоровской» арки англичанами в XVI веке из Ирана и Средней Азии могло произойти не только в результате непосредственного созерцания архитектурных объектов в этих землях, но и, благодаря приобретению и изучению иранских рукописных книг, украшенных (проиллюстрированных) миниатюрами. Нередко на таких миниатюрах изображены здания, их внешний облик, интерьеры и даже (иногда), процесс их возведения» [7, с. 29]. Большое значение для архитектуры Российской империи имело возведение в Петергофе целого ряда зданий под влиянием английской неоготики. Архитектор Н. Л. Бенуа в этих проектах использовал формы «тюдоровской» арки. С применением «тюдоровских» арок зодчим запроектированы и построены: ансамбль зданий Придворных конюшен (1850–1854 гг.), здания почты и железнодорожной станции Новый Петергоф. Рассуждая о причинах выбора зодчим именно такого стилистического направления при проектировании названных творений для Петергофа, М. И. Бартенева пишет: «В Александрии находились построенные Менеласом *в духе английской готики* [выделено мною, Ю. П.] Коттедж и Фермерский дворец, <...> а также готическая капелла, выстроенная по проекту К. Ф. Шинкеля. Видимо, проблемы выбора стиля нового здания для Бенуа в данном случае не стояло. У него появилась реальная возможность применить свое знание готического стиля, полученное путем кропотливого, целеустремленного изучения памятников средневековья» [3, с. 45]. Интересным представляется умозаключение М. И. Бартеневой о том, что «Он [Н. Л. Бенуа, прим. Ю. П.] был романтиком по своей природе» [3, с. 45]. Известно, что проект Придворных конюшен был высочайше утвержден летом 1847 года. Сразу же после этого начали подготовительные работы. Но официально днем заложения стало 18 июля 1848 года. Интересно отметить, что Придворные конюшни в Петергофе начали строить в то время, когда в Алушке завершалось возведение ансамбля дворца князя М. С. Воронцова (архитекторы Э. Блор и У. Гунт), а в Одессу приехал Ф. В. Гонсиоровский. По мнению М. И. Бартеневой, «Архитекторов <...> середины XIX века интересовала более всего не конструктивная сторона готического зодчества, а чисто декоративная, соответствующая образным поискам романтизма» [3, с. 46].

Главным «романтичным» неоготическим произведением архитектора Михаила Быковского (1801–1885) является подмосковный дворцовый ансамбль в Марфине. «В Марфине, – пишет Е. И. Кириченко, – Быковский отдал дань всеобщему во второй половине 1820-х – 1830-е годы увлечению готикой, “готическими романами”, готической архитектурой. Это одно из лучших произведений 1830-х годов...» [4, с. 148] Следует отметить, что работы по осуществлению проекта М. Д. Быковского в Марфине были завершены в 1846 году. В контексте настоящего исследования уместным кажется упомянуть, что зодчий Михаил Быковский был сыном обрусевшего поляка Дормидонта Быковского. Британская романтическая литература первой трети XIX века, и прежде всего, исторические романы сэра Уолтера Скотта (1771–1832), произвели большое впечатление на современников и вдохновили их на «Возрождение готики» сначала в самой

Великобритании, а затем и во всей Европе (и далеко за её пределами). В творчестве таких известных зодчих, как Михаил Быковский, Александр Брюллов, Николай Бенуа (как, впрочем, и многих других) нашла отражение «готическая мода». Ярko проявились романтические тенденции и в архитектуре бурно осваивавшегося и развивавшегося Северного Причерноморья. В творениях зодчих Георгия Торичелли, Франца Боффо, Феликса Гонсиоровского, возведенных в Одессе, прослеживаются готические мотивы. Для Южного берега Крыма проекты с применением элементов готической архитектуры и «замкового стиля» создавали такие архитекторы, как Филипп Эльсон, Георгий Торичелли, Эдуард Блор, Уильям Гунт.

В данной статье нельзя обойти вниманием ещё один дворец, возведенный в XIX веке в имении Курисово-Покровское (ныне – с. Петровка Лиманского района Одесской области).



В архитектурном облике дворца И. Куриса органично соединились мотивы ориентального зодчества и английского «замкового стиля» (рис. 5).

Рис. 5. Дворец И. Куриса в имении Курисово-Покровское (ныне – Лиманский район Одесской области). Соединение ориентальных мотивов мусульманского зодчества и элементов английского замкового стиля. XIX век. Фото Н. Гром.

Автор этой статьи в одной из предыдущих публикаций высказал предположение о том, что автором первоначального проекта дворца Куриса в 20-е годы XIX века был Георгий Торичелли. Второй этап архитектурных преобразований дворца И. Куриса (возведение западной части, 1891–1892 годы) связан с именем известного архитектора-поляка, академика архитектуры, уроженца Варшавы Николая Константиновича Толвинского (1857–1924). Он жил в Одессе с 1889 года.

Значительным явлением в европейском искусстве XIX века, которое повлияло и на формирование архитектурного облика многих зданий и архитектурных ансамблей на землях Восточной Европы (от Балтийского до Черного моря), стало увлечение готикой. Именно британские влияния прослеживаются во многих зданиях и сооружениях XIX века, отразивших в своей архитектуре готические формы. И одними из самых интересных и характерных объектов архитектурного наследия, которые ярко иллюстрируют это стилистическое направление, являются Коссовский дворец В. Пусловского на Западе Республики Беларусь и ансамбль дворца З. К. Бржозовского («Шахского» дворца) в Одессе (Юг Украины).

Литература

1. Clark, K. The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste / K. Clark // With sixteen plates. – London: Penguin Books, 1964. – 280 p., 16 ill.
2. Архитектурные объекты г. Одессы и других городов Причерноморья, конец XVIII – начало XX ст.: Чертежи, планы, рисунки, гравюры, литографии: Каталог / Гос. Архив Одесской области; Одесская облгосадминистрация. Управление охраны объектов культурного наследия; ред. и сост. В. Ю. Алексеева. – Одесса: ЧПКФ «Хоббит», 2003. – 224 с., ил.
3. Бартенева, М. И. Николай Бенуа / М. И. Бартенева – Л.: Стройиздат, Ленинградское Отделение, 1985. – 184 с., ил.
4. Кириченко, Е. И. Михаил Быковский / Е. И. Кириченко. – М.: Стройиздат, 1988. – 256 с., ил.
5. Морозов, В. Ф. Работы зодчих виленской и варшавской архитектурных школ в

Белоруссии в конце XVIII – первой половине XIX в. / В. Ф. Морозов // Архитектурное наследие. – № 33. Город и его застройка /под редакцией доктора архитектуры О. Х. Халпахьяна. – М.: Стройиздат, 1985. – 288 с.

6. Швидковский, Д. О. Англицизмы в русской провинциальной усадьбе / Д. О. Швидковский, Е. Шорбан // Пинакотекa. – № № 18 – 19. – 2004. – с. 202–209.

7. Письмак, Ю. А. Ориентальные истоки и прототипы «тюдоровской» арки / Ю. А. Письмак, М. Т. Гасанова, А. В. Туренок // Реставрація, реконструкція, урбоекoлoгiя «RUR-2011»: зб. наук. Праць. – №№ 9 – 10 ПУВ НК ICOMOS / ред. В. А. Лісенко, С. О. Постернак. – Одеса: Optimum, 2011. – с. 28–38.

8. Письмак, Ю. Британские истоки архитектурных форм дворца Бржозовского в Одессе / Ю. Письмак // Revista ARTA: Seria Arte vizuale, Arte plastice, Arhitectură. Serie nouă. – Vol. XXV. – nr. 1, 2016. – Academia de Științe a Moldovei. Institutul Patrimoniului Cultural. Centrul Studiul artelor. Chișinău, 2016. – F. 85 – 88.

Попко О.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

РИМСКИЕ ДРЕВНОСТИ В КОЛЛЕКЦИИ КНЯЗЯ Л. П. ВИТГЕНШТЕЙНА (1799–1866)

Художественная коллекция князя Льва Петровича Витгенштейна (1799–1866) рассматривалась нами уже в различных аспектах: в контексте искусства XIX века [3] и личности собирателя [2]; этапы её формирования и основные документы, которые их отражают; анализ содержимого библиотеки; определённые тематические блоки, такие, как личные вещи и портреты отца, героя войны 1812 года фельдмаршала кн. П. Х. Витгенштейна. Мы исследовали творчество некоторых художников, тесно связанных с князем Витгенштейном и его именьями. Несколько наших публикаций было посвящено отдельным произведениям из коллекции князя Льва Петровича, истории их бытования и атрибуции. В поле нашего зрения попали и альбомы рисунков, принадлежавших этой семье, в которых были собраны произведения наиболее знаменитых живописцев того времени: К. Брюллова, О. Кипренского и многих других.

Мотивация коллекционеров XIX века достаточно глубоко изучена российскими исследователями. Специалисты выделяют «сакральную, экономическую, социального престижа, как доказательства родства с легендарными предками, патриотического характера» мотивацию [6, с. 5]. Очевидно, что в первой половине XIX века вкусы собирателей-аристократов ориентировались на императорскую семью, многие члены которой сами были коллекционерами.

Важнейшей тенденцией в развитии частного коллекционирования в Российской империи этого времени стало усиление интереса к античной тематике. Причина этого явления кроется в том, что российские аристократы стали проводить много времени в путешествиях, месяцами жили в Италии, активно осваивали Крым, где сохранилось достаточно много следов античной эпохи. Иметь античную коллекцию в своём собрании стало хорошим тоном. И. В. Саверкина так характеризует её содержание: «обязательными в ней были скульптура, фрагменты античных статуй и архитектурного декора, произведения декоративно-прикладного искусства, в том числе, итальянская керамика (известная в то время под названием «этрусские вазы»). Характерной для коллекций было небольшое собрание древностей из Помпей и Геркуланума» [6, с. 58].

Раскопки этих древнеримских городов начались ещё в XVIII веке, активизировались на рубеже веков. Находки будоражили умы современников, получивших возможность воочию увидеть города, разрушенные ещё до нашей эры. Раскопки также дали возможность пополнять частные античные коллекции. Путешественники просто подбирали понравившиеся артефакты, которые никем не охранялись.



Коллекции князя Льва Петровича Витгенштейна присущи многие типичные черты собраний того времени. Как и большинство аристократов-соотечественников, он посещал с семьёй Италию. Видимо, навещался в Помпеи и Геркуланум. В 1832 году Карл Брюллов работал там над своим знаменитым полотном «Последний день Помпеи».

Рис. 1. Князь Лев Петрович Витгенштейн (1799–1866)

Но одновременно, в мае-июне того года, он написал и небольшое полотно «Дети Витгенштейна с няней, купающиеся в лесном водоёме». Скорее всего, работая над этой картиной, он делился с заказчиком своими впечатлениями от Помпеи. Зная восторженное отношение Витгенштейна к Карлу Брюллову, не трудно представить, что он воспринял мнение художника как руководство к действию (рис. 1).

В собрании Льва Петровича действительно было несколько десятков античных вещей. Можно высказать и предположение об истории бытования этих ценностей. В конце 1820-х годов Лев Петрович получил в наследство от своего знакомого Павла Ласунского дачу Павлино под Санкт-Петербургом.



Рис. 2. В. С. Садовников. Фасад дома в Павлино. 1838 г. Коллекция князя А. Витгенштейна

Вероятнее всего, со всем её содержимым – мебелью и произведениями искусства [4]. В 1838 году был составлен перечень личных вещей, мебели и произведений искусства, которые там находились [7]. В этом перечне значатся восемьдесят девять картин, многие из них были куплены в Италии: работы К. Брюллова, О. Кипренского, С. Щедрина, К. Каневского, П. Басина, Ф. Л. Кателя, Ф. Вервлута, Р. Корелли и многих других европейских художников, творчество которых было связано с Италией (рис.2).

Сам инвентарь имущества в Павлино представляет собой рукопись, в которой справа вырезаны полосками части страниц, на которых написан алфавит, чтобы было удобнее искать необходимые записи. Инвентарь содержит следующие категории: «Алебастры», «Бронзы», «Бельё», «Гипс», «Гардероб», «Зеркала», «Экипажи», «Сбруя», «Ковры», «Картины», «Лампы», «Мрамор», «Мебели», «Обои», «Посуда кухонная», «Разные вещи», «Серебро», «Тюфяки», «Фарфор», «Фаянс», «Хрусталь» (рис. 3).



Рис. 3. Страница из инвентаря движимого имущества в имении Павлино за 1838 год со списком римских древностей. Фонды Федерального Архива г. Кобленца (Германия)

Некоторые из этих категорий разделены на подразделы, с целью более удобного поиска необходимой информации. Этот документ позволяет судить о коллекции живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства графа Льва Петровича, а также об убранстве дома [7].

Имение принадлежало князю Льву Петровичу недолго, но характер перечисленного в инвентаре имущества, говорит о том, что оно было основным местом хранения коллекции на этот период. Древнеримские артефакты размещены в двух разделах «Гипс» и «Мрамор». Приведём тут полностью эту часть документа (его язык сохрaнён).

«Гипс. Древности из Помпеи и Геркуланума»

Название	Количество
Чаша большая на пьедестале	1
Груп, изображающий Баха и Амиола на базе (из Помпей)	1
Амазона на лошади на базе (Геркуланум)	1
Юпитер малый (Геркуланум)	1
Тройножник с изображением сфинксов	1
Канделябр с четырьмя лампами, гением, на пьедестале Бах на пантере	1
Нога столовая с изображением головы грифона	1
Барельеф большой с изображением трёх женщин (des Sardanaples)	1
Арабесков из ворот Евмархии	2
Кружков однообразных	2
Лампа с изображением летучей мыши	1
Лампа маленькая из красноватой глины	1
Дианна	1
Изыда	2
Украшение (corniche) с собакою	1
Отломок вазы, украшение греческое	1
Отломок вазы с изображением головы	1
Канделябр	1
Отломков разных	10
Отломков из стен Помпеи	4
Кусков чёрной лавы	6
Голова в шлеме (мраморная)	1
Пан из чёрной бронзы	1
2 Pripes (далее неразборчиво карандашом)	2
Итого	45

В разделе «Гипс» в подкатегории «Разный гипс» упоминаются четыре бюста древних философов, среди которых могли быть и древнеримские. В разделе «Мрамор» перечислено несколько произведений, которые также могли происходить из Древнего Рима. Популярными были и изделия с фрагментами лавы. Такие были и у князя Льва Петровича: «Столик круглый из разных мраморов, собранных в Риме и в этих достопамятных местах» и «столик для шашечной игры с шашками из лавы» [7].

По нашему мнению, состав предметов из этого списка можно считать доказательством того, что большая часть предметов была найдена самим коллекционером, либо приобретена им непосредственно на местах раскопок.

В начале 1840-х годов Витгенштейны продали Павлино и перевезли все вещи в имение Верки под Вильно. В 1848 году основная часть собрания картин была перевезена во дворец Сайн под Кобленцем. Сложно сказать, где именно в это время находились римские древности. Косвенные доказательства свидетельствуют о том, что они оказались в Сайне. Однако, в известном на данный момент перечне произведений искусства, застрахованных владельцами Сайна в 1865 году, их нет. В 1900 году внуки князя Льва Петровича – князя Гогенлоэ-Шиллингсфюрст – продали Верки и окончательно вывезли собрание в Германию.

Определённую, хотя, скорее всего, не полную информацию об античных предметах даёт каталог антикварного аукциона 1920 года в Аахене, на котором была распродана значительная часть коллекции князей Витгенштейнов. Пролистаем его страницы.

Каталог содержит двести сорок позиций, разбитых на несколько разделов: «Живопись», «Антиквариат», «Оружие», «Материя», «Мебель и обстановка», «Серебро». В категории «Антиквариат» упоминается несколько экспонатов древнеримского

происхождения, а также копии с них. В приложениях размещены фотографии некоторых лотов, в том числе, и два лота из этого раздела.

Ниже приведём все лоты каталога, которые идентифицированы нами как произведения античного искусства или их копии:

«100. Высокая этруская ваза. Тёмный фон с фигурной живописью. Высота 70 см.

102. Гипсовый слепок рельефа из Помпеи. Высота 91, ширина 102 см.

103. Тоже рельефа из Помпеи. Высота 80, ширина 136 см.

107. Мраморный бюст «Марк Аврелий». Место находки: Помпеи. Частично реставрирован. На круглом постаменте. Высота 100 см.

108. Торс. Мрамор. Фигура молодого мужчины. Место находки: Помпеи. На круглом постаменте. Высота 130 см» [8, с. 18]. Возможно, в Древнем Риме был создан и лот № 106 – мужская нога из карракского мрамора с дефектом пальца. В каталоге указана высота этого произведения – 24 см, но нет упоминания автора произведения. Мы считаем, что эти детали указывают на то, что перед нами часть римской скульптуры в полный рост, автор которой неизвестен. Возможно, некоторые скульптуры из древнеримской коллекции изображал в своих набросках российский художник В. С. Садовников, который бывал в имениях князя Витгенштейна в разное время, и должен был хорошо ориентироваться в коллекции. В 1838 году он рисовал усадебный дом в Павлино, как раз тогда, когда был составлен инвентарь.

В 1846 году он запечатлел в своих работах окрестности Верковского дворца и его интерьеры. С этих работ были сделаны гравюры, которые были достаточно широко распространены и сохранились в многочисленных экземплярах.

В фондах Государственного музея А. С. Пушкина в Москве хранится альбом с набросками В. С. Садовникова (1800–1879), созданный им в 1846 году во время пребывания в Верках [1]. Впервые альбом был представлен публике в 2015 году на выставке «Семейный портрет из собрания Государственного музея А. С. Пушкина и частных коллекций», пять акварелей из него были опубликованы в каталоге.

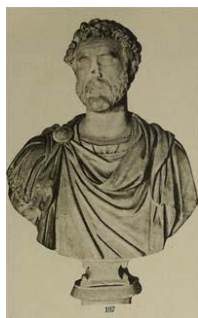


Рис. 4. Неизвестный скульптор. Бюст Марка Аврелия из Помпеи. Мрамор. Высота 100 см.

На многих рисунках представлены виды Верковского дворцово-паркового ансамбля: дворец, перестроенный по приказу князя Льва из восточного флигеля дворца XVIII века, здание ледника (павильона), построенного в XVIII веке, с элементами масонской символики. На некоторых рисунках видим многофигурные композиции в интерьере: члены княжеской семьи и слуги в пространстве костёла, церкви или домашней обстановке. Как оказалось, кроме интерьеров и семейных сценок, В. С. Садовников активно копировал картины, хранившиеся во дворце, а также делал карандашом наброски скульптур [5, с. 68–73] (рис. 4, рис. 5).



Рис. 5. Неизвестный скульптор. Торс молодого мужчины из Помпеи. Мрамор. Высота 130 см.

Как показывает анализ античного собрания князя Л. П. Витгенштейна, оно имело все типичные для своей эпохи черты: состояло из предметов, найденных в Помпеях и Геркулануме, этрусской вазы, скульптур, гипсовых копий элементов архитектурного декора. По нашему мнению, наибольший интерес вызывают мраморный бюст Марка Аврелия и торс молодого мужчины.

Очевидно, некоторые произведения древнеримского искусства из собрания князя Льва Витгенштейна были проданы в 1920 году неизвестным лицам, скорее всего, частным

коллекционерам, и пропали из поля зрения исследователей. Возможно, некоторые из них за минувшие почти сто лет могли попасть в европейские музеи. Выявление документов о результатах аукциона помогло бы представить себе дальнейшую историю бытования коллекции.

Литература

1. Альбом набросков художника В. С. Садовникова (1846 г.). Фонды Государственного музея А. С. Пушкина в Москве.

2. Попко, О. Н. Князь Лев Витгенштейн (1799–1866) в свете своей коллекции живописи / О. Н. Попко // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. – Вып. 25 / *Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка*. – Мінск: *Права і эканоміка*, 2018. – с. 304–310.

3. Попко, О. Н. Коллекция живописи князя Льва Петровича Витгенштейна и искусство 30-х гг. XIX в. / О. Н. Попко // *Князя Витгенштейны и их владения в Российской Империи в XIX веке* / сост. О. Н. Попко; науч. ред. С. М. Токть, О. Н. Попко. – Мир: Музей «Замковый комплекс «Мир», 2018. – с. 267–285.

4. Попко, О.Н. Усадьба Павлино под Петербургом в работах художников 1830–1840-х гг. / О. Н. Попко // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*, 2017. – № 4. – с. 130–134.

5. Семейный портрет. Вторая половина XVIII–XIX вв. из собрания Государственного музея А. С. Пушкина и частных коллекций. Живопись, графика, миниатюра. – М.: Государственный музей А. С. Пушкина, 2015. – 80 с.

6. Сверкина, И. В. История частного коллекционирования в России / И. В. Сверкина. – СПб.: СПбГУКИ, 2004. – 207 с.

7. 1838 г. Описание движимостям, находящимся в Павлино. Bundesarchiv Koblenz. Nachlass Radziwill-Familie. – Ф. 1834. – Д. 1036.

8. Sammlung des Fürsten Sayn-Wittgenstein-Sayn von Schloss Sayn. Versteigerung 15. bis 16. December 1920. Ant. Creutzer, vorm. M. Lempertz G. M. B. H. Aachen [Электронный ресурс]. – 40 s. – Режим доступа: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/creutzer1920_12_15. – Дата доступа: 20.05.2019.

Романенко Д.Ю.

(Республика Беларусь, г. Марьино Горка)

ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА В ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ СРЕДЕ В БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ 1950-Х – 1980-Х ГГ.

Во второй половине XX века белорусская живопись прошла значительный путь своего тематического развития, в котором образы современников, представители разных десятилетий, отображены в виде героев-ветеранов, строителей, спортсменов, шахтеров, ученых и исследователей, представителей многих других профессий.

В 1950-х – первой половине 1980-х годов в тематической живописи доминирует государственный заказ. Это приводит к тому, что очень часто такие живописные герои возвышенного и более прозаического характера выполняли агитационно-воспитательные задачи. Практика тематических выставок, связанных с государственными праздниками, юбилейными датами, партийными съездами и т.п. ставила такие идейно-тематические требования как обязательные и главенствующие. Идейная составляющая изображаемых героев в результате такого отношения к творческим работам подчас значительно преобладала над их

живописными и образными достоинствами [1, 1а].

Но был в период идеологической зависимости искусства существенный выход для живописцев на более свободный творческий уровень изображения образов простых и скромных тружеников, людей родных и близких, что было связано с выездами художников в разные регионы страны, отдаленные от столичной жизни. Так случалось, что некоторые художники жили и творили в небольших городах с традиционной средой, где перемены в производственной и бытовой сферах не были очень быстрыми.

Многие живописцы осознанно или интуитивно обращались к провинциальным образам, чтобы передать свои более яркие эмоциональные впечатления, показать колоритный внешний вид и национальный характер людей разных возрастов в окружении родной природы. Человек в провинциальной среде стал, таким образом, важной темой белорусской живописи, в которой были неограниченные возможности показать свои профессиональные возможности, опираясь на традиции демократического европейского искусства разных столетий, где образ простого человека-провинциала в скромной жизненной среде давал, без ложного пафоса, выход истинному творческому новаторству.

Обращение к провинциальной тематике позволяло выявить широкий диапазон радостных, лирических, камерных, даже психологично-углубленных живописных настроений, лишенных какой бы то ни было надуманности, фальшивости, предвзятости. Такое отношение к провинциальным типам людей и их жизненной среде сформировалось уже в начале 1950-х годов и успешно проявлялось в белорусской живописи в последующие десятилетия. Можно привести ряд примеров живописных произведений, которые по сей день являются ярким свидетельством такого творческого подхода многих художников старшего поколения.

Одним из краеугольных образов в этом живописном контексте является образ матерей художников. Белорусские живописцы уделили своим матерям особое внимание. Еще будучи молодыми, и в более зрелом возрасте, они создавали очень проникновенные портреты женщин из сельской местности, пожилого возраста, с очень трепетным и искренним отношением к их дорогим и близким с детства лицам, с нескрываемым уважением к их нелегкой судьбе, традиционному образу жизни в очень скромных бытовых условиях. Эти портреты не предназначались для больших тематических выставок, а были, скорее, важны художникам как творческое откровение для осознания их нерушимой связи с самыми дорогими и близкими. Эти образы, как правило, впервые экспонировались только на юбилейных выставках, уже ставших известными, художников, как дань памяти их истокам, началу творчества и т.п. Примерами таких образов можно назвать портреты Павла Масленникова, Гавриила Ващенко, Александра Кищенко, Николая Назарчука и др. [2–2б].

С 1970-х годов образ матери получил большее социально-значимое обобщение и стал символизировать судьбу всех белорусских женщин, которые вынесли на своих плечах тяготы очень тяжелых времен, как военного, так и послевоенного периодов новейшей истории. Начинают изображаться пожилые женщины в традиционных народных костюмах, что еще больше подчеркивает идею национальной визуализации «Матери-Родины» не в помпезно-пафосном, а в этнографически-народном естественном виде.

В образах пожилых женщин Гомельского Полесья Гавриил Ващенко решает именно такие творческие задачи, которые ведут к деидеологизации героической значимости представительниц старшего поколения в направлении большей этнической достоверности, образной правдивости, естественности чувств. Этапными стали его произведения «Мать» (1983) и «Память» (1983). Образ матери носит иконно-возвышенный характер. Ее лицо изображено в эн-фас и украшено платком, который плотно покрывает голову и шею, а также своими красными ниспадающими кистями декорирует грудь. Золотистый фон – обобщение земли и неба той сельской среды, где сбор летнего урожая является ежегодным праздником трудолюбия [3].

В 1950-х – 1960-х годах в белорусской живописи тема уборки урожая была обязательной для выставочных экспозиций. Существовали определенные идейно-

изобразительные установки, которым следовали художники в живописном отражении этого «праздника мирного труда»: солнечные краски поля, лучезарное небо, светлые улыбки, многочисленные молодые колхозники и колхозницы, загоревшие руки и т.п. Тяжелый физический труд, усталость от непосильного перевыполнения уборочных планов за минимальное материальное вознаграждение и другие «теневые стороны» трудовой темы оставались за пределами картинной плоскости. Но в этой теме есть и определенные авторские находки, которые не нарушают общепринятого праздничного настроения, однако представляют совсем иную точку зрения на сбор урожая в празднично-победоносном стиле 1950-х годов.

Наиболее ярким примером этому служит картина Г. Бржозовского «На родных полях», написанная в 1952 году. В ней автор со всей полнотой раскрывает свое живописное дарование на полотне, посвященном родной земле, ставшей источником вдохновения художника. Картина эта создана в двух вариантах. Одна хранится в экспозиции Национального художественного музея Республики Беларусь, другая – в Пуховичском районном краеведческом музее. Здесь мы видим искренне отношение художника к сельским труженикам и его желание воспевать этих простых и близких ему героев мирной жизни.

Два варианта картины воспринимаются до настоящего времени как отражение творческого кредо художника служить своим творчеством трудовому народу. воспевать его деятельность, быть рядом со своими героями и т. п. [4].

Во многом этот живописный манифест сыграл свою роль в активном обращении белорусских художников 1950-х годов и последующих десятилетий к колоритной и многообразной провинциальной тематике.

С 1939 года Михаил Севрук, известный художник-живописец виленской школы, ученик и последователь творческих устремлений Людомира Слендинского и Фердинанда Рушица, практически безвыездно жил в районе центре Несвиж Минской области. В 1930-х годах он уже был известным живописцем. Его этапная работа «Жатва» (1937) фокусирует особенности стиля виленской школы (синтез реализма и символизма с традициями классицизма и романтизма) и полностью обращена к сельской жизни.

В известной картине «На сенокосе» (1953) художник заметно изменил своему довоенному монументально-обобщенному характеру изображения и придал значение нарочито натуралистическому подходу к написанию более или менее важных деталей. В центре композиции удобно расположился во время краткосрочного дневного отдыха в поле мужчина в гимнастерке и синих брюках, и что-то уверенно обсуждает из прочитанного в газете с колхозниками, которые в непринужденных позах примостились вокруг него, на солнце и в тени стога сена и листвы деревьев. Все присутствующие с большим вниманием и доверием слушают авторитетного человека, возможно бригадира, вероятно, политинформатора.

Но как необходимая альтернатива всему этому «общему одобрению» в правой части композиции сидит в прохладе деревьев мужчина в традиционной льняной рубаше и соломенной шляпе, неспешно покуривая трубку. Он менее всех увлечен речами выступающего, но предпочитает не вмешиваться. Возможно, что такие противоположные социально-психологические характеристики не совсем соответствовали гармоническому живописному мировидению художника, и в дальнейшем его героями становятся наиболее близкие ему люди, лишенные каких-либо спорных характеристик. Они являются очень яркими и позитивными представителями своего провинциального мира, где существует много ценных народных традиций, где не разрушены связи человека и его природного окружения и т. п.

В живописной композиции «Новый дом» (1968) М. Севрук сумел искренне и увлеченно передать связь прошлого и настоящего, которая не предусматривает необоснованного разрушения, обезличивания окружающей среды при строительстве первого «поколения» бетонных многоэтажек. Мастерские мужчины-провинциалы, как и много лет назад, строят

деревянный дом, уже положили первый ряд из затесанных бревен, и отдыхают. Главный персонаж, молодой полуобнаженный строитель с загоревшими широкими плечами, изображенный со спины, о чем-то спокойно говорит двум пожилым мужчинам в розовой и белой рубашках. Это разговор очень близких и уважающих друг друга людей, объединенных не только работой, но и общими жизненными ценностями, интересами. Их внимательно слушает девочка в голубом платье, которая принесла обеденные продукты в лукошке. Очень естественная сцена, подсмотренная художником из окружающей и хорошо знакомой ему провинциальной действительности, без какого-либо нарочитого вымысла, но уже содержащая все особенности зрелого стиля художника конца 1960-х – 1970-х годов.

Живописец поддержал художников нового послевоенного поколения, которые стартовали в 1960-х годах на волне социально-политических преобразований, и внесли в живопись более свободную формально-стилистическую трактовку изображаемой реальности. Художник как бы пережил «второе дыхание» своей виленской юности и привносит в живопись широкие композиционные плоскости, уверенно обобщает фигуры людей, вносит в колорит яркие локальные цвета. Он реализует многое из того, что существовало у него в довоенных эскизах монументальных композиций, но ждало своего более приемлемого времени в будущем. Об этом свидетельствует его работа «Девчата» (1969), где предельно обобщенно и монументально трактуются образы молодых сельских девушек. В них концентрируется нерасторжимая связь традиции и новаторства: они очень современные, величавые, свободные от физического переутомления, невзирая на то, что в руках у них простые и незамысловатые приспособления для полевых работ – деревянные грабли, серп, вместо более модернизированного колхозного инвентаря для уборки урожая.

Финалом и проникновенным творческим завещанием художника стала картина «Возвращение с поля» (1978), на которой изображены сельские женщины трех возрастов. Они неторопливо возвращаются домой с картофельного поля на фоне ярко-солнечного сентябрьского вечера. Фигуры женщин очень монументальны и многозначительны, несмотря на их внешнюю простоту и непритязательность. Художник осознавал, что у провинциальной темы есть своя полноценно-широкая и стилистически-многосторонняя перспектива развития, и очень красочно и убедительно поделился своим глубоким творческим убеждением в последней своей большой живописной композиции. Свое богатое творческое наследие (более тысячи полотен) Михаил Севрук завещал родному городу. В 2009 году в его одноэтажном несвижском доме был открыт мемориальный музей-мастерская, где и были созданы на протяжении тридцати лет все выдающиеся произведения художника. Здесь собраны его работы виленского и несвижского периодов, сохраняются личные вещи и художественные принадлежности мастера.

Этот музей можно считать уникальным в своем роде свидетельством связи художника с провинциальной средой, которая на протяжении тридцати лет была для него постоянным источником творческих открытий. Также возрастает и количество публикаций, которые возрождают память о выдающемся мастере [5].

Приведенные примеры могут свидетельствовать о том, что образ человека из провинциальной среды в белорусской станковой живописи является очень продуктивной и творчески эволюционной темой, которая уже стала значимой традицией и имеет все перспективы своего развития. Величайшая заслуга живописцев старшего поколения заключается в их значительных достижениях образного раскрытия этой тематики «над идеологией», что позволяет многим современным художникам осознанно и по личному выбору к ней постоянно обращаться. Очень обнадеживает и тот факт, что провинциально-традиционная среда в настоящее время в белорусской реальности существует во множестве своих проявлений и может дать художникам начала нового столетия не одну жизненно-убедительную идею. Следовательно, эта тема требует дальнейшего комплексного научного исследования.

Літаратура

1. Масленнікаў, П. В. Беларускі савецкі тэматычны жывапіс / П. В. Масленнікаў. – Мінск : Выдавецтва Акадэміі навук БССР, 1962. – 155 с.
- 1а. Баразна, М. Р. Гісторыя выяўленчага мастацтва Беларусі ХХ стагоддзя : вучэбны дапаможнік / М. Р. Баразна. – Мінск : Беларускае дзяржаўнае акадэмічнае мастацтвавае, 2016. – 320 с.
2. Дробаў, Л. Н. Сучасны беларускі партрэт: жывапіс скульптура графіка / Л. Н. Дробаў. – Мінск : Беларусь, 1982. – 166 с.
- 2а. Тараканава, М. Манументальны сімвалізм Гаўрылы Вашчанкі / М. Тараканава. // Роднае слова. – 2003. – № 6. – с. 93–95.
- 2б. Драчоў, П. Народжаны беларускім Палессем / П. Драчоў // Беларускі гістарычны часопіс. – 2004. – № 2. – с. 32–33.
3. Henrikh Brzhozovsky. Painting / ст. Г. Фатыховой. – Мінск : Інтернешнл Транс-Капітал, 2000. – 45 с.
4. Міхаіл Сеўрук. Жывапіс. Графіка (Альбом) / склад. М. Н. Канавалаў. – Мінск : Паліграфкамбінат, 2012. – 103 с.
5. Міхаіл Сеўрук. Мастак з Божай Міласці: серыя 100 выдатных дзеячоў беларускай культуры / аўт. С. Гвоздзеў. – Мінск : Харвест, 2015. – 63 с.

Ротмірова Е.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ПРИНЦИП ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТЕКТОНИКИ В ОРГАНИЗАЦИИ СРЕДЫ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ

Современный XXI век строится на завоеваниях XX столетия, как периода масштабных художественных экспериментов, заставляет исследователей менять привычные представления о природе Искусства и Творчества; выдвигать новые проблемные вопросы, которые открыты для обсуждения [3]. Ведущими актуальными проблемами художественного образования выступает осмысление места и роли искусства, изобразительного творчества мастеров, культуры изобразительных действий обучающихся. Одним из важнейших моментов в понимании этого проблемного поля выступает осознание того, что конкретная художественно-творческая идея, идеал всегда определяли и определяют общие направления, результаты и условия изобразительной деятельности в соответствии с заданными в истории культурными образцами и средовыми нормами. Очевидно, что через изучение особенностей среды, в рамках которой происходит творческий процесс, можно прийти к выявлению и осмыслению его задач, культурных ценностей.

По М. М. Бахтину [1], на основании художественного «кругозора», имеющегося опыта можно выполнять творческую композицию (скульптурную, живописную, графическую и т.д.), но в организованных культурно-средовых условиях траектории культуры движения изобразительного замысла из прошлого (образы, сюжеты, формы, средства и т.п.) через действительное настоящее (т. е. образы, сюжеты, формы, средства) в прогнозируемое будущее для себя и изобразительное, авторское будущее для себя и других, представляя динамику и жизненность выполняемых культурно-изобразительных образцов. При этом, ещё Ю. У. Фохт-Бабушкин утверждал, что искусство располагает достаточно

специфичными и многообразными возможностями для развития личности и выполняемой ею художественно-творческой деятельности (не сводимых только к способностям восприятия и создания прекрасного) [7]. С точки зрения А. А. Мелик-Пошаева, предпосылками этого процесса можно считать любые личностные качества обучающихся, которые не возникают «внутри» сами по себе, а складываются, сохраняются, исчезают в ситуациях возрастного становления и вхождения в культуру [6].

Ведущим требованием в развитии изобразительной культуры выступает учёт специфики и организация культуротворческой (художественно-дидактической и художественно-изобразительной) среды. В этой связи, продуктивность развития культуры действий учащихся, как проектируемый, поэтапный, механизмически установленный и технологически реализуемый, прагматически направленный процесс будет достижима в данной среде, как тектонически устойчивом пространстве изобразительной инкультурации.

М. М. Бахтин, впервые употребивший понятие «архитектоника» для характеристики ценностной структурной основы эстетического объекта, видел важность его различения, разграничивая архитектурные объектные формы и композиционные, организующие эстетический материал [8]. Архитектоничность понимается как что-то устойчивое, принципиальное в отношении автора-художника к сюжету своего произведения [1]. Важно, что П. А. Флоренский [9] художественное произведение рассматривал как организованное единство его изобразительных средств, а схему его строения определял как композицию, конструкцию содержания раскрывал вне связи со средствами изображения. Современные исследователи считают необходимым различать уровни «архитектоники» в единстве всех компонентов и «тектоники» в совокупности её единиц, рассматривая их наличие в устойчивых объектах тектонических форм (А. В. Домашенко [4, с. 20]); определяют лексемы «архитектоника» как соотношение планов, а «тектоника» как процесс организации плана (В. В. Федоров [9, с. 30]). При этом, ещё в период Античности, понятие «тектоника» (с греч. яз. «tektoniks» понималось как устройство начал, выявление и организация порядка, «архитектоника» как относящееся к построению, конструированию, строительству; в геологии – в направлении на изучение закономерностей движения, деформации земной коры; а «тектор» выступал как устроитель, «тектоники» как пространственно-вещественные текстуры [2].

В настоящий временной период дефиницию «тектоника» используют в различных областях науки и искусства (тектоники сжатия, растяжения, изгиба, среза, кручения, подвеса, консоли, арки, балки, стойки и т.д.), характеризуя как работу сил в конструкции и материале [5]. В изобразительном искусстве – это зрительное впечатление от действия художественных сил [5], способ отражения динамики, развития механизма культуры деятельности, где культурные произведения, окружающие человека, архитектурны и текстурны [2]. Поэтому, такие виды изобразительного искусства, как скульптура и архитектура, подчиняясь законам тектоники, взаимодополняются, а тектоничность гарантирует материальность, гармонию и лаконизм носителей изобразительных образов. Причём, требование тектоничности, специфичное для художественно-изобразительных систем, предполагает необходимость создания определённых конструктивных взаимодействий между элементами любого композиционно выстроенного образца, раскрывающего соответствующие стороны художественно-образной задачи [5]. По П. А. Флоренскому [10], единство изображаемого не может быть смешиваемо с единством изображения, так как там уже есть свои схема, план изображения предмета в целостном образе (создаётся конструкция).

Очевидно, что тектоника как индивидуальная акциорика изобразительных действий обучающихся может выступить показателем проявления их художественно-творческой активности в культуротворческой среде. Как утверждал М. М. Бахтин [1], необходимо перестроить всю архитектуру мира мечты, включив в него эмоционально-волевую

утвержденность авторского образа (из другого и для другого человека), тем самым приобщая к визуальному целому внешнего (образа), где архитектоника художественного видения упорядочивает не только пространственные и временные моменты, но и смысловые. То есть, художественная форма может быть не только пространственной и временной, но и смысловой; раскрывает императивы выполнения смысловых изображений.

В этой связи художественная тектоника обеспечивает как структурную устойчивость учебного художественного процесса, так и осмысленность действий его участников в системе средовых конструкторов, гарантирующих совокупность эффектов: позиционности, одновременности, цикличности, устойчивости, согласованности, нормируемости, культуротворчества, продуктивности, диагностичности, транслируемости.

В частности, эффект цикличности исходит из самого понимания изображения как циклического процесса. Через проблематизацию прошлого опыта реализуется инструментальная связь цели, содержания художественно-изобразительного процесса. В рамках учебного цикла, реализуемого в культуротворческой среде, разрабатываются художественно-изобразительные проекты, программы индивидуальной и сотворческой стратегии присвоения культурного опыта. В составе основных этапов функционирования художественно-тектонического механизма развития изобразительной культуры обучающихся можно выделить следующие: 1) диагностирования; 2) определения цели и задач; 3) проблематизации (расширение смыслового контекста); 4) выдвижение идеи; выявление и композиционное построение образа, модуля объекта; 5) соотношение наличия и возможностей композиционных учебных задач и средств с существующими условиями среды; 6) согласование ценностных смыслов культуры деятельности, желаемых результатов; аксиологический выбор объекта деятельности; определение иерархии между циклами и этапами; 7) поиск и обозначение ценностно-средовых ситуаций деятельности, выполнения поставленных задач, относительно обозначенных объектов (форма, место работы); 8) документирование основных этапов, условий, критериев деятельности; 9) обсуждение и анализ результатов деятельности с учётом стратегий пространственной рамки, самоподобия; 10) презентирование результатов индивидуальной и сотворческой работы, диагностика успехов и рисков.

Отличительной особенностью такого культурного процесса выступит постановка акцента на сохранение его целостности, обдумывание сложившихся композиционных образов, представлений, символов. Где целостность (с позиции П. А. Флоренского) предстаёт как подобие символа Совершенного [8]. То есть, организуемые циклические художественно-тектонические процедуры рассматриваются как актуальные, активизирующие ситуации культурного развития действий.

Таким образом, думается, что развитие изобразительной культуры в художественно тектонически организованной культуротворческой среде конструктивной устойчивости и совершенства будет оказывать разностороннее как внешнее, так и внутреннее влияние на сам учебный художественно-изобразительный процесс (условия, организацию, субъектов и т. д.) и его культуросообразные продукты. А так как, по мнению М. М. Бахтина [1], мир художественного видения и его реализации должен выступать как организованный, упорядоченный и завершённый; то, кроме культурно-средовой заданности и смысла вокруг человека, важно создавать ценностное окружение (художественно значимые предметные моменты; пространственные, временные и смысловые отношения).

Литература

1. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества // М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М. : Искусство, 1979. - 424 с.

2. Генисаретский, О. И. Философия проектности: из истории проектной культуры второй половины XX века / О. И. Генисаретский. – М. : Ленанд, 2016. – 400 с.

3. Громов, Ф. Ю. Обращение к «примитиву» и судьба «потешной картинки» в XXI веке / Ф. Ю. Громов // Искусство в XXI веке : сб. статей (Труды СПбГУКИ; Т. 192) (Scientia artis = Наука искусства ; вып. 4 / С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств ; под общ. ред. Ю. И. Арутюнян. – СПб. : Изд-во СПбГУКИ, 2012. – с. 47–53.

4. Домашенко, А. В. Об интерпретации и толковании: монография / А. В. Домашенко. – Донецк : ДонНУ, 2007. – 277 с.

5. Кудин, П. А. Психология восприятия и искусство плаката / П. А. Кудин, Б. Ф. Ломов, А. А. Митькин. – М. : Плакат, 1987. – 208 с.

6. Мелик-Пашаев, А. А. Искусство и здоровье / А. А. Мелик-Пашаев // Искусство в школе. – 2011. – № 5. – с. 2 – 5.

7. Савенкова, Л. Г. Дидактика художественного образования как составляющая часть педагогики искусства: новое знание / Л. Г. Савенкова. – М. : ИХО РАО, 2011. – 280 с.

8. Тamarченко, Н. Д. Эстетика словесного творчества М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция // Н. Д. Тamarченко. – М. : Издательство Кулагиной, 2011. – 400 с.

9. Федоров, В. В. Оправдание филологии / В. В. Федоров. – Донецк : Норд-Пресс, 2005. – 92 с.

10. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях: курс лекций, прочитанных во ВХУТЕМАСе / П. А. Флоренский. – М. : Прогресс, 1993. – 324 с.

Савицкий К.В.

(Российская Федерация, г. Москва)

СОЦИАЛЬНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ В ЗАПАДНОЙ БЕЛАРУСИ (1939 – 1941 ГГ.) АК КУЛЬТУРНАЯ ТРАВМА: ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ ПРОБЛЕМЫ

17 сентября 1939 года, нарушив ряд международных договорённостей (Рижский мирный договор 1921 года и Договор о ненападении 1932 года), войска рабоче-крестьянской Красной армии (РККА) вошли на территорию Второй Речи Посполитой (Республика Польша 1918–1939 гг.). К тому времени Польша уже находилась в состоянии войны с Германией (с 1 сентября 1939 года). Уже в начале ноября аннексированные территории Польши вошли в состав Украинской ССР (1 ноября 1939 года) и Белорусской ССР (2 ноября 1939 года).

Действия советских властей на новоприобретённых землях повлекли за собой социальные перемены, которые коренным образом изменили уклад жизни местного населения.

Цель данной работы – рассмотреть социальные изменения в Западной Беларуси (1931–1941 гг.) как культурную травму.

Теоретическая социология, в независимости от исторического этапа, ориентировалась на анализ социальных изменений: типы власти и дух капитализма как факторы социальных изменений в работах М. Вебера; трансформация *Gemeinschaft* в *Gesellschaft* в работах Ф. Тённиса также является социальным изменением.

В рамках данной работы «социальные изменения» понимаются как: «различие между состоянием социальной системы в один момент и состоянием той же самой системы в другой» [4, с. 471].

В конце XX века в научном дискурсе появилась теория культурной травмы, которая позволяет рассматривать социальные изменения как культурную травму. Принято разделять такие направления теории культурной травмы, как психоаналитический подход и социологический подход.

Социологический подход теории культурной травмы находит своё отражение в работах Н. Смелзера, Дж. Александера, Р. Айермана и П. Штомпки.

В качестве теоретической рамки, для решения поставленной задачи, была выбрана теория культурной травмы П. Штомпки, как наиболее релевантная, в связи с трактовкой автором культурной травмы в такой системе координат, как социальные изменения.

Необходимо отметить тот факт, что само по себе социальное изменение не является травмирующим, для подобной его характеристики необходимо наличие таких признаков: когда социальное изменение происходит внезапно, в короткий временной отрезок и обладает шокирующим характером; социальное изменение охватывает различные сферы общественной жизни большого количества индивидов; радикальным изменениям подвергается система норм и ценностей, актуализируются новый ценностный ряд и основанные на нём социальные практики.

Культура, как одна из наиболее чувствительных сфер социальной реальности, наименее устойчива к внешним угрозам в связи с высоким уровнем инертности, так как содержит в себе нормы, ценности, символы и смыслы, фундирующие идентичность.

В теории культурной травмы П. Штомпки социальные изменения, которые обладают травматогенными свойствами, рассматриваются, как культурная травма – «стресс, вызванный социальными изменениями, которые касаются сферы культуры, а в итоге также коллективной и индивидуальной идентичности» [4, с. 491].

В своей теории польский социолог выделяет три уровня травмы: индивидуальная травма («стрессовые» события, коренным образом меняющие жизнь отдельного индивида); коллективная травма (социальные изменения воздействуют на группу людей, изменяя систему норм и ценностей, а также убеждения, что может в конечном счёте влиять на снижение значимости или же утрату групповой идентичности); историческая травма (изменениям подвержены национальные или этнические сообщества, регионы или цивилизации) [6, s. 13–15].

Как отмечает П. Штомпка: «история переосмысливается в биографиях людей» [6, s. 15], то есть, несмотря на макросоциальный уровень функционирования исторической травмы, влияние оказывается, как на отдельные социальные группы, так и на индивида.

В предложенной П. Штомпка концепции культурной травмы сама по себе травма рассматривается как динамический процесс, этапами которого являются: «структурное и культурное прошлое; травматические события или ситуация; особая трактовка событий; травматические симптомы; посттравматическая адаптация; преодоление травмы» [3, с. 8].

Подобные теоретические рамки позволяют изучить и описать возникновение и пути преодоления травматических социальных изменений, которые повлекло за собой вторжение РККА на территорию Польши в сентябре 1939 года.

В рамках теоретического конструирования проблемы представляется возможным описать такие этапы социальных изменений в Западной Беларуси (1939–1941 гг.), как: структурное и культурное прошлое, а также травматические события.

Структурное и культурное прошлое Западной Беларуси непосредственно вписано в социокультурный контекст восточных воеводств Второй Речи Посполитой в некоторых источниках, например, «Kresy Wschodni». Данный регион является культурным пограничьем, местом столкновения греко-византийской и римско-католической

цивилизационных культур, которое по своей сути является конгломератом национальных и религиозных групп, сосуществовавших в общем культурном и смысловом пространстве. Можно выделить следующие культурные особенности «Kresyw Wschodnich» в начале XX века: совместное локальное проживание представителей различных национальных и религиозных групп; локальная социокультурная система со своими «центрами» (Вильнюс, Львов, Гродно и др.); региональная коллективная идентичность; низкий уровень урбанизации [2, с. 9–25].

Ключевым социальным изменением в рамках изучаемой проблемы является Польский поход РККА, так как именно он стал отправной точкой в действиях советских властей в Западной Беларуси; общество начало подвергаться воздействию советской системы, которая изменяла уже устоявшиеся в изучаемом регионе смыслы, систему норм и ценностей, актуализирует новый ценностный ряд и основанные на нём практики.

Кроме того, на территории Западной Беларуси в период 1939–1941 годов произошла цепочка травматических социальных изменений:

- изменения в сфере экономики (де-факто право частной собственности на оккупированной территории было приостановлено; рубль заменил польский злотый; искусственное сдерживание цен; кражи и погромы со стороны солдат РККА; экспроприация частной и государственной собственности) [1; 5];

- изменения в политической сфере и административном устройстве (заселение территории советскими партийными служащими («восточниками»); воспитание новых кадров в советском духе; 22 октября 1939 года были проведены выборы в Народное Собрание Западной Белоруссии; принятие Закона СССР «О включении Западной Белоруссии в состав Союза ССР с воссоединением её с Белорусской ССР» (2 ноября 1939 года)) [1; 5];

- репрессии в отношении польского населения [1; 5];

- советизация посредством культурных изменений (решение языкового вопроса в пользу «угнетаемых» национальных меньшинств; советизация средних и высших учебных заведений; цензурирование литературы, театра, кино и музеев) [1; 5].

Таким образом, теория культурной травмы польского социолога П. Штомпки позволяет рассмотреть социальные изменения в Западной Беларуси как травматические. Данная парадигма, в рамках теоретического построения проблемы, позволяет выявить культурное и структурное прошлое территорий Западной Беларуси в составе Польской Республики (1918–1939 гг.), а также описать социальные травматические изменения, которые коренным образом изменили повседневную жизнь местного населения.

Литература

1. Гловацкий, А. Польша между СССР и Германией. 1939–1945 / А. Гловацкий // Белые пятна – черные пятна: Сложные вопросы в российско-польских отношениях / под общ. ред. А. В. Торкунова, А. Д. Ротфельда; отв. ред. А. В. Мальгин, М. М. Наринский. – М.: Аспект Пресс, 2017. – с. 230–279.
2. Сухомлинов, О. М. Культурні пограниччя: Новий погляд на стару проблему / О. М. Сухомлинов. – Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2008. – 212 с.
3. Штомпка, П. Социальное изменение как травма / П. Штомпка // Социологические исследования. – 2001. – № 1. – с. 6–16.
4. Штомпка, П. Социология. Анализ современного общества / П. Штомпка. – М.: Логос, 2005. – 664 с.
5. Grudzinska-Gross, I. War Through Children's Eyes: The Soviet Occupation of Poland and the Deportations, 1939-1941 / I Grudzinska-Gross, J. T. Gross. – Stanford: Hoover Institution Press, 1981. – 260 p.
6. Sztompka, P. Trauma kulturowa : druga strona zmiany spoiecznej / P. Sztompka // Przegląd Socjologiczny. – 2000. – № 1. – s. 9–29.

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ФОРМООБРАЗОВАНИИ

Эксперименты в архитектурном формообразовании рубежа XX–XXI вв. обусловлены технологическим инновациям информационной эпохи, в первую очередь, возникновением и развитием специализированных компьютерных программ: систем автоматизированного проектирования (САПР или CAD /Computer-aided design/) и трехмерного моделирования (3d modeling).

Наиболее ранние разработки в области чертежного программного обеспечения относятся к началу 1960-х гг., когда на базе Массачусетского технологического института Айвеном Э. Сазерлендом в 1961–1963 гг. была разработана программа Sketchpad [1]. Особенностью Sketchpad была система из сенсорного монитора с графическим интерфейсом, который управлялся специальным магнитным пером (прототип компьютерной мыши появился лишь в 1968 г.) и набором кнопок, регулировавших выполнение различных операций.

В экспериментальной программе были реализованы процедуры создания и записи графических данных, которые характеризуют современные системы автоматизированного проектирования. Чертежи в Sketchpad выполнялись в формате векторной графики – методе представления объектов и изображений в компьютерной графике, основанном на математическом описании элементарных геометрических объектов: точки, прямой, окружности, многоугольников (в момент появления Sketchpad еще не были систематизированы формулы изображения кривых). То есть компьютер воспринимает элемент векторного рисунка как графическое отображение математического объекта с заданными направлением, координатами и атрибутами (цвет, толщина линии и т.д.).

Ранние системы автоматизированного проектирования работали с двухмерными изображениями, то есть имитировали черчение на листе бумаги. Изначально трехмерные модели строились по принципу каркасной геометрии: точек в пространстве и линий, соединявших эти точки. Геометрические тела и поверхности задавались линиями, которые соответствовали граням объектов. Подобные каркасные модели не позволяли изобразить светотень и скрыть грани, расположенные внутри модели или на заднем плане.

В 1960-е – 1970-е годы разработки САПР применялись в сфере автомобилестроения, самолетостроения и военной промышленности, где остро стояла проблема усложнения и удорожания аналоговых расчетов и аналогового производства криволинейных деталей и аэродинамических элементов обшивки. Для систем автоматизированного проектирования и производства криволинейных элементов требовалось разработать способ математического описания сложных кривых и поверхностей, формирующих их геометрию [2]. Необходимые формулы были выведены французским инженером П. Безье для компании Рено, где использовались для создания компьютерных моделей с 1972 года. В 1984 г. в программе BRL-CAD, предназначенной для Лаборатории баллистических исследований армии США инструменты трехмерного моделирования были впервые интегрированы в рабочую среду САПР [1].

К началу 1990-х гг. САПР широко использовался в работе архитектурных, дизайнерских и инженерных мастерских, в том числе на территории бывшего СССР. Рост популярности САПР в сфере архитектуры привел к возникновению специализированных Систем автоматизированного архитектурного проектирования СААД (Computer Aided Architectural Design) и информационного моделирования зданий и сооружений BIM

(Building Information Modeling), таких как Archicad (1986) и Revit (2002). Особенность информационной модели заключается в том, что она содержит информацию не только о внешнем облике и конструктивных особенностях объекта, но также о его инфраструктуре (спецификации инженерных сетей, конструктивных элементов, отделочных материалов и т. д.). Проект, выполненный в подобных программах, представляет собой интерактивную модель взаимосвязанных элементов. То есть работа над архитектурными, строительными, инженерными чертежами, экономическими расчетами и трехмерной моделью здания ведется синхронно, изменение одного параметра в любой из частей проекта влечет за собой изменение всей системы: от календарного графика строительных работ до визуализации. Информационного моделирования зданий включает в себя разработку полного жизненного цикла: от первоначального проектирования, до управления строительством, эксплуатации и сноса.

С ростом популярности САД-программ в архитектурном сообществе зрело понимание, что потенциал САПР и программ трехмерного моделирования (3 ds Max, Maya и др.) не ограничивается оптимизацией процессов проектирования и создания визуализаций, но также раскрывается в сфере формообразования, затрагивая основу творческого процесса. Интеграция трехмерного моделирования и технических документов в САПР-программах позволяет не только визуализировать, но и с нуля создавать сложные формы, которые были принципиально не изобразимы средствами перспективных и аксонометрических изображений, проекций и разрезов, и лишь с поправками могли быть воплощены в пластической скульптурной модели [3]. Но скульптурную модель невозможно перевести в проектные документы, не существовало и необходимых математических формул, которые позволяли провести инженерные расчеты конструкций. Как было отмечено, методы расчета и графического изображения криволинейных поверхностей были разработаны только в 1960-е – 1970-е годы. Рассчитанные вручную в середине XX в. конструкции сложных оболочек в форме гиперболических параболоидов, коноидов и т.д., как правило, заполнялись плоскими прямолинейными сегментами, преимущественно треугольной формы. Внедрение САД-программ, поддерживавших расчет В-сплайнов, в строительную промышленность, позволило моделировать и возводить оболочки неправильной формы с несколькими векторами кривизны, которые создавались из отдельные криволинейных сегментов, производимых на станках, которые берут сведения обочертаниях фрагментов непосредственно из САД-модели.

Чтобы понять как именно механизм моделинга влияет на форму наружный облик здания – получения трёхмерного изображения на плоскости требуется выполнить следующие шаги: собственно моделирование (создание трёхмерной математической модели сцены и объектов в ней); текстурирование (назначение поверхностям моделей растровых или процедурных текстур, подразумевающее также настройку свойств материалов – прозрачность, отражения, шероховатость и пр.); установка и настройка источников света; анимация (при необходимости: придание движения объектам); рендеринг (построение проекции в соответствии с выбранной физической моделью); композитинг (компоновка и доработка изображения); вывод полученного изображения на устройство вывода – дисплей или специальный принтер.

Основой трехмерной модели является полигональная сетка (polygon mesh) – это совокупность вершин, ребер и граней, которые определяют форму многогранного объекта в трехмерной компьютерной графике и объёмном моделировании. Гранями обычно являются треугольники, четырехугольники или другие простые выпуклые многоугольники (полигоны), так как это упрощает рендеринг, но сетки могут также состоять и из наиболее общих вогнутых многоугольников, или многоугольников с дырками. Учение о полигональных сетках – это большой подраздел компьютерной графики и геометрического моделирования. Множество операций, проводимых над сетками, может включать булеву

алгебру, сглаживание, упрощение и многие другие. Разные представления полигональных сеток используются для разных целей и приложений. Для передачи полигональных сеток по сети используются сетевые представления, такие как «поточковые» и «прогрессивные» сетки. Объемные сетки отличаются от полигональных тем, что они явно представляют и поверхность и объём структуры, тогда как полигональные сетки явно представляют лишь поверхность, а не объём.

Именно полая структура состоящих из полигонов трехмерных моделей и операции, применяемые для их создания, оказывают непосредственное влияние на архитектурное формообразование. Большинство зданий, построенных в стилистике цифровой архитектуры, по форме представляют собой слегка видоизмененные простые геометрические тела, например, призму, у которого нет параллельных ребер. Это и подобные объёмно-пространственные решения обусловлены технологией лепки объёма в программах трехмерного моделирования: сначала создается готовая простая геометрическое тело, потом над ним производят манипуляции, меняющие её свойства.

Американские исследователи Нора Ю и Э. Ди Мари проанализировали наиболее популярные виды объёмных решений в архитектуре начала XXI века, и выявили четкие алгоритмы применения компьютерных операций, требуемые для их создания [4]. Фактически, создание большинства «современных» форм здания происходит в результате единственного преобразования, буквально – нескольких нажатий кнопки.

Булевы операции клонирование и копирование и отражение как и в скетчпаде только с твердотельными объектами. Все виды преобразований в этой системе можно разделить на три группы – add (добавить), displace (переместить), subtract (вырезать), которые предполагают увеличение, искривление или перемещение какой-то из граней базовой структуры, или вырезание одной из её частей. К группе «добавить» относятся такие стандартные действия, как expand, extrude, inflate, branch, merge, nest, offset; «переместить»: bend, skew, split, twist, interlock, intersect, lift, lodge, overlap, rotate, shift; «вырезать»: carve, compress, fracture, grade, notch, pinch, shear, taper, embed, extract, inscribe, puncture. Самые сложные ломаные объёмы на деле сводятся к самой банальной призме с четырёхугольным основанием. Ощущение кажущейся сложности подчеркивается цифровой «кожей здания», вырезанными на его поверхности псевдослучайными узорами окон и декоративных облицовочных плит, которые архитектор расставляет с помощью специальных алгоритмов.

Наконец, рассмотренный параметрический дизайн не в меньшей степени подвержен алгоритмизации, чем формообразование, построенное на передвижении элементов полигональной сетки, но, в отличие от полигонов, основой параметрических моделей как правило выступает общий случай кривых Безье неоднородные рациональные В-сплайны (NURBS, от англ. Non-uniform rational B-spline). «В системах автоматизированного проектирования и компьютерной графике термин В-сплайн часто описывает сплайн-кривую, которая задана сплайн-функциями, выраженными линейными комбинациями В-сплайнов. Сплайн – это функция, имеющая наименьший носитель для заданной степени, порядка гладкости и разбиения области определения» [5].

Наиболее популярным приложением для работы со сплайнами и параметрического дизайна является Rhinoceros (Rhino) и плагин (интегрированное в среду Rhinoceros приложение) Grasshopper (2004). В отличие от Rhino-документа, Grasshopper-определение (дефинишин) не содержит каких-либо фактически существующих объектов геометрии. Вместо этого Grasshopper-дефинишин представляет собой набор правил и инструкций о том, как Rhino может автоматизировать задачи. Основой интерфейса для разработки алгоритмов в Grasshopper является редактор на базе узла. Данные передаются от одного компонента к другому через соединительные провода, которые всегда соединяются в тисках. Данные могут быть либо определены локально как константа, или импортированы

из документа Rhino. Таким образом, при создании архитектуры сложных, нелинейных форм с использованием Grasshopper архитектор вовсе не воображает форму конечного результата и не разрабатывает формулу с нуля, но манипулирует готовыми запрограммированными заранее и предустановленными алгоритмами. Так архитектор или дизайнер в Рино контролирует визуальную кривую – тем не менее сам контроль достаточно сложен вычерчивание кривой так как она стремится понять оптимальную заданную программой форму – линия может быть более плавной но менее свободной чем нарисованная от руки. В отличие от рисования где строишь ведешь элементы заново архитектор передвигает направляющие вспомогательные прямые меняет их угол наклона ставит дополнительные узлы соприкосновения фрагментов кривой заданных различными функциями (т.н. якоря). Основываясь на собственном наблюдении автора в этой ситуации получить задуманные очертания кривой достаточно сложно, даже если ее выстраивают поверх отсканированного ручного эскиза: инструменты управления чрезмерно разглаживают искривления, не позволяют выстраивать заостренные кривые. Соответственно, кривая, выстроенная с нуля, будет отличаться большей плавностью и одновременно с тем меньшей выразительностью линий.

Дизайн с применением компьютерного программного обеспечения оказывается разделен на две системы:

1. Открытая система

Открытая система основана на реализации набора приложений, ведущих к формированию бесконечных конфигураций, которые могут свободно формироваться без границ или фиксированного шаблона и, таким образом, дают возможность свободного творческого мышления без препятствий.

2. Ориентированная система

Система опирается на набор предустановленных алгоритмов, связанных с системами и приложениями САПР. Эти системы зафиксированы в предопределенных конфигурациях, что позволяет архитекторам на более позднем этапе проектировать здания, способные соответствовать этим системам. Например, в университете г. Лёвена (Бельгия), разработана сложная система САПР для проектирования больниц. Эта система может создать наиболее оптимальный с точки зрения функциональности проект любой больницы в соответствии с утвержденными стандартами, исключив возможность ошибки в расчетах живого проектировщика.

Еще одним важным аспектом внедрения компьютерного программного обеспечения в проектирование стал рост интерактивности процессов проектирования. Визуализация долгое время использовалась в архитектурном проектировании, дизайне интерьера и создании моделей археологических памятников, но эти методы не позволяли пользователю исследовать самые маленькие или самые большие предметы в трехмерной модели, анализировать и тестировать их. Тем не менее, в современных специализированных приложениях для дизайна интерьера сегодня один или несколько человек вместе могут перемещаться внутри виртуальных зданий и вносить изменения и модификации в декор. Подобные приложения позволяют обычным пользователям переставлять мебель в своих домах и даже переопределять дизайн этой мебели. В процессе визуального выражения используется числовая информация для вычисления геометрических данных и цветовых данных.

Таким образом, визуализация зданий, интерьеров и городской среды в ряде случаев заменяется симуляцией. Симуляция определяется как процесс проектирования для модели, аналогичной исходному элементу или системе. Эксперименты проводятся на этой модели, чтобы понять поведение системы или элемента и оценить различные стратегии для работы системы.

Эти методы используют компьютерные технологии, которые автоматически

анализируют и моделируют различные процессы, которые происходят в природе и корректно их имитируют. Проектировщик контролирует создание определенной системы, включающей в себя набор правил и предположений о том, как выполнять правила и учесть допущения. Результат принимает форму математических или логических соотношений, на основе которых создаются модели, будь то физические модели или математические модели, которые используются, чтобы понять, как ведет себя подобная система.

Компьютерная графика с её полаганием на алгоритмы зачастую ограничивает фантазию архитектора, заставляя его использовать повторяющиеся схемы, что в ряде случаев приводит к однообразию облика зданий и городской среды. Тем не менее, многие архитекторы осознают ограничения компьютерных инструментов проектирования и комбинируют их с аналоговыми, либо занимаются поиском новых средств творческого выражения с помощью технологий, которые не ограничивают арсенал выразительных средств.

Литература

1. Riccobono, A. Architectural design in the digital era : dottorato dis. ... Composizione architettonica e urbana : AREA 08 - SSD ICAR14 / A. Riccobono. – Palermo, 2013. – 401 p.

2. Weisberg, D. E. The Engineering Design Revolution. The People, Companies and Computer Systems That Changed Forever the Practice of Engineering [Электронный ресурс] / D. E. Weisberg // Cyon Research Corporation. – Режим доступа: <https://www.cadhistory.net/>. – Дата доступа: 18.10.2019.

3. Colajanni, B. Which new semantic for new shape? / B. Colajanni, G. Pelliteri, S. Concialdi // Digital. Architecture and Construction / ed.: A. Ali — Southampton : WITPress, 2006. — P. 1–10.

4. Mari di, A. Operative Design: A Catalog of Spatial Verbs / A. Di Mari, N. Yoo. – Amsterdam : BIS Publishers, 2012. – 160 p.

5. Demidov, M. An Interactive Introduction to Splines [Электронный ресурс] / M. Demidov // Ibiblio: The Public's Library and Digital Archive. – Режим доступа: <http://ibiblio.org/e-notes/Splines/Intro.htm>. – Дата доступа: 24.03.2017.

Свиридов П.Ю.

(Российская Федерация, г. Москва)

СЦЕНАРИИ РЕВИТАЛИЗАЦИИ АРХИТЕКТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ В ДИПЛОМНЫХ ПРОЕКТАХ СТУДЕНТОВ МГХПА

В начале XXI века произошло глобальное переосмысление требований к функциональной и эстетической наполненности городской среды. Эпоха метамодернизма нацеливает архитекторов, градостроителей, художников, проектировщиков на наиболее полное раскрытие исторического, культурного и эстетического потенциала места и созданию гармоничной выразительной среды. В этом аспекте особую актуальность приобретает проблема ревитализации, т. е. возрождения как отдельных объектов и комплексов, так и городских и ландшафтных агломераций.

Перед студентом встает задача не просто восстановить исторический облик здания, а дать «вторую жизнь» объекту в новых реалиях. Занимаясь интерьером, т. е. содержательной, функциональной стороной архитектуры, нельзя не учитывать новый контекст – назначение комплекса, градостроительные окружение и множество

дополнительных факторов.

Наиболее часто в качестве объектов проектирования используются промышленные здания, здания гражданского назначения и исторические усадьбы.

Редевелопмент промышленных комплексов, конверсия индустриальных объектов – наиболее яркая тенденция в зарубежном и отечественном опыте архитектурного подхода в ревитализации производственных комплексов в структуре городов.

Производственные здания, особенно начала века промышленной революции, обладают значительным эстетическим потенциалом, художественно выразительны, долговечны, формируют большепролетные пространства.

Урбанизация и деиндустриализация способствуют превращению таких комплексов в общественные городские центры. Наиболее часто в них размещают артцентры, выставки, музеи и даже жилье. Стиль «лофт» получил повсеместное распространение.

Крупный масштаб промышленного здания, наличие подъемно-транспортного оборудования, жесткий каркас позволяют реализовывать самые смелые идеи. В проекте К. Демидовой в производственном корпусе запроектирован Квеструм «Кубик Рубика». Автор футуристического проекта создал трансформируемые объемы с помещениями квеста, которые сопрягаются друг с другом в случайном порядке. В центре размещается своеобразный «HUB» – кубик Рубика, задающий сценарий всего действия. Здесь как бы перекликаются образы фильма «Новые времена» Ч. Чаплина и фантастические игры искусственного разума С. Спилберга.

Совсем иное звучание приобретают образы индустриальной архитектуры в проекте А. Созиновой. Здесь в производственном здании реконструируемого комплекса завода «Кристалл» в Калуге предполагается разместить артцентр. Само понятие «кристалл» здесь присутствует в гранях фонарей верхнего освещения, эркерах наружных стен, стеклянных перекрытиях. Отраженный свет, играя на прозрачных поверхностях, пронизывает все уровни производственного здания. Брутальная кирпичная кладка и тяжелые фермы гармонично сочетаются с легкими стеклянными конструкциями. Преломление света достигает своего апогея в мультимедийном выставочном зале. Здесь как бы прослеживается связь: производство-ремесло-творчество-искусство.

Стремление сохранить память о прошлой «жизни» объекта выражено и в проекте «Студенческий кампус» М. Надеждиной. Проект разработан на базе застройки бывшего Национального центра лазерных систем и комплексов. В полной мере использованы разнообразные производственные, административные и жилые здания ансамбля. Выполнено благоустройство внутренней территории, спланирована зона набережной Москвы-реки. В качестве художественной темы использованы яркие цветные лучи-оси, объединяющие все объекты ансамбля.

В этих проектах полностью изменилось назначение комплексов. Однако, в художественно-образных решениях, прослеживается преемственность исторических трансформаций.

Комплекс «Кресты» в ансамбле Невы занимает одно из ключевых мест.

Центральная часть Петербурга представляет собой целостный музей под открытым небом. Естественно, что рекреационные ресурсы и инфраструктура города ориентированы на туризм. С этой точки зрения, вполне логичным было решение создание «Творческого кластера «КРЕСТЫ» (проект Н. Ананьевой). Не только внешний облик, но и интерьеры с галереями, залами, башнями идеально подходят для размещения отеля и музейно-исторической экспозиции.

Включение исторических памятников в туристическую инфраструктуру является очень перспективным направлением для возрождения и оживления населенных мест,

ключевым фактором самоидентификации, сохранением и трансляцией культурных ценностей.

Примерами могут служить Несвижский и Мирский замки в Белоруссии. Практически восстановленные заново. Этот опыт вдохновил О. Игнатову на интересное решение: «Включение руин в композицию современного отеля (на примере замка «Белый ковель»).

Автор предлагает возвести отель-казино в окружении руин древнего замка. Отдельные элементы старинных зданий фрагментарно включены в фасады отеля, а также являются декоративными элементами интерьера.

Замок был разрушен в XVIII в. и в ближайшее время не будет восстанавливаться. Таким образом, новое здание позволит осуществить консервацию сохранившейся застройки. Комплекс расположен у границы с Россией на трассе Москва-Брест, и, естественно, может стать местом притяжения любителей Казино (запрещенных в России). Привлеченные инвестиции могут помочь в развитии этого района и в дальнейшем восстановлению исторического комплекса.

Архитектурная концепция новой гостиницы выполнена в стиле постмодерна в стилистике средневековых замков. Интерьеры казино в стиле стимпанк. Концепция формулируется как «Вне времени и пространства».

Существует легенда, согласно которой королева Бона Сфорца владевшая Смоленями, по загадочным обстоятельствам не дожидая, когда строительство замка для нее закончилось.

Свидетели рассказывают, что в сумерках, когда туман от речки покрывает все вокруг, то виднеется только верх башни, и откуда-то из-под земли играет музыка, а в окнах башни возникает силуэт женщины. Поговаривают, что это и есть жестокая и властолюбивая королева Бона Сфорца. Образ «Пиковой Дамы», руины, проступающие сквозь стены, создают неповторимую атмосферу присутствия духов прошлого в настоящем.

Проект интересен тем, что «вторая жизнь» продолжается в эффекте присутствия, в ощущениях, в деталях. И, может быть, имеет даже большее воздействие, чем заново восстановленный объект. Здесь в полной мере проявляется эффект иммерсивности, т. е. стирание границ между реальным и виртуальным. Виртуализация сознания позволяет активизировать мыслительные процессы и обостряет восприятие. Т. е. возрождение архитектурного объекта происходит в сознании людей.

Исторически именно усадьбы были очагами культуры. Сейчас большая часть из них разрушена или находится в плачевном состоянии.

Восстановление исторических памятников имеет не только социо-культурное значение, но и экономическое. Так, годовой доход от туризма в Италии составляет 10 млрд \$. Доля в ВВП – 12%.

Актуальность возрождения исторических центров – очевидна.

Большой резонанс получил проект П. Костючковой – «Территория замка «Георгенбург» и конного завода «Тракен» в Калининградской области». Это один из наиболее сохранившихся памятников архитектуры в Калининградской области. Первое упоминание относится к 1354 году. Большая часть построек разрушена. В проекте предполагается возрождение всего природно-исторического ландшафта и создание туристического кластера. Привлечение инвестиций и оживление района явится важным фактором возрождения замка. На первом этапе над стенами возводится каркасный контур целого здания, со стеклянным наполнением. По мере развития, предполагается полная реставрация комплекса. Проект предусматривает возрождение всего ландшафта. В долине реки запроектирован спа-центр с заглубленными залами, туристическая деревня. На базе

конного завода разработаны конные маршруты по программе экотуризма. В самом замке предполагаются военно-исторические шоу рыцарских турниров.

Таким образом, создаются узлы кристаллизации всей системы расселения. Даже маленькие усадьбы, такие как «Щедрый Заяц» в г. Березе становятся доминантами, объединяющими территорию в государство.

Такая же проблема существует и в больших городах. Не только в каждом селе, но и в городском районе в советское время стоял клуб. Сейчас Москва, превратилась в агломерацию площадью 2 561 кв. км. с населением 12,5 млн. человек (население Беларуси – около 10 млн.).

Поэтому перед московскими архитекторами сейчас поставлена задача превратить все сохранившиеся кинотеатры в клубы нового типа, чтобы в каждом районе было место притяжения и культурного досуга.

Решению этой актуальной задаче посвящена работа Е. Печуриной – «Реконструкция Дома культуры строителей (Измайлово)». Здание в заброшенном состоянии, выполнено в классическом стиле «сталинского ампира». В нем были предусмотрены три основные функции – кинозал с фойе, библиотека и кружковые комнаты. Современные требования к клубным зданиям значительно изменились. Художественной концепцией стала идея постмодерна. Оставив первоначальный облик здания, автор создал целостный архитектурный ансамбль с современным звучанием. Это яркие интерьеры ресторана-кабаре, современный кинозал. Открытый амфитеатр с тыльной стороны как бы переключается с парковыми эстрадами-«ракушками» 1940–50 гг. Таким образом, маленькое здание, потерявшееся в современной застройке, вновь приобрело статус градостроительной доминанты и районного центра. Это особенно значимо с повышением интереса к эстетике советского времени и в частности к сталинской архитектуре.

Я думаю, что не случайно вопросами ревитализации архитектуры озадачились именно художники интерьера. Занимаясь «очеловечиванием» архитектурных сооружений, дизайнеры как бы привносят жизнь в мертвое пространство. И важными аспектами служат такие характеристики как «гений места» и «дух времени». Современные искусствоведы определяют ансамбль как «непрерывное архитектурное поле», т. е. пространственно-временной континуум. В этом смысле интерьер – это некая чувственная область взаимодействия человека и пространства. По-видимому, совершенно справедливо сюда можно отнести «интерьер улицы», «интерьер площади».

Проекты студентов показывают актуальность вопросов ревитализации архитектурных объектов. Раскрывают огромный спектр решений и сценариев реализации в современных реалиях. Архитектура, как основной материальный объект культуры, наиболее полно отражает цивилизационные потребности общества на пути развития.

Сергачоў С.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ГРАМАДСКАЯ ПРАСТОРА: МІНУЛАЕ ПАСЕЛІШЧАЎ БЕЛАРУСІ І АСПЕКТ СУЧАСНАСЦІ

Разуменне грамадскай прасторы, як істотнай долі горадабудаўнічых структур, апошнім часам прыкметна змяняецца. Усё больш яны ствараюцца не проста як тэрыторыі, дзе цікава знаходзіцца і дзе прыемна правесці час, а больш як асяроддзе для самых

разнастайных варыянтаў сацыяльнага ўзаемадзеяння. Бо працэсы развіцця грамадскіх адносін паказваюць, што вельмі дынамічна, пад уплывам інфармацыйнага выбуху, змяняюцца характарыстыкі сучаснага вобраза жыцця чалавека, якое становіцца ўсё больш шматвектарным і высокатэхналагічным. Але трэба ўлічваць і тое, што грамадская прастора ў паселішчы, – гэта не новаўтварэнне. Вызначэнне яго месца ў горадзе ці вёсцы, практыка выкарыстання і шмат чаго іншага, звязанага, напрыклад, з плошчамі і вуліцамі, мае пэўныя традыцыі.

У Беларусі атрымлівалася так, па якой дарозе не ўехаў у горад ці мястэчка, абавязкова апынешся ў цэнтры, якім была рыначная плошча, яе звычайна коратка і называлі – “Рынак”. Гэтая плошча – заўсёды месца значнае для жыхароў. Тут ішла ўся гандлёва-фінансавая дзейнасць, тут атрымлівалі навіны ад прыезджых купцоў, тут былі забавы, бо менавіта тут акцёры-вандроўнікі знаходзілі ўдзячных глядачоў.

Істотным станавілася тое, што такая плошча была месцам прыцяжэння і гараджан, і прыезджых. Калі кірмаш, тут было неверагодна ажыўлена, усё застаўлена вазамі з таварамі. Сачылі за парадкам, забаранялася перагароджваць вазамі ці крамамі трасы праезду, вертыкальнай планіроўкай забяспечвалі сцёк дажджавой і адталай вады. Статут 1588 г. яшчэ вышэй уздымаў значнасць рыначнай плошчы, бо патрабаваў пастановы сеймаў агучваць на рынках і там жа “копіі з лістоў нашых прыбіваць” [1, с. 115]. Хаця гэта і не выказвалася, аднак усё ж арыентавала на паляпшэнне эстэтыкі месцаў, дзе насельніцтва атрымлівала важныя весткі. Трэба адзначыць, што і ганебны слуп, каля якога атрымлівалі пакаранне вінаватыя перад грамадствам, таксама быў тут (Друцк, 1539 г., Полацк, 1618 г.).

Вуліцы таксама адносяцца да грамадскай прасторы, яны дасягальныя для ўсіх. Але такія яны становяцца пры выкарыстанні не толькі для праходу і праезду. Паўнавартасна гэта атрымлівалася, калі на іх з’яўляліся кропкі прыцяжэння (крамы, корчмы, цырульні і інш.). Дарэчы, уладальніка гарада ці мястэчка, а тым больш вёскі, шырыня вуліцы не надта цікавіла, бо за іх, у адрозненне ад сядзібных пляцаў мяшчан і сялян, наяўныя грошы напярэкі не прыходзілі. Справа ў тым, што за сядзібныя пляцы ў залежнасці ад іх памераў, феадал атрымліваў чынш, – наяўныя грошы. Таму рабіць вуліцу шырокай, вылучаць на яе зямлю не надта хацелася. Магчыма таму і памеры вуліц у гаспадарчых дакументах мінулага («інвентарах») паказвалі вельмі рэдка (Любча, Крычаў) у адрозненне ад плошчы сядзібных пляцаў. Там дакладнасць вымярэнняў плошчы пляца выконвалі часам да j квадратнага пруюціка, гэта значыцца да $0,06 \text{ м}^2$ ($1 \text{ пруюцік} = 1/10 \text{ прута} = 0,237 \text{ м}^2$). Затое сэканомлены зямельны рэсурс вылучаўся на размяшчэнне дадатковых сядзіб. З гэтага вынікала вялікая шчыльнасць забудовы і амаль адсутнасць вольнай прасторы, якая магла б выкарыстоўвацца грамадствам на сваю карысць, акрамя гаспадарчай (выганы, пляцы «для бялення палатна» і інш.) і гандлёвай дзейнасці (рынак).

А ў вёсцы паважанай была прастора перад прыходскім храмам, хаця гэтую тэрыторыю звонку плошчай маглі і не называць. У 1830 г. пачалі дзейнічаць правілы забудовы мястэчак і вёсак, якія ўсталёўвалі: “каб сярод яго мелася плошча, а ў самых вялікіх і гандлёвых і больш за адну”. Была абазначана і шырыня вуліц у вёсках пры вялікіх дарогах, – не менш за 10 сажаняў ($10 \times 2,13 \text{ м} = 21,3 \text{ м}$). А калі такой магчымасці не было, тады будынкі дазвалялася ставіць толькі з аднаго боку вуліцы. Уздоўж вуліц прадугледжваліся сцёкавыя канавы, трэба было “садзіць дрэвы, абгароджваць вуліцы насыпамі ў выглядзе бульвараў, і гэтым узвышаць і саму прастору паміж вуліцамі і дамамі” [2, с. 220]. Цэрквы, гасціныя двары ці крамы, корчмы і гасцініцы было загадана будаваць толькі на плошчы. А піцейныя дамы на плошчы, дзе мелася царква, будаваць забаранялася. Прапанавалася класці “план кожнаму паселішчу”. Пасля пажару аднаўляць паселішча можна было толькі прытрымліваючыся новага плана. Хаця гэта адносілася толькі для «казённых паселішчаў», якія належылі дзяржаве, усё ж такія работы станавіліся прыкладам і для іншых.

Сітуацыя мяняецца менавіта з XIX ст., калі архітэктура класіцызма з яе ўяўленнямі

аб значнасці ансамбля патрабавала фарміравання вольных прастораў, якія дазвалялі б успрымаць гэтыя ансамблі. Забудову пачынаюць рабіць менш шчыльнай, а ў гарадах сталі стварацца новыя грамадскія цэнтры. Раней фактычна меўся толькі рынак, а зараз з'явіліся бульвары для шпацыру, скверы, стала больш плошчаў, але ў асноўным адміністрацыйна-прадстаўнічага сэнсу. Замест былых абарончых валоў і рвоў робяць бульвары (Магілёў), у поймах рэк закладаюць паркі (Мінск), добраўпарадкоўваюць набярэжныя (Пінск). Вуліцы сталі пашыраць, што садзейнічала кампазіцыйнаму аб'яднанню плошчаў і наогул вольных прастораў у адзіную сістэму.

У 1970-я гг. у розных гарадах СССР з'явіліся так званыя “пешаходныя вуліцы” (Каўнас, Саратаў і інш.), якія атрымалі дастаткова значную вядомасць сярод наведвальнікаў і высокую адзнаку сярод спецыялістаў-горадабудаўнікоў. Спробы стварыць і ў Беларусі падобны аб'ект не надта атрымліваліся. У рэшце рэшт у 1970-х гг. праектам дэталёвай планіроўкі цэнтральнай часткі Гродна прадугледжвалася пераўтварэнне Савецкай плошчы ў цікавую для грамадскасці прастору. Але фактычна атрымалі транспартны вузел і сквер партэрнага тыпу з газонамі травы і невысокай хмызняковай зелянінай [3, с. 358]. На гэтай прасторы было не цікава, не ўтульна і затрымлівацца на ёй гараджане не імкнуліся.

Па большасці пры стварэнні грамадскіх прастораў нашых сённяшніх паселішчаў, выкарыстоўваюць метады прыстасавання таго, што ўжо маецца: плошчы, вуліцы, парка і сквера і інш. Сфармаваліся нарэшце пешаходныя вуліцы [4], атрымаўлі вядомасць у Беларусі і былі добра прынятыя гараджанамі (Магілёў – вул. Ленінская, Брэст – вул. Савецкая, Гродна – вул. Савецкая, Маладзечна – вул. Леніна і інш.), хаця пажадана каб сваімі назвамі яны сведчылі аб гістарычнай падаснове ранейшага існавання. І гэта правільна, бо знаходзяцца яны ў цэнтры гарадоў, што заўсёды прыцягвае і мясцовых людзей, і прыезджых. Іх асяроддзе насычана артэфактамі мінулага, як непасрэдна помнікамі гісторыі і культуры, так і больш сціплымі, хаця і фонавымі, але цікавымі гістарычнымі пабудовамі, а таксама міфамі і паданнямі сёвай мінуўшчыны. Невыпадкава, што такое асяроддзе не заўсёды абмяжоўваецца трасай адной вуліцы. У Віцебску – гэта яднанне прастораў вуліц Суворова і Талстога, у Пінску – вуліц Леніна і Першамайскай, а таксама плошчы Леніна.

А вось у Мінску гэтую ідэю рэалізаваць не атрымліваецца. Прапанаваная Камсамольская вуліца функцыянальна не забяспечвае прыцяжэння наведвальнікаў, бо істотную частку яе забудовы складаюць будынкі адміністрацыйных устаноў, якія ў пасляпрацоўны час са сваімі цёмнымі вокнамі нікому не цікавыя. Да таго ж гэтыя ўстановы не падыходзяць для размяшчэння аб'ектаў гандлю, харчавання, выстаў і іншых, магчымых для наведвання, кропак прыцяжэння. А па-другое, рэльеф вуліцы са значным перападам вышынь патрабуе нямалых фізічных намаганняў, што ідэі лёгкага шпацыру ніяк не адпавядае.

Апошнім часам функцыю вольнай пешаходнай прасторы выконвае тэрыторыя “Верхняга горада” – частка гістарычнага цэнтра Мінска, вызваленая нарэшце ад аўтатранспартных стаянак. Але функцыянальна далучыць да яе Зыбіцкую вуліцу, дзе зараз ствараецца самае, сучасна кажучы, “гусовачнае месца” сталіцы, не надта выходзіць, з-за аддаленасці, значнага перападу рэльефа і таго ж самага аўтаранспарта, які з Верхняга горада паспяхова туды перабраўся. Да таго ж, уся дзейнасць там рэалізуецца па-большасці ў традыцыйным варыянце.

У параўнанні з ёй цікавае выклікае тое, што атрымліваецца на Кастрычніцкай вуліцы, дзе перад горадам стаіць праблема выкарыстання былых вытворчых прадпрыемстваў, гісторыя якіх пачыналася нават у XIX ст. Там працэс няўхільна рухаецца ў бок інавацыйных вырашэнняў з дынамічнай разнастайнасцю інсталяцый, стварэння сучасных шматфункцыянальных прастораў, графіці і шмат чаго іншага, заснаванага на новым разуменні філасофіі гарадской сучаснасці.

Цікавасць выклікае і поспех жылога раёна “Новая Баравая” ў Мінску ў сувязі з тым, што яго грамадскія прасторы запраектаваны для гэтага спецыяльна, а не прыстасаваны, як гэта было ў папярэдняй горадабудаўнічай практыцы. Грамадская прастора раёна шматфункцыянальная, цікавая для ўсіх узростаў. Гандлёвыя вуліцы з рознымі аб’ектамі гандлю (кафейні, буцікі, салоны і магазіны), дзіцячыя пляцоўкі, спецыяльныя месцы для праменаду з чацвераногімі любімцамі, каб і ім было там чым займацца, спартыўныя пляцоўкі і для дзяцей, і для дарослых. Створана тэрыторыя актыўнага выкарыстання часу, насычаная элементамі новай тэхнічнай эстэтыкі: прыветлівыя фасады дамоў, нават нумерацыя дамоў выканана ў стылі графіці, нестандартныя формы ліхтароў асвятлення, наяўнасць гадзіннікаў на фасадах і інш. І ў той жа час, не забыліся і пра прыроду, бо ўдала выкарыстаны рэльеф, адчуваецца, што спецыяльна тэрыторыю не выраўнівалі, каб танней правесці інжынерныя камунікацыі. Па магчымасці гэта, вядома рабілася, але ж не стала самым галоўным, як было раней пры будаўніцтве мікрараёнаў. Таму і створана аснова рэльефа для цікавых панарам, для прадуманай пасадкі дрэў і кветак. Прасторы вакол дамоў звязаны вольнымі праходамі праз пад’езды, няма патрэбы абыходзіць увесь працяглы дом, каб апынуцца ў месцы, якое зацікавіла.

Гэта прыклад таго, як сродкамі архітэктуры зроблена так, што чалавеку неабыйкава тая прастора, якая бачна з акна, якая знаходзіцца побач з пад’ездам. Сваім зроблена асяроддзе, якое знаходзіцца па-за межамі кватэры. Дзякуючы гэтаму становіцца не ўсё роўна, хто жыве побач на лесвічнай пляцоўцы і нават той, хто жыве за сцяной у зусім другім пад’ездзе, што было самым вялікім недахопам мікрараёнаў. А таму забудова “Новай Баравой” з удала створанай грамадскай прасторай успрымаецца як дэманстрацыя “сяброўскасці, дружалюбнасці” грамадства.

Хутчэй за ўсё, далейшым накірункам пры стварэнні грамадскай прасторы стане імкненне да своеасаблівай гібриднасці чаргавання і суседства розных частак прасторы: адных, дзе дынамічна, магчыма і сцэнарна, ідуць змены функцыянальнага прызначэння, з другімі, дзе ўсё стабільна, нязменна і прагматычна. Арыентацыя на атрыманне наведвальнікамі новых уражанняў праз дэманстрацыю магчымасцей інфармацыйных тэхналогій стане патрабаваць змены асяроддзя, якое традыцыйна ўспрымалася як неверагодна стабільнае. Запатрабаванымі стануць спецыяльна распрацаваныя эфекты, экраны і камбінацыі светадыдаў, пляцоўкі для выстаў і эксперыментаў, інсталяцый, абсталяванне-трансформеры, дынамічныя фасады будынкаў, якія ўдзельнічаюць у фармаванні грамадскай прасторы і інш. Кожнаму гораду, каб мець гэта, прыдзецца спяшацца. Бо яны пачнуць губляць сваіх жа гараджан, якія ў пошуках новых эмоцый і ўражанняў будуць ад’язджаць на выхадныя дні, на адпачынак, на экскурсіі і наогул на вольны час нават у суседнія дзяржавы. Пры гэтым у сваіх гарадах, непазбежна будзе губляцца нешта і ў эканоміцы, і ў культурным асяроддзі. Не з’явіцца і нешта цікавае, што прывабіць турыстаў і вандроўнікаў з іншых мясцовасцей, а гэта таксама страты, і зноў у эканоміцы і культурных сувязях.

Дарэчы, і рыначная плошча, як адзін з тыпаў гандлёвай грамадскай прасторы, зараз вельмі змяняецца, бо засталася не проста элементам гандлёвай дзейнасці, а ўспрымаецца часткай сферы гандлю, які найбольш наглядна і зразумела для грамадскасці становіцца іншым пад уздзеяннем новых, фактычна інавацыйных тэхналогій. І рэалізацыя гэтых тэхналогій немагчыма без непасрэднага актыўнага ўдзелу жыхароў горада. Узнікаюць розныя варыянты рынкаў, напрыклад “фермерскі”, “рамесніцкі” ці “лятучы рынак”, якія папрацаваўшы ў адным жылым раёне пераносяцца на нейкі час у суседні альбо аддалены раён [5, с. 304–305]. Для іх працы шмат плошчы не патрабуецца, але як сродак актывізацыі грамадскай прасторы і ўплыву на сацыяльна-культурныя працэсы яны сваё прызначэнне выконваюць. Іх праца прыцягвае ўвагу да перыферыяльных тэрыторый гарадоў. Як і раней, гандаль суправаджаецца забавамі, займальным харчаваннем, а сам працэс гандлю на рынку захоўвае ранейшыя функцыі сустрэч са знаёмымі, атрымання навін і наогул новай інфармацыі і г. д. Шмат у якіх краінах рынкі разглядаюцца як значны патэнцыял для развіцця грамадскага жыцця, паляпшэння эканомікі і, больш таго, замацавання рэгіянальнай ідэнтычнасці [6, с. 181].

Грамадская прастора стала вельмі прыдатнай пляцоўкай для эксперыменту, у тым ліку дэманстрацыі магчымасці кардынальных змен у падыходах да праектавання, і не толькі асяроддзя, а наогул, праектавання любых аб'ектаў у архітэктурна-будаўнічай сферы [7, л. 108]. Вынікам становіцца тое, што прыцягвае людзей, цікавіць іх, выклікае інтарэс. Пры праектаванні вольнай, грамадскай прасторы, меней зарэгламентаванай, у адрозненне ад іншых аб'ектаў архітэктурны, напрыклад гарадоў і іх раёнаў, жылых, грамадскіх і прамысловых будынкаў, адкрываецца больш магчымасцей для шырокага поля творчай дзейнасці. Менавіта новыя падыходы да праектнай дзейнасці, зусім іншыя метады праектавання пры распрацоўцы грамадскай прасторы дазваляюць не толькі адказаць на прагматычныя патрабаванні сённяшняга дня, а і рэагаваць на будучыя запыты грамадства, своеасабліва прадбачыць футурыстычныя перспектывы.

Літаратура

1. Статут Вялікага княства Літоўскага 1588: Тэксты. Давед. Камент. / рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1989. – 573 с.
2. Полное собрание Законов Российской империи. Второе собрание. – СПб., 1831. – Т. 5. – Закон 4037. – 596 с.
3. Кишик, Ю. Н. Белорусский город в ретроспективе XX в. / Ю. Н. Кишик. – Минск : Беларуская навука, 2019. – 417 с.
4. Барило, Ю. Идем пешкарём. В каких белорусских городах есть пешеходные улицы [Электронный ресурс] / Ю. Барило – Режим доступа: <https://planetabelarus.by/publications/idem-peshkaryem-v-kakikh-belorusskikh-gorodakh-est-peshехodnye-ulitsy/>. – Дата доступа: 3.10.2018.
5. Чуй, Я. В. Развитие общественных пространств в городах Германии / Я. В. Чуй // Междунар. электронный сетевой науч.-образовательный журн. – 2017. – Т. 39. – № 2. – С. 297–311.
6. Чуй, Я. В. Рынки на общественных пространствах как инструмент городского развития / Я. В. Чуй // Современная архитектура мира. Вып. 10 / гл. ред., сост. Н. А. Коновалова. – М. ; СПб. : Нестор-История, 2018. – С. 166–187.
7. Гагарина, Е. С. Принципы адаптивности архитектурной среды на примере общественных пространств города : дис. ... канд. архитектуры : 05.23.20 / Е. С. Гагарина. – М., 2019. – 232 л.

Скворцова И.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Д. С. СТЕЛЛЕЦКОГО В КОРПОРАТИВНОЙ КОЛЛЕКЦИИ ОАО «БЕЛГАЗПРОМБАНК»

Корпоративная коллекция ОАО «Белгазпромбанк» является одним из самых интересных негосударственных художественных собраний нашей республики [1]. В настоящее время она включает сто двадцать пять произведений, которые представляют творчество тридцати семи мастеров изобразительного искусства, местом рождения которых были белорусские земли. В нашем докладе, подготовленном в контексте реализации научной темы ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси» «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство Беларуси: актуальные проблемы современности и перспективы развития», мы рассмотрим произведения Д. С. Стеллецкого (1875–1947), одного из ведущих мастеров искусства русской эмиграции во Франции.

Дмитрий Семенович Стеллецкий – яркий и последовательный представитель национального романтизма в искусстве первой половины XX столетия. Однажды открыв для себя художественную культуру средневековой Руси, которая стала для него, тогда еще студента санкт-петербургской

Академии художеств, и откровением, и подлинным источником вдохновения, и главным ориентиром в поиске собственной творческой манеры, Стеллецкий остался верен ее идеалам до конца своих дней. Древнерусское искусство сыграло решающую роль в понимании Стеллецким своего предназначения, как художника: сохранять и продолжать традиции исконно русской культуры, неразрывно связанной с православным религиозным искусством.

Несмотря на выдающийся талант мастера и его безусловную известность за рубежом, имя Д. С. Стеллецкого белорусским любителям искусства говорит немного. Нельзя сказать, что значительное внимание изучению его искусства уделяли специалисты. Все еще нет комплексного искусствоведческого исследования, посвященного творчеству художника. Русскоязычные работы, анализирующие некоторые аспекты искусства Стеллецкого, немногочисленны, – среди них хотелось бы отметить монографию Г. В. Аксеновой [2], отдельная глава в которой посвящена искусству книги и книжной графике Дмитрия Стеллецкого, а также некоторые публикации Т. В. Юрьевой [3], где рассматривается деятельность художника в области церковного искусства, изучаются иконы, иконостасы, фрески, выполненные Стеллецким.

Кратко напомним биографию художника.

Дмитрий Семёнович Стеллецкий родился 1 (13) января 1875 года в городе Брест-Литовске Гродненской губернии (сейчас – город Брест, Беларусь), в семье военного инженера. Детство будущего художника прошло в имении отца, недалеко от Беловежской пуши (сейчас – Каменецкий район Брестской области). В 1896 году Стеллецкие переехали в Санкт-Петербург, в этом же году Дмитрий поступил в Высшее художественное училище при Императорской Академии художеств. Первоначально его зачислили на архитектурное отделение, но достаточно быстро он увлёкся скульптурой, и в марте 1897 года перешёл на скульптурное отделение к профессору Г. Р. Залеману при заведующем скульптурной мастерской В. А. Беклемишеве. Наряду со скульптурой, Стеллецкий успешно занимался графикой, интересовался живописью. Еще студентом выполнил иллюстрации к «Слову о полку Игореве», которые в 1911 году приобрела Третьяковская галерея. В годы учёбы определилось основное направление интересов художника: искусство допетровской России, для изучения памятников которого Стеллецкий, начиная с 1900 года, совершал регулярные поездки по русским городам и монастырям. Неизгладимое впечатление произвели на него новгородские храмы и их росписи архаичного, «византийского» письма, церкви и монастыри Русского Севера.

В 1903 году Стеллецкий успешно закончил обучение, удостоившись за скульптурную группу «Узники» серебряной медали и звания скульптора-художника. В 1904 году он отправился в Париж, где в течение нескольких месяцев посещал частную художественную Академию Р. Жюлиана.

По возвращении в Россию Стеллецкий продолжил изучение древнерусского искусства; работал в художественно-промышленных мастерских в Талашкино, организованных княгиней М. К. Тенишевой с целью возрождения традиционных русских художественных ремёсел; создал ряд скульптурных, живописных и графических произведений, обращаясь к сюжетам истории и используя стилистику произведений искусства Древней Руси (например, живописные панно «Сражение» (1906), «Соколиная охота Ивана Грозного» (1906), «Четыре времени суток» (1912); скульптурные композиции «Марфа-посадница» (1906), «Гуслиар» (1908), «Знатная боярыня» (1909)). Художник также выполнил галерею скульптурных портретов (стагуэтки и бюсты) своих современников, деятелей искусства: архитектора Ю. Ф. Стравинского (1906), художника А.Я. Головина (1907, 1909), композитора и дирижёра Э.Ф. Направника (1913), художника В.А. Серова (1913), других.

Художник регулярно экспонировал произведения на выставках: Нового общества художников (Санкт-Петербург, 1906, 1907), Союза русских художников (1907–1913; член общества с 1910), Общества «Мир искусства» (Санкт-Петербург, 1906; Санкт-Петербург, Москва, 1911–1913; член общества с 1912), Выставке русского искусства в парижском Осеннем салоне (1906), Балтийской выставке в Мальмё (Швеция, 1914), Международной выставке печатного дела и графики в Лейпциге (1914), других. В 1911 году персональная выставка Дмитрия Стеллецкого состоялась в Санкт-Петербурге, в редакции журнала «Аполлон».

Стеллецкий занимался театрально-декорационным искусством: создал декорации и костюмы

к драме А. Н. Толстого «Царь Федор Иоаннович» для Александринского театра (1908–1909), к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» (1910) для Мариинского театра в Санкт-Петербурге. Вместе с А. Я. Головиным и И. Я. Билибиным работал над созданием эскизов костюмов к опере «Борис Годунов» М. П. Мусоргского для антрепризы С. П. Дягилева. В 1909 году по заказу Дягилева оформил оперу Римского-Корсакова «Псковитянка».

В 1907 году посетил Италию, побывал в Париже; в 1914 – отправился в новую поездку по Италии и Франции. В Париже художника застала Первая мировая война, он принял решение не возвращаться в Россию до ее окончания, однако революция 1917 года сделала его возвращение невозможным.

Жил Стеллецкий в Париже и на юге Франции в городке Ла-Напуль недалеко от Канн. Продолжал работать: создавал декоративные панно, станковые картины, иконы, театральные декорации и эскизы костюмов, занимался скульптурой, монументальной живописью, книжной графикой и рукописной книгой. Активно выставлялся: участвовал в выставках русских художников в Венеции (1920), Париже (1921, 1931, 1932), Нью-Йорке (1924), Питтсбурге (1926), Брюсселе (1928), Белграде (1930), Уилмингтоне (1932), Праге (1935), Лондоне (1935), других. Провел персональную выставку в парижской галерее «Мэри-Элизабет» (1931).

24 января 1925 года театр «Гамаюн» показал лирическую сказку-балет «Иван-Царевич» на музыку А.А. Эйхенвальда с декорациями Стеллецкого. Первого октября 1926 года театр Н.Ф. Балиева «Летучая мышь» открыл свой новый сезон премьерой театрального номера «Обряд русской свадьбы» по мотивам оперы «Руслан и Людмила» в оформлении Стеллецкого.

В 1925 году Стеллецкий стал одним из учредителей общества «Икона», целью которого было объединение ценителей русской старины, сохранение и продолжение традиций православного религиозного искусства. При Обществе действовала школа для начинающих иконописцев и библиотека, включавшая документы и книги по иконографии, в том числе, составленный членами Общества лицевой свод древних иконописных образов. В 1933 году при Обществе была образована иконописная артель, благодаря деятельности которой со временем сложилась особая «парижская школа» иконописи. Важным направлением работы Общества было строительство и оформление православных храмов. Вклад Стеллецкого в этой области был особенно значим: художник создавал фрески и иконы для многих церквей русского зарубежья. Так, например, при его непосредственном участии и под общим руководством были выполнены росписи и иконостас храма Сергиевского подворья в Париже, который считается самым значительным произведением Д. С. Стеллецкого периода эмиграции.

В 1926–1930 годах художник преподавал монументальную и религиозную живопись в Русском художественно-промышленном институте в Париже. В 1931 году Д. С. Стеллецкий принял участие в организации Русского культурно-исторического музея в Праге, передал ему ряд работ, исполнил заставки к каталогу музея; в 1933 году вошел в секцию художников Союза деятелей русского искусства во Франции. С 1942 года Стеллецкий жил в так называемом Русском доме (дом престарелых, основанный княгиней В. К. Мещерской для эмигрантов из России) в Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем. Умер художник 12 февраля 1947 года, был похоронен на Русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа [4].

Произведения Д. С. Стеллецкого находятся в государственных и частных собраниях разных стран мира. В корпоративной коллекции ОАО «Белгазпромбанк» представлены три живописных произведения художника: «Сказка»; «Бояре» (диптих); «Ночь святого Иоанна» (1932). Все они были созданы Стеллецким в период эмиграции.



«Сказка» (рис. 1) (холст, масло; 65,5x81 см), приобретенная в собрание банка на аукционе «McDougall's» в Лондоне в 2014 году, является прекрасным примером зрелого стиля искусства и полностью сложившейся художественной концепции Д. С. Стеллецкого.

Рис. 1. Стеллецкий Д. С. Сказка. Холст, масло. 65,5×81 см

Критик С. К. Маковский, близко знавший художника, писал, что Стеллецкий всегда «грезил об искусстве, верном древнему канону: плоскостному, двухмерному изображению, обратной перспективе, анатомической отвлечённости, красочной символике, одним словом тому, что нашло высшее своё выражение... в иконах и фресках в эпоху художественного расцвета Руси в XV–XVI веках. При этом верность далекому прошлому представлялась ему не как слепое подражание или ремесленная подделка, а как свободное вдохновение – молодое вино в старых мехах...» [5, с. 318]

Создавая «Сказку», Стеллецкий взял за основу композиционную схему и канонические художественные приёмы древнерусской иконописи и книжной миниатюры. Строго по центру условного, двухмерного пространства полотна, чётко разделённого на «голубое небесное» и «коричнево-зелёное земное», он разместил главный персонаж – аллегорическую фигуру русской Сказки, персонифицированную в «иконном» образе красивой молодой женщины. Её облик родствен и суровым образам первых христианских святых жён-мучениц, и архаичным ктиторским изображениям великих княгинь. В облике Сказки присутствует что-то мистическое, завораживающее и даже пугающее – как и в подлинных, не адаптированных и не сглаженных литературными обработками текстах древних преданий: в её позе, напоминающей торжественное предстояние, в молитвенном жесте рук, воздетых к небу; в больших, широко раскрытых глазах; в состоянии лёгкого парения над землёй, которой женщина-Сказка еле касается носками своих сапожек. В произведении хорошо ощущается движение Сказки навстречу зрителю, – и это также один из довольно распространённых приёмов восточно-христианского искусства, который был обусловлен идеей «исхождения» изображённого персонажа в реальный мир, к человеку, стоящему перед сакральным образом.

Среди художественных средств выражения, которые использовал Стеллецкий, главная роль, несомненно, принадлежит линии. Одинаковая по толщине, легко стелющаяся по поверхности картины, линия «выплывает» фигуру Сказки и её спутников – волка и воронов, «свивается» в фантастические цветущие растения. Линия соединяет отдельные элементы картины в цельное узорочье, как будто «выращенное» кистью художника из вязи старинных книжных орнаментов, и вызывающее устойчивую ассоциацию с плавным и неторопливым повествованием сказителя-гуслера.

Второе произведение Д. С. Стеллецкого – диптих «Бояре» (рис. 2) (холст, масло; 55,5×46; 55,5×46 см), также приобретенное в 2014 году на лондонском аукционе «McDougall's», является довольно редким примером обращения мастера к портретному жанру.

В качестве образной основы для картины «Бояре» Стеллецкий использовал традиции и приёмы искусства древнерусской парсуны – живописного «протопортретного» жанра, название которого возникло от искажённого латинского слова «persona» – «личность», «особа»; он сложился в России в XVII столетии и был своеобразным переходом от иконного образа к собственно светскому портрету.



Рис. 2 Стеллецкий Д. С. Бояре (Супружеская пара). Диптих. Холст, масло. 55,5×46; 55,5×46 см



человека.

Стеллецкий решил «Бояр» в виде диптиха. Словно по готовой прориси, на первой

картине художник написал именитого боярина, на второй – его красавицу-жену. Фигуры поясные, с чётким контуром силуэта. Позы застывшие. Письмо богатых нарядов, украшений и фонов уплощённое и декоративное. Тела бесплотные. Объёмы линейно замкнутые, компактные, почти нерасчленённые светотенью. Лица над-индивидуальные. Человеческие свойства, характер, судьба, и даже возраст, скрыты изобразительным канонам как несущественные. Стеллецкий мастерски подводит зрителя к мысли, что на картинах перед ним – не столько образы реальных людей, сколько пластическое выражение представлений высшего сословия Древней Руси о самом себе, своих достоинствах и христианских добродетелях. Не случайно на плоском фоне стены за спиной боярина находится икона «Спаса в силах» – небесного царя и судьи, а за спиной боярыни – образ «Богоматери Умиление» – высшего эталона женственности и материнской любви.

Статика поз, подчёркнутая внутренняя неподвижность и замкнутость персонажей, создают специфическое ощущение времени «седой старины», в котором они существуют. Вместе с тем, посредством их образов художник стремится запечатлеть вневременной идеал «правильного» супружества, когда муж и жена гармонично дополняют друг друга. Суровости мужского облика боярина художник противопоставляет мягкость и нежность образа его жены, пышнотелой русской красавицы, «спелой ягодки». Как вдохновенно Стеллецкий выводит изящный рисунок унизанных драгоценными перстнями пальцев правой руки женщины, которой она небрежно сдвигает занавес, а от этого движения пламя горящей свечи дрожит и отклоняется в сторону.

Третья картина Д. С. Стеллецкого из собрания ОАО «Белгазпромбанк» – «Ночь святого Иоанна» (другое название «Ночь на Ивана Купалу») (рис. 3) (холст, масло; 60,5x126 см), датированная 1932 годом, приобретена в собрание банка на аукционе «Christie's» в 2013 году.

Картина написана на сюжет одного из древнейших, ещё дохристианских славянских празднеств в честь летнего солнцестояния и наивысшего расцвета сил природы, отголоски которого дошли до наших дней.



Рис. 3. Стеллецкий Д. С. Ночь на Ивана Купалу (Ночь святого Иоанна). 1932. Холст, масло. 60,5×126 см

Подлинное, языческое название праздника неизвестно. «Иван Купала» и «святой Иоанн» возникли уже после принятия христианства, когда на древний праздник «наложили» христианский: Рождества Иоанна Предтечи – предвозвестника прихода Иисуса Христа. Согласно евангельским преданиям, Иоанн Предтеча жил в пустыне аскетом, проповедовал слово Божье и совершал ритуальные омовения людей, чтобы очистить их от совершённых грехов. Среди тех, кто прошёл священное омовение, был и Иисус Христос. Впоследствии обряд превратился в таинство Крещения, а Иоанн Предтеча получил эпитет Крестителя. В названии славянского праздника «Иван Купала» отразился дословный перевод с греческого языка слова «креститель» – «купатель, погружатель».

На картине Стеллецкого – кульминация купальской ночи с её песнями, танцами, прыжками через пылающие костры. На фоне глухой стены огромных, погружённых во тьму деревьев художник изображает фигуры танцующих людей. Здесь и князь с княгиней в дорогих, унизанных жемчугом одеяниях, и именитые бояре в высоких головных уборах, и простолюдины в низко подпоясанных рубахах и лаптях. Все равны в этот древний праздник Солнца и Плодородия.

Стеллецкий решил пространство картины с помощью смены параллельных планов, которые, словно ленты фриза, идут на поверхности холста один над другим – как и в

памятниках древней иконописи. Резкая, угловатая пластика движений танцующих людей, золотой мерцающий свет костров, вырывающий из темноты отдельные фигуры, превращающий лица в гротескные маски с тёмными провалами глаз, сообщают изображённому зрелищу некий особый, архаичный мистицизм. В «Ночи на Ивана Купалу» Дмитрию Стеллецкому удалось мастерски запечатлеть не современное восприятие древнего праздника, а подлинно-древнее отношение к нему.

Произведения Дмитрия Стеллецкого из корпоративной коллекции ОАО «Белгазпромбанк» ярко представляют самобытный авторский стиль художника, который, как писали современники мастера, воплощает «узорчатый мир грез и фантазий» [3, с. 235].

Литература

1. Шедевры из корпоративной коллекции Белгазпромбанка. Альбом. – Минск: Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў, типографія VALTOprint (Литва), 2018. – 327 с.
2. Аксенова, Г. В. Русская книжная культура на рубеже XIX–XX веков / Г. В. Аксенова. – М.: Издательство «Прометей», 2011. – 200 с.
3. Юрьева, Т. В. Иконостасы Русского Зарубежья: Д. С. Стеллецкий / Т. В. Юрьева // Верхневолжский филологический вестник. – 2018. – № 2. – с. 234–243.
4. Лейкин, О. Л. Стеллецкий Дмитрий Семенович [Электронный ресурс] / О. Л. Лейкин, К. В. Махров, Д. Я. Северюхин // Искусство и архитектура русского зарубежья. – Режим доступа: <https://artz.ru/search/Стеллецкий/1804786698.html>. – Дата доступа: 03.09.2019.
5. Маковский, С. К. На Парнасе «Серебряного века». Статьи / С. К. Маковский. – Мюнхен: Изд-во Центрального объединения полит. эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1962. – 364 с.

Трифан А. И.

Республика Молдова, г. Кишинев

ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ УСАДЕБНОГО АНСАМБЛЯ КНЯЗЯ ВИТГЕНШТЕЙНА В СЕЛЕ КАМЕНКА (БЫВШЕЙ ПОДОЛЬСКОЙ ГУБЕРНИИ)

Исследования истории архитектуры Республики Молдова практически не распространялись до 80-х годов XX века на усадебную архитектуру. Данная тема начинает разрабатываться при подготовке свода памятников истории и культуры МССР. Научными сотрудниками сектора памятников истории и культуры в составе Отдела этнографии и искусствоведения АН МССР Н. А. Демченко, О. В. Руденко и др. были зафиксированы и изучены отдельные сохранившиеся архитектурные объекты северной зоны республики, раскрывающие архитектуру усадебных комплексов, среди которых – сооружения усадьбы города Каменка, принадлежащей в XIX–начало XX вв. семье Витгенштейн [5, с. 365, 368–371]. Сведения о зарождении и развитии усадьбы, а также о первом ее владельце, графе Петре Христиановиче Витгенштейне, генерал-фельдмаршале Российской армии, светлейшем князе Прусского королевства, приводит краевед М. Е. Балицкая [2, с. 27–73]. Однако целостная картина первоначального облика усадебного ансамбля не была представлена из-за утраты большей части комплекса.

Воссоздание архитектуры усадебного ансамбля П. Х. Витгенштейна в Каменке на настоящий момент возможно на основе иллюстративного материала, систематизации архитектурно-исторических материалов, сравнительного анализа усадеб конца XVIII – первой трети XIX века, появившихся в географических рамках Речи Посполитой, а также внимательного исследования сохранившихся сооружений.

Наиболее ярко проиллюстрировал архитектуру усадеб эпохи классицизма знаменитый художник Наполеон Орда, вошедший в историю как мастер архитектурного

пейзажа. Его рисунки и акварели с изображением усадеб были использованы как в трудах Романа Афтаназы, так и других авторов (А. Т. Федорук, А. Н. Кулагин, Л. М. Нестерчук и др.). Литографии Н. Орды, наряду с изложенным текстом в работе Р. Афтаназы об усадьбе в Каменке [1, с. 86–87, 149–153], являются ценным источником информации, непосредственно касающимся темы данного исследования, позволяющего прийти к определенным выводам по планировке и архитектуре усадебного ансамбля. Другой известный художник, немецкий пейзажист Фемистокл фон Экенбрехер, посетивший поместье Каменка во время своего путешествия по Подолии, написал несколько акварелей, среди которых – работа, изображающая северный фасад дворца, дающая представление не только о деталях архитектуры, но и о колористическом решении здания (рис. 1). Иллюстрированные почтовые карточки с видами дворца, курхауса (нем. Kurhaus), виноградных террас и винодельни, циркулирующие в конце XIX века, а также фотографии начала XX века из фондов музея города Каменка позволяют более или менее точно воспроизвести образ имения Витгенштейнов.

Усадьба сложилась в первой трети XIX века, демонстрируя черты архитектуры классицизма. Ансамбль включал большое число сооружений: дворец с боковыми флигелями и служебными корпусами, образующими парадный двор, и хозяйственный двор с комплексом сооружений различного назначения. Строительство дворца было начато в 1819 году. В 20-е годы XIX века близ дворца был заложен обширный парк в 25 десятин, чуть позже расширенный по направлению к побережью Днестра. Парк, окружающий дворец, стал приусадебным, а парк, расположенный напротив – частью организованного здесь знаменитого климатического курорта, построенного Ф. Л. Витгенштейном, внуком П. Х. Витгенштейна.

Главная роль в планировочном решении усадебного комплекса была отведена зданию дворца, характеризующемуся уменьшением размеров (в отличие от дворцов предшествующего барочного периода). Так, главный фасад дворца в Каменке был одноэтажным, а задний, парковый, имел цокольный этаж за счет уклона рельефа.

В основу планировки усадебного комплекса была положена центрально-осевая композиция с расположением дворца в глубине парадного двора (рис. 2). Дворец с портиками на длинных сторонах фасада был фланкирован зданиями оранжерей. В продолжении, под прямым углом к дворцу, были построены два одноэтажных флигеля, благодаря которым план усадьбы сохранял традиционную П-образную форму. Композиция парадного двора имело четкое осевое построение с ориентацией север-юг. Перед дворцом был разбит партер круглой формы с живописно разбросанными группами кустов. Партер окаймляла дорога, ведущая к главному входу в дом. Это было характерно для усадебного зодчества Правобережья, в имениях польских магнатов и шляхты [3, с. 445].

Хозяйственные постройки имели обособленное планировочное решение в виде зафлигельного каре (рис. 3). Использование этого планировочного приема, когда утилитарные постройки образует замкнутый по периметру двор, отчетливо прослеживается в усадьбах на территории Белоруссии в начале XIX века [4, с. 74]. В планировке усадьбы используется также распространенный в западноевропейском строительстве прием организации на одной продольной оси парадного и хозяйственного дворов.

Основным элементом пластического обогащения архитектуры дворца являлся портик. Для усиления силуэтности и вертикального акцента в центре здания используется мезонин. На северном фасаде он включается в общую композицию за счет четырехколонного портика, увенчанного треугольным фронтоном и возвышающегося над карнизной линией здания. С южной стороны выступающий объем мезонина имел выход на террасу, устроенную над входным полукруглым портиком. Завершение объема портика террасой-бельведером позволяла любоваться живописным окружающим пейзажем вблизи устья реки Каменки.

Из служебных построек наиболее важная роль в общей композиции усадьбы отводилась боковым флигелям. Лаконичные в своем объемно-пространственном построении, так называемые «официны», были решены в одном стилевом характере с дворцом, составляя единый архитектурный ансамбль. Изображенные на рисунке Н. Орды боковые корпуса были одноэтажными и идентичными по архитектурным формам. В средней части фасадов, обращенных к парадному двору, были шестиколонные пристенные портики.

Симметричный сад вблизи дома уже не имел периметральных границ «регулярного» сада, а сливался с «пейзажным». Окаймлял парк живописный кряж с расположенными на нем виноградными террасами. Откосы террас были укреплены вертикальными каменными подпорными стенками. У подножья террас была построена винодельня с восьмиколонным портиком дорического ордера (рис. 4). В усадебном быту она не только приносила доход владельцу, но и являлась своеобразным парковым сооружением. Хотя винодельня и имела утилитарный характер, она была подлинно архитектурным произведением.

Такие изменения хозяйственной структуры усадеб в конце XVIII–начале XIX века являются следствием постепенного утверждения капиталистических форм производства. Вблизи от великолепных парков, а иногда в их окружении, стали возводить мануфактуры, кирпичные и винодельческие заводы и другие производственные сооружения [4, с. 74]. При этом соблюдалось единое стилистическое решение всех зданий и сооружений, формирующих архитектурный ансамбль.

Таким образом, архитектура дворцовой усадьбы стала результатом творческого освоения достижений западноевропейской и русской строительных культур в силу своеобразного конкретно-исторического развития края первоначально в составе Речи Посполитой, затем – России. Здания и сооружения усадьбы, исполненные в стиле классицизма, отличались четкими объемами, ясным пространственным членением с выделением главного и дворового фасадов портиками, мягкой цветовой гаммой отделки, умеренностью в использовании пластического декора, подчеркивающего общую структуру строения. Созданный парк являлся доказательством утверждения нового пейзажного типа парка в усадьбах классицизма периода расцвета, способствующий выявлению естественной красоты окружающей природы в сочетании с живописными каменными террасами виноградников. Самым существенным образом на организацию усадьбы сказалось развитие капиталистических производственных отношений, что определило ценность усадебного комплекса не по степени репрезентативности, а по разумной организации хозяйственной деятельности. Каменная усадьба князя Витгенштейна принадлежала не только к «самым великолепным на Подолье», но и к одному из самых успешных имений, ставшая, благодаря владельцу, родоначальницей высококачественного виноградарства и виноделия северного левобережного Поднестровья.

Список использованной литературы

1. Aftanazy, R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej : w 11 t. / R. Aftanazy. – Wrocław – Warszawa – Kraków : Zakład im Ossolińskich, 1991–1997. – Т. 10 : Województwo braclawskie. – 1996. – 573 s.
2. Балицкая, М. Е. Жемчужина Приднестровья: История Каменки и окружающих ее сел в документах, воспоминаниях и легендах / М. Е. Балицкая. – Тирасполь, 2008. – 248 с.
3. Всеобщая история архитектуры: в 12 т. / редкол.: Н. Я. Колли (гл. ред.) [и др.]. – Москва : Издательство литературы по строительству, 1968. – Т. 6 : Архитектура России, Украины и Белоруссии. XIV–первая половина XIX вв. / П. Н. Максимов [и др.]. – 1968. – 567 с.
4. Кулагин, А. Н. Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Белоруссии. Вторая половина XVIII–начало XIX в. / А. Н. Кулагин. – Минск : Наука и техника, 1981. – 134 с.

5. Свод памятников истории и культуры МССР. Северная зона / АН МССР ; редкол.: Н. А. Демченко [и др.]. – Кишинев : Штиинца, 1987. – 868 с.

Троценко А.А.
(Украина г. Киев)

ВЛИЯНИЕ БЕЛОРУССКОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ НА РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСТВА СКУЛЬПТОРОВ ЛЮДМИЛЫ И АЛЕКСЕЯ АЛЕШКИНЫХ В УКРАИНЕ (1970-Е ГГ. – НАЧАЛО XXI ВЕКА)

Алексей и Людмила Алешкины – одни из наиболее известных украинских художников из Винницкой области, профессионально работающих в скульптуре. Они вместе воплотили более двухсот идей монументальных произведений из камня-песчаника. Проанализируем хронологию их творческого пути, обстоятельства, оказавшие влияние на развитие собственного стиля в искусстве камнеобработки. Алексей Алешкин родился в 1957 году в украинском городе Ворошиловграде, учился в Киеве, в Академии искусств по специальности «Скульптура». В 1977 году, во время учебной практики в городе Коростене, он встретился с белорусской художницей Людмилой Сафоновой, приехавшей из Минска. Она сначала училась в художественной студии Леонида Федоровича Пономаренко, затем Людмила поступила в Белорусский театрально-художественный институт на факультет декоративно-прикладного искусства по специальности «Керамика». После того, как Алексей познакомился с ней, он решил переехать в Беларусь, чтобы вместе с Людмилой обучаться керамике.

Их преподавателями были львовские художники Гаврилов и Беляев. В учебных заданиях, работах студентов чувствовалось влияние львовской и прибалтийской художественных школ, где прогрессировала стилизация образного решения, а также уход от реалистического мышления в сторону декоративности. Например, в гипсовом портрете своей матери, выполненном Алексеем в 1977 году, мы видим, прежде всего, реалистический подход.



Рис. 1. Алешкина Л., «Скрипач», глина, шамот, 1977 год, город Минск

Творческие композиции Людмилы того же периода отличаются, они решаются стилизованно, условно (рис. 1). Стоит отметить ее керамическую тарелку, где содержание работы поэтическое, в определенной степени сказочное. Напоминает такой же стиль исполнения, как у Марка Шагала, где встречается подобная трактовка фантастичности, летучести. Учась в Минске, киевский студент Алексей раскрыл новые решения скульптурных композиций, которые ощутимо отличались от украинского искусства, особенно это также можно заметить и в живописи. В белорусских изобразительных произведениях, прежде всего, преобладают сдержанные цвета, спокойствие, нежность, некое очарование. А в украинских живописных творениях мы отмечаем буйство насыщенных красок, энергичную пестроту цветовой гаммы.

После окончания художественного института супруги решили уехать из Минска и поселиться в украинском селе Букатинке Винницкой области, где они открыли для себя камень-песчаник. Это село было камнетесное, жители обрабатывали камень и создавали различные изделия, в том числе, искусно выполненные кресты. Именно карьер, где находилось невероятное количество глыб, их и привлек, ведь для воплощения объемных

задумок имеет важность материал для их исполнения. В карьере они научились азам традиционной обработки камня непосредственно у старых мастеров.

Свою первую небольшую работу в камне под названием «Влюбленные» Людмила выполнила в 1978 году. Здесь отмечается стилизация человеческих фигур, лаконичность форм; вертикальным прямоугольником обозначается плахта у девушки, а горизонтальным маленьким прямоугольником – пояс у юноши. В этот момент Алексей сделал также первую работу «Девушка-кашпо» – это фигура сидящей девушки, как будто качаясь, обхватившая руками колени, соответственно, внутри образовалось заглабление для кашпо.



Рис. 2. Алешкин А., «Оберег», камень, 1987 год, город Винница

В дальнейшем они вместе начали активно работать с камнем, а также, иногда, каждый продолжил работу над своей композицией. Алексей больше интересуется фольклорными образами, геометрическими орнаментами, переплетением народных элементов, ищет взаимосвязь между ними (рис. 2). Людмила вдохновляется природными мотивами, ее интересуют пластика, ритмика разнообразных растений, мягкие нежные формы (рис. 3).

Алешкины активно путешествовали в прибалтийские страны, где увлеклись уникальной идеей организации скульптурных симпозиумов под открытым небом. Соответственно, в 1985 году решили провести экспериментальный пленэр каменной скульптуры на своей усадьбе. К его участию присоединились профессиональные скульпторы из городов Киева и Винницы.



Рис. 3. Алешкина Л., «Шепот», камень, 2000 год, город Ивано-Франковск

Однако мечтой супругов Алешкиных было создание более масштабного парка современной каменной скульптуры, ибо подобного в Украине тогда еще не было. После удачного пробного пленэра, в 1986 году с группой единомышленников они организовали подобный ему, но только в большом селе Буша, находившимся за тридцать километров от Букатинки. Он проводился на государственном уровне, в нем приняли участие пятнадцать представителей из всех уголков Украины, которые работали над воплощением фигур патриотических героев казачества. Тематикой последующих симпозиумов, прежде всего, были: мифические, языческие славянские образы, национальный патриотизм, освещение трагических страниц истории. Участники были настолько энтузиастами, что работали совершенно бесплатно. Целью мероприятия стало основание традиции ежегодного проведения симпозиума скульптуры в этом селе. Отметим, что данная традиция до сих пор успешно продолжается, пополняется работами местный парк, который считается самым большим парком каменной скульптуры в Украине.

Алешкины – участники многих художественных выставок, симпозиумов, фестивалей. Их работы украшают улицы и парки Украины (рис. 4) и Молдовы, но наибольшее количество размещено в историко-культурном заповеднике «Буша».



Рис. 4. Алешкин А. и Л., «Козацкая песня», камень, 2005 год, город Умань

Кроме работ, созданных в рамках симпозиумов, они тесали из камня

памятные знаки известным народным личностям: Тарасу Шевченко, Олесю Берднику, Василю Литвину, Ивану Поддубному, фольклористке Марии Руденко (памятник, установленный около Могилев-Подольского Дома народного творчества, и второй – на могиле в селе Слобода-Ярышевская). Поставили статую солисту группы «Битлз» Джону Леннону, которая в то время, в 1989 году, была единственной в Украине и лишь второй в мире.

Стоит отметить интересные инсталляции Алексея, среди них «Птица Счастья», через нее можно пролезть и загадать свое желание которое обязательно осуществится. Кроме камня, он работает в дереве: выполнил фигуру языческого идола богу Перуну, который установлен у киевского Исторического музея.

Сегодня на масштабной собственной территории в селе Букатинке Алешкины организовали музей с археологическими коллекциями, предметами народного декоративно-прикладного искусства, посвященные вырезанке, театру кукол, театру теней и т. д. Помимо каменных творений, художники создают керамические изделия, работают в графике; готовят иллюстрации масляной и акриловой живописи, авторскую роспись помещений и наружных стен домов.

Важным вкладом в культурную жизнь Украины стали их монументальные памятные знаки, мемориалы, посвященные историческим событиям, среди них, в частности, воинам-афганцам в городе Могилев-Подольский и селе Теплик; в честь жертв голодомора в городах Ямполь, Могилев-Подольский, Винница (рис. 5), селе Бабчинцы Черновицкого района; памятники павшим в Освободительной войне 1648-1654 гг. в городе Липовеце, селе Комсомольское Козятинского района; жертвам репрессий сталинизма и жертвам Чернобыля.



Рис. 5. Алешкин А., «Жертвам голодомора», камень, 1993 год, город Винница

Прежде в технологии изготовления композиций художники пользовались исключительно ручными инструментами по камню, но впоследствии появились электрические, в частности, угловая шлифмашинка. Увлечшись этими новейшими приспособлениями, видоизменился их стиль исполнения. Упростился объем, появилась рельефная резьба на плоскости. Некоторые последние изваяния синтезируются с живописью, в результате получается сочетание росписи и скульптуры.

Алексей и Людмила имеют пятерых детей, получивших художественное образование; они стали профессиональными художниками в различных видах изобразительной деятельности. В частности, дочь Дария активно реализует свой потенциал в искусстве вырезания из бумаги, создавая удивительные огромные произведения, неоднократно демонстрируя их в Корее, Франции, Польше, Германии, Турции и других странах. Большое влияние на Алешкиных в годы их учебы в Беларуси оказала творческая атмосфера страны, в последующем она явилась существенным толчком для осуществления художниками своих творческих неординарных идей, способствовала развитию их художественного и эстетического вкуса, которые существенно отличают их от других художников Украины.

ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ НА ТВОРЧЕСТВО ВАН ЮЭЧЖИ И ЧЭНЬ БАОИ

В начале XX в. первое поколение китайских художников, получивших начальное представление о европейском профессиональном искусстве у себя на родине, стало стремиться на Запад с целью глубже проникнуться тем новаторским опытом, который мог бы стать катализатором важных художественных поисков и достижений. Китайские художники идейно были готовы перенять все лучшее, учиться на выдающихся примерах, постигать методологию живописи и рисунка, законы композиционного построения. Для них было очень важно воспринять суть тех художественных стилей, которые продвигали искусство Запада вперед, тем самым обеспечивая ему неоспоримое лидерство по отношению к искусству восточных стран, с художественным опытом которых в новаторских стилях всегда была живая связь.

В определенном смысле китайские художники могли видеть позитивный пример творчества японских художников, которые уже в конце XIX в. первыми начали знакомиться с искусством европейских стран, учились в Париже (Сейки Курода (1866–1923) и др.) [1, с. 37]. Примеры европейского изобразительного искусства нашли понимание в демократической художественной среде китайского общества. Они были близки устремлениям творческой интеллигенции, осознающей важность культурных перемен, без которых великая страна обрекала бы себя на хроническую отсталость и полуколониальную зависимость от передовых стран, что и наблюдалось в Китае того сложного и противоречивого периода.

До настоящего времени в современном китайском искусствоведении отсутствует системное представление о художественных достижениях первого поколения китайских живописцев-новаторов. Долгое время основное внимание уделялось искусству второй половины XX – начала XXI вв. Но сохранилось много документальных источников, свидетельствующих об активной творческой деятельности данных художников и их широком общественном признании [2, 3, 4]. Хорошо сохранились и многие живописные произведения, которые дают возможность выявить творческие устремления авторов и связи с разными европейскими стилистическими направлениями. Это определяет актуальность данного материала для современного искусствоведения.

Среди ряда художников-первопроходцев переломного времени первой половины XX в. следует назвать имена двух живописцев, которые прошли профессиональное обучение в Японии, где активно внедрялись все европейские художественные новшества. До настоящего времени о них еще не существует отдельных монографий и альбомов, хотя они и считаются представителями переломного поколения китайских художников.

Ван Юэчжи (1894–1937) родился в Тайчжуне (Тайвань). В 1915 г. он уехал в Японию, чтобы учиться живописи европейского характера и вернулся в Китай в 1920 г. Начал творить как мастер масляной живописи в Шанхае, Пекине и Ханчжоу. Он основал «Общество Аполлона» (1922), которое пропагандировало лучшие достижения европейского искусства в среде китайской творческой элиты [2, с. 97]. В 1924 г. Ван Юэчжи стал членом Министерства образования муниципального правительства Пекина и организовал частную Пекинскую академию изящных искусств, и был назначен педагогом Академии изящных искусств Пекинского университета. Его живописные произведения были отобраны для Китайского павильона на Парижской международной выставке в 1933 г.

Ван Юэчжи – один из ярчайших представителей масляной живописи первой половины

XX в. Тематически его работы, отражающие гуманистические чувства художника, сосредоточены на образах людей труда и их обычной жизни. Его картины маслом, особенно однофигурные сюжеты, часто решаются в вертикальной композиции, в чем можно видеть дань традициям китайской традиционной живописи. В остальном же они органично близки живописным традициям реализма, импрессионизма и символизма в их китайском образном перевоплощении [5, с. 67]. Живописец уверенной кистью, не вдаваясь в подробности, показывает молодых китайцев и китайок за работой на кухне, в ремесленной мастерской или в тихом интерьере за вязанием, в минуту отдыха и т. п. Художник пытается «остановить мгновение», углубиться во внутренний мир своих героев, показать их с романтической и неординарной точки зрения. Их свободные, естественные позы и движения, богатое цветовое решение трехмерной композиционной среды позволяют сопоставить их с образами демократической европейской живописи конца XIX – начала XX вв. Произведения художника не только дополняют ее, но и вносят свое значительное китайское начало в эти великие живописные стили, которые и по сей день являются живым источником творческого новаторства.

Особенно свободны по манере импрессионистического исполнения живописные произведения художника в жанре «ню». Для китайской живописи это было совершенно новым явлением, но невозможно было бы полноценно приобщаться к европейскому искусству без эстетического любования обнаженной фигурой человека. Неслучайно китайские критики уже в 1920-х гг. называли Ван Юэчжи «первым живописцем, который стремится к национальной интеграции западной живописи» [2, с. 46]. Его достижения в образном отражении бытовой жизни в интеграционном китайско-западном стиле являются одними из первых в истории китайского искусства XX в. [3, с. 59].

Чэнь Баои (1893–1945) родился в Шанхае. С 1913 г. он учился в Японии и специализировался на западной живописи. После окончания Токийской школы изящных искусств в 1921 г. он вернулся в Китай и создал свой собственный «Институт живописи». В 1925 г. Чэнь Баои основал Китайский художественный университет в Шанхае. Как теоретик искусства Чэнь Баои является автором трудов «Изучение законов масляной живописи», «Исследования по живописи натюрмортов» и «Исследования по живописи фигур». С 1930 г. он занимал должность директора художественного отделения Шанхайского художественного колледжа [5, с. 35–37]. Живопись Чэнь Баои в жанрах натюрморта, портрета и пейзажа отличается непосредственностью и легкостью исполнения, живыми впечатлениями от окружающей действительности. Его живописный метод обобщенного изображения наиболее близок к живописи фовистов. Такое впечатление, что он видел в оригинале произведения Альбера Марке. Но его пейзажные мотивы при этом – чисто китайские: улицы старинных китайских городов, уголки парков, оживленные набережные рек и др. Везде он находил повод для солнечного, мажорного колорита. Натюрморты Чэнь Баои – это букеты ярких цветов, которые демонстрируют такую же легкость и виртуозность художника в изображении роз и пионов, как и в традиционной живописи тушью, с той разницей, что масляная техника дает больше возможности передать силу и насыщенную яркость цвета, вплоть до «витражного» сияния. Благодаря Чэнь Баои с того времени натюрморт стал источником для ярко выраженных экспериментально-колористических течений китайской масляной живописи. В женских портретах художник также пытался найти стилистическое сходство молодых китайок, нежные лица которых освещены светлыми лучами солнца, с молодыми парижанками, которых изображали французские художники-постимпрессионисты. По сей день они дышат свежестью первых впечатлений и образных открытий живописной красоты простых и скромных представительниц китайской нации, с которых раньше никогда не писались живописные портреты.

Творчество Ван Юэчжи и Чэнь Баои сыграло значительную роль в развитии китайской

живописи маслом и в прогрессе изобразительного искусства в целом. Художники доказали своим примером, что диалог искусства Запада и Востока вполне закономерное и прогрессивное явление, которое разрушает все предубеждения и выводит культуру из застоя и ограниченности. Их живопись – это необычайно яркий колористический прорыв к поискам и экспериментам, которого еще не знало китайское искусство.

Примеры творчества Ван Юэчжи и Чэнь Баои являются красноречивым свидетельством того, что китайская масляная живопись обязана своим развитием прогрессивному влиянию европейского изобразительного искусства. Благодаря этому она быстро поднялась на новый уровень, обеспечивший ей последовательное и новаторское развитие в тесной связи с культурной модернизацией китайского общества первой половине XX в.

Литература

1. Гао, Чен. Развитие китайской живописи / Гао Чен. – Пекин : Искусство, 2002. – 327 с.
2. Ху, Лин. История искусства китайской живописи / Ху Лин, Цзоу Ланчжи. – Нинся : Нинсянское издательство «Жэньминь чубаньшэ», 2000. – 359 с.
3. Ли, Цзяньчжун. Национализация масляной живописи и традиции западной масляной живописи / Ли Цзяньчжун. – Пекин : Искусство, 2007. – 421 с.
4. Ли, Чун. История китайской масляной живописи / Ли Чун. – Пекин : Китайское издательство молодежи, 2005. – 321 с.
5. Ху, Лин. История искусства китайской живописи / Ху Лин, Цзоу Ланчжи. – Нинся : Нинсянское издательство «Жэньминь чубаньшэ», 2000. – 359 с.

Хужаниёзов Р.К.

(Республика Узбекистан, г.Ташкент)

РАЗВИТИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА УЗБЕКИСТАНА

С провозглашением независимости Узбекистана начался новый период в искусстве страны. В 1997 году Указом главы государства была образована Академия художеств Узбекистана, тем самым был открыт новый этап в развитии культуры. Самое важное заключалось в том, что искусство освободилось от идеологической цензуры, художники стали разрабатывать новые методы изобразительного искусства и создавать новые произведения, руководствуясь лишь своим вдохновением и видением мира. Годы независимости предоставили мастерам искусства свободу творчества, огромные возможности для развития всех художественных направлений. Изменились критерии оценок, они стали строиться на личных переживаниях, раздумьях и размышлениях авторов.

С давних времен живописная композиция в искусстве Узбекистана занимала ведущее место среди других задач изображения. Как показывает история изобразительного искусства, на территории современного Узбекистана, Таджикистана, Казахстана и других Центрально-азиатских государств были сильно развиты традиции данного искусства.

В XIX веке, например, изобразительное искусство в Узбекистане проявляло себя, в частности, в творчестве миниатюристов Ташкента, Самарканда, Бухары и Коканда. Известно, что выдающийся просветитель XIX века Ахмад Дониш (1827–1897), поэт, философ, каллиграф, астроном обладал талантом художника, о чем свидетельствуют его сохранившиеся рисунки: миниатюра «Поэт и художник», выполненная к рукописному

изданию Абдукадыра Бедила «Четыре элемента». Выполненные им миниатюры отличаются завершенностью рисунка, локальные краски, ясная непрерывная линия контура, графичность почерка.

Популярный ташкентский пейзажист Сергей Петрович Юдин (1858–1933) руководил театральным кружком железнодорожных рабочих, а также писал декорации для ташкентских любительских театров. По окончании Петербургской Академии художеств он в 1902 году приезжает в Ташкент. Сергей Юдин – мастер солнечного пленэрного этюда. Наибольшую популярность он приобрел пейзажами-картинами, которые написаны в традициях академической пейзажной живописи. В пейзаже Сергея Юдина «Зимний вечер», написанном в 1910 году, ощущается живой непосредственный контакт художника с природой и немалое мастерство в передаче световоздушной перспективы. В его горных и равнинных пейзажах с большой ясностью и отчетливостью переданы пространственные планы, игра света и тени.

Уроженец Самарканда Леонард Леонардович Бурэ (1887–1943) с юности проявил интерес к живописи. В 1904 году уехал в Москву, где начал изучать живопись, затем продолжил изучение её в Петербурге, в Академии художеств. Получив образование, он вернулся в родные края, где не только творил, но и преподавал в Самаркандском художественном училище до последних дней своей жизни. В пейзажной живописи Бурэ ограничивался этюдами с натуры. Его архитектурные пейзажи отличаются правдивостью колорита, тонким чувством цвета. Бурэ избегал шаблона в выборе точки зрения на архитектурный памятник, всегда находил новые ракурсы. В коллекции представлены три архитектурных пейзажа: «Лябихауз», 1907 года, «Двор медресе», 1910 года, написанные в любимых городах художника – Бухаре и Самарканде.

Другой художник – Александр Николаевич Волков (1886–1957), народный художник Узбекистана, родился в Фергане, учился в Петербургской Академии. Он следовал традициям русских художников, но осваивал опыт французских кубистов. Александр Волков стремился сочетать неповторимый живописный строй, своеобразную ритмику и богатую красочность Востока с приемами «парижской школы» первой четверти XX века. Автобиография Александра Волкова свидетельствует о том, что с 1916 по 1928 годы темами его картин оставались чайханы, караваны верблюдов, старый город и тому подобное. Эти темы и сюжеты трактуются им в кубическом и экспрессионистическом плане. Картина «Гранатовая чайхана», хранящаяся в Третьяковской галерее, написана в 1924 году, когда он увлекался кубизмом. В 1968 году она экспонировалась в Париже и имела широкий отклик в парижской прессе, демонстрировалась по французскому телевидению. Находящийся в коллекции банка «Осенний пейзаж» написан в 1931 году в стиле импрессионизма, сложная градация цвета и света разработана в этой картине с выдающимся мастерством.

Был влюблен в древнюю культуру, в богатейшее народное искусство Средней Азии и художник А. В. Николаев, вошедший в историю изобразительного искусства Узбекистана под именем Усто Мумин (1897–1957). В 1921 году ученик К. Малевича, Усто Мумин приехал в Самарканд. Великолепные памятники архитектуры, декоративизм одежды и украшений пленили его. По мере того, как Усто Мумин приобщался к культуре края, он с всевозрастающим вниманием изучал не только искусство народных мастеров, но и наследие классической среднеазиатской миниатюры. В 1925 году он переселяется в Ташкент. Высокоодаренный художник, крупнейший мастер графики и живописи, проникшийся народной, национальной культурой Узбекистана, своеобразием и богатством среднеазиатского орнамента, он стремился сплавить в своем творчестве в нераздельное целое итальянские и русские художественные традиции с традициями узбекского искусства. В коллекции банка находится графический рисунок, выполненный тушью – «Вышивальщицы», 1930 год.

В 1924 году впервые в узбекской прессе появляется имя Урала Тансыкбаева (1904–

1974). Рецензент газеты, рассказывая о клубной выставке, сообщает о незаурядных способностях молодого рабочего Урала Тансыкбаева. В заметке отмечается, что в работах Тансыкбаева чувствуется стремление отразить национальный быт, туркестанскую природу и большое художественное чутье. Он с вниманием и знанием дела изображает кишлачный быт со всеми его подробностями и особенностями: юрты с их обитателями, караваны верблюдов, виды гор и долин. Первые работы Тансыкбаева выполнены преимущественно углем и карандашом. Профессиональное образование он получил сначала в Ташкенте, а затем в Пензенском художественном училище. Мастер эпического пейзажа Урал Тансыкбаев, для которого природа с начала его творческого пути была источником вдохновения, неустанно совершенствовался, в пейзажных этюдах и композициях он добивался выразительной простоты и такого колористического строя, который воплощал бы поэтическую сущность пейзажного мотива с наибольшей глубиной и ясностью. Поэтому, наверно, критики его и назвали «Глава узбекских колористов».

Близок был к творчеству Волкова и Тансыкбаева в ту эпоху Николай Георгиевич Карахан (1900–1970), ученик Сергея Юдина. Николай Карахан увлечен природой горного Узбекистана. Разрабатывая в этюдах и картинах сюжеты, связанные с сезонными полевыми работами сельских тружеников, он варьирует мотивы весны и осени, утра и вечера, соединяя пленэр и жанр в одно живописное целое. Он мастерски передает состояние природы, залитой солнцем.

Ученица Александра Волкова, одна из первых женщин-художниц солнечного Узбекистана Шамсирой Хасанова (1917–1956), с интересом относилась к своему историческому прошлому, к жизнедеятельности выдающихся представителей науки, культуры, к современникам. Шамсирой Хасанова внесла большой вклад в развитие исторического портрета в Узбекистане.

Изобразительное искусство Узбекистана, как составная часть мирового искусства, вносит достойный вклад в его развитие. В искусстве Узбекистана развились и достигли значительных успехов совершенно новые, ранее не существовавшие виды и жанры искусства. Одним из них явилась живопись, а внутри нее были решены важные композиционные проблемы, и в которой были достигнуты особенно заметные творческие успехи. Отражение жизни народа, уникальной природы, духа времени и образов современников стало основной идейно-художественной задачей живописцев Узбекистана. Художественные достижения стали объектом постоянного изучения и анализа. В соответствии с развитием изобразительного искусства формировалось и развивалось искусствознание и художественная критика. Поэтому исследование проблем исторического развития изобразительного искусства Узбекистана в настоящее время актуально как в теоретическом, так и в практическом отношении.

Литература

1. Веймарн, Б. В. Живопись молодых художников Узбекистана / Б. В. Веймарн – Ташкент: «Творчество», 1985.
2. Вопросы изобразительного искусства Узбекистана. Сборник научных трудов. – Ташкент: «Г. Гулям», 1973.
3. Сулейманова, Ф. Миниатюра Востока. Наше наследие / Ф. Сулейманова – Ташкент, 1991.
4. Из истории живописи Средней Азии. Сборник статей. – Ташкент, 1984.
5. Народное искусство Узбекистана. – Ташкент: «Г. Гулям», 1979.

КАНЦЭПТУАЛІЗАЦЫЯ МАСТАЦТВА Ё ХХ СТАГОДДЗІ І ЗМЭНЫ Ё ПАЭТЫЦЫ ЖЫВАПІСУ

Канцэптуальнасць, як прынцып, стагоддзямі рэалізоўвалася ў філасофіі, літаратуры, вызначала сутнасныя рысы ў гістарычна сфарміраваных стылях і кірунках сусветнага мастацтва. Сапраўды, айчыннае выяўленчае мастацтва на працягу бадай што ўсёй сваёй гісторыі пазіцыяніравала сябе як мастацтва ідэі, а філасафічнасць, канцэптуальнасць у агульным сэнсе, і як рыса вобразнасці былі ўласцівы жанравым формам твораў выяўленчага мастацтва розных эпох. Часцей за ўсё канцэптуальнасць належыла пазавізуальнаму кантэксту, нябачным элементам твора мастацтва, дапаўняючы вобраз, раскрываючы яго новыя грані. Разам з тым, у жывапісе канцэптуалізацыя вобразнасці не адмаўляла наяўнасці візуальнай інфармацыі і магчымасці яе прачытання.

У ХХ стагоддзі змены агульнай карціны свету, развіццё філасофскай думкі, станаўленне еўрапейскай інтэлектуальнай традыцы спрыялі працэсу канцэптуалізацыі паўсядзённасці і ўсяго эстэтычнага вопыту [1]. Інтэлектуалізацыя свядомасці, адпаведна садзейнічала канцэптуалізацыі творчасці, мастацкіх практык, ўплывала на мастацтва ў якім гэтыя працэсы закранаюць як жанравыя формы, так і вобразна-знакавыя, уласна мастацкія элементы твора. Нароўні з візуальнасцю ў мінулым стагоддзі канцэптуальнасць становіцца адной з асноўных прыкмет любога твора выяўленчага мастацтва змяняючы і опытку ўспрыняцця мастацтва.

Сёння відавочна, што канцэптуальнасць не была ўласціва толькі “неафіцыйнай” культуры сямідзесятых гадоў. Гэта хутчэй была рыса паэтыкі якая зарадзіўшыся напачатку стагоддзя, прыцягвала існаваць у мастацтве ў васьмідзесятых і дзевяностых гады. Запатрабаванасць тэрміна “канцэпт” у розных галінах гуманітарных ведаў тлумачыцца тым, што мінулае стагоддзе паўстала ў гісторыі цывілізацыі – падкрэслена канцэптатворчай эпохай.

Мэтай дадзенага даследавання з’яўляецца аналіз этапаў канцэптуалізацыі мастацтва ў ХХ стагоддзі і зменаў, якія адбыліся ў сувязі з гэтым у паэтыцы жывапісу.

Пачатак працэсаў канцэптуалізацыі і першапачатковая канцэптуальнасць у жывапісе. Дамінаванне мастацкай ідэі ў жывапісных творах, яе прыярытэт над візуальна бачнай формай, здаецца, быў відавочны для творцаў і тэарэтыкаў мастацтва амаль на ўсіх этапах развіцця мастацтва.

Больш выразныя праявы працэса канцэптуалізацыі можна назіраць у мастацтве пачатку і першых дзесяцігоддзяў ХХ стагоддзя. У гэты час значна ўзрастае ступень ідэйнага і тэарэтычнага асэнсавання параметраў мастацтва. З’яўленне арыгінальных аўтарскіх канцэпцый адбываецца ў кантэксце пазбаўлення прадстаўнікамі першай хвалі авангарда ад усялякіх культурных стэрэатыпаў, пошуку новых формаў творчага мыслення і мастацкага выказвання, пераасэнсавання асноўных мастацкіх катэгорый. Нярэдка мастакі больш з’арыентаваны не на пластычнае ўвасабленне вобраза, а на стварэнне сістэмы паняццяў, праз якія можа быць перададзена тая, ці іншая ідэя, якая прызнаецца галоўнай каштоўнасцю мастацтва.

Яшчэ не існуючыя ў пачатку мінулага стагоддзя ў мастацтве тэрміны “канцэпт”, “канцэпцыя” па свайму значэнню роднасныя, нават сінанімічныя з папулярнымі ў той час паняццямі “ідэя”, “сэнс”. Як і апошнія яны былі звернуты да “ўнутранай формы” мастацкага твора. Безумоўна, ідэі таго часу ў адрозненні ад мастацкіх канцэпцый другой паловы стагоддзя яшчэ былі пазбаўлены шырокага інтэрпрэтацыйнага поля. І разам з тым, як

лічыць даследчык культурных канцэптаў Ю. С. Сцяпанаў, ідэю можна разглядаць як экстрэмальны від “культурнага канцэпта”, як “чысты змест” [2]. Французскія філосафы Ж. Дэлэз і Ф. Гватары вызначалі канцэпты як устойлівыя “згусткі сэнсу”. Сапраўды, канцэпт – інавацыйная ідэя, якая змяшчае ў сабе стваральны сэнс. Дзякуючы ўласцівым канцэптам кампанентам, сэнсавым пластам, яны не толькі могуць быць асэнсаваны, але і эмацыянальна перажыты.

У першай палове XX стагоддзя канцэптуалізацыя, народжаная ў святломасці мастакоў расчараваннем у старой карціне свету, якую рэпрэзентавала традыцыйнае мастацтва, пранікае ў мастацтва ўсе глыбей. Кардынальныя змены ў мастацкім мысленні, пагружэнне мастацтва ў галіну безсвятломага, мудрагелістая мова авангарда, сталі відавочнымі праявамі канцэптуалізацыі мастацтва таго часу. Выразныя прыклады канцэптуалізацыі з’яўляюцца ў 1910–1920-я гг., у розных накірунках авангарднага мастацтва – творчасці футурыстаў, дадаістаў, канструктывістаў, прадстаўнікоў абстрактцыянізма і інш.

Цягаценне ды канцэптуальнасці ў мастацтве праявілася ў з’яўленні прынцыпова новых формаў выказвання, узаемапраціўленні і сінтэзе слова і выяўленчага знака, візуалізацыі славеснага тэксту і замене яго пластычнай формай. Негатыўныя адносіны да фігуратывнасці, працэс вызвалення колеру, цікавасць да ўвасаблення у творы розных сімвалічных сэнсаў, узрастанне ролі кантэкста. у часы мадэрнізму спрыялі папулярнасці канцэптуальнасці ў жывапісе і ў мастацтве ў цэлым. Відавочна можна пагадзіцца з тым, што “Чорны квадрат” Малевіча быў творам “ідэйным сімвалічным і канцэптуальным” [3].

Канцэптуалізацыя мастацтва ў XX стагоддзі адбывалася паступова па меры таго, як творы жывапісу пераставалі візуальна адлюстроўваць вобраз і змест, набывалі дыскурсіўны характар, а творчасць уяўлялася не столькі як стварэнне аб’ектаў, а як акцэнтаванне працэсу, як маніфестацыя мастаком свайго “я”.

Узмацненне канцэптуалізацыі твораў мастацтва спрыяла таму, што мастак станавіўся канструктарам сэнсаў і іх інтэрпрэтатарам, стваральнікам уласнай эстэтыкі. У сваю чаргу глядач пад час успрыняцця твора быў вымушаны ўключыцца ў своеасаблівую семантычную гульню, разгадваючы інтэлектуальную загадку вобраза.

Завяршаючы аналіз пачатковага этапу канцэптуалізацыі, узгадаем метафарычнае па сваёй сутнасці выказванне аднаго з яскравых прадстаўнікоў канцэптуальнага мастацтва Іллі Кабакова аб тым, што канцэптуалізм у мастацтве нараджаецца тады, калі “мастак пачынае пэцкаць не па палатне – а па гледачу [4].” У гэтай сентэнцыі не толькі адлюстравана тоесная сувязь жывапісу і канцэптуальнасці, але вызначаны адзіны вектар іх развіцця ў XX стагоддзі.

Эпоха постмадэрнізма. Канцэптуалізм як квінтэсэнцыя канцэптуальнасці. У перыяд постмадэрнізму мастацтва ператвараецца ў “поле для дыскусій”, рушыць у бок “канцэптуальнай актуальнасці”. Мастацкія пошукі таго часу звязаны з ужываннем у мастацкай практыцы філасофскіх канцэпцый. Гэта праявілася ў пошуку новых вобразаў, сродкаў і матэрыялаў выражэння, руху да дэмаграфізацыі аб’екта. Можна сказаць, што адбыўся зрух ад цікавасці да аб’екта, як нейкай матэрыяльнай выразна выверанай дадзенасці, да працэсу і сэнсу таго, што адбывалася [5]. Узмацненне канцэптуальнасці мастацтва ў другой палове XX стагоддзя абумоўлена ростам творчай свабоды, інтэлектуалізма ў мастацтве, шырокім спектрам мастацкіх практык.

У канцы 60-х – пачатку 70-х гадоў мінулага стагоддзя ў Амерыцы і Еўропе выразна пазіцыяніраваў сябе канцэптуалізм – літаратурна-мастацкі кірунак постмадэрнізму, які склаўся пад непасрэдным уздзеяннем актуальных для таго часу філасофскіх і эстэтычных плыняў (філасофіі лагічнага пазітывізму, аналітычнай філасофіі, структуралізму, лінгвістыкі і розных тэорый інфармацыі). З’яўленню канцэптуальнага мастацтва таксама спрыялі практыка мінімалізму і поп арта. Па сутнасці канцэптуалізм стаў крайняй (калі не

сказаць радыкальнай!) праявай працэсаў канцэптуалізацыі мастацтва, пазначыўшы мяжу за якой візуальных формаў мастацтва ўжо не існуе. Такім чынам, канцэптуальнае мастацтва наклала забарону не толькі на фігуратыўную рэпрэзентацыю, але і на ўсю візуальнасць у другой палове ХХ стагоддзя.

Прэтэндуючы на стварэнне ўласнай філасофіі мастацтва і эстэтыкі, адмовіўшыся ад візуальнасці канцэптуальнае мастацтва бачыла сваю мэту ў рэпрэзентацыі канцэпта, задумы твора, яго цэнтральнай ідэі, аддзяліўшы яе ад вобразна-візуальнага ладу твора. Часам гэта быў проста выразны мастацкі жэст. Канцэптуальныя аб'екты паўсталі перад гледачамі ў выглядзе фраз, тэкстаў, схем, графікаў, чарцяжоў, фатаграфій, аўдыё- і відэа-матэрыялаў. Трэба ўвогуле адзначыць, што канцэптуальнае мастацтва было адкрытым і ўспрымальным да самых розных філасофскіх ідэй, што прывяло да стварэння мастакамі арыгінальных тэкстаў. Дадазім, што канцэптуалісты скептычна і іранічна адносіліся да ідэі самавыражэння мастака ў творы, да прэтэнзіі яго на самабытнасць, як і да сцвярджэння, што мастак стварае нешта новае. Яны былі ўпэўнены ў тым, што ў свеце мастацтва ўжо ўсё было і ўсё сказана.

Канцэптуальнасць у творах заўсёды была злучана з ўказаннем на нейкі кантэкст, ці множнасць кантэкстаў, з якімі суадносіцца вобраз. Па сутнасці, наяўнасць кантэксту зводзіла да мінімуму значэнне пластычнай формы як носьбіта вызначанага сэнсу. Менавіта таму, лічыць амерыканскі арт-крытык і куратар Люсі Ліпард, канцэптуалізацыя мастацтва з сярэдзіны шасцідзясятых гадоў вядзе да страты значэння матэрыяльнай формы, да “дэмаграфізацыі мастацтва”.

Уплыў канцэптуалізму на ўсе віды мастацтва ў другой палове мінулага стагоддзя відавочны. Пры гэтым ён не адмаўляе традыцыйнае мастацтва, але аб'явае выдалаецца з яго поля ў прастору нейкай “іншай дзейнасці” [6]. Канцэптуалісцкая дэканструкцыя вобразнасці праяўляецца ў розных відах мастацтва па рознаму. У жывапісе канцэптуалізацыя пранізвае цалкам усю структуру твора мастацтва, закранае практычна ўсе ідэйна-сэнсавыя і вобразна-пластычныя элементы твора. Візуальна “разбураецца” карцінная пласкасць, пашыраюца межы жывапіснай прасторы, якая ператвараецца ў метафізічную рэальнасць. У жывапісе можа прысутнічаць тэкст, элементы калажа, ці нават, асамбляжа. Увогуле шматлікія творы канцэптуальнага мастацтва носяць ярка выяўлены сінтэтычны характар і з'яўляюцца візуальнымі аб'ектамі.

У шырокім сэнсе канцэптуалізм быў пралогам эпохі постмадэрнізму і амаль дзесяцігоддзе вызначаў мастацкае жыццё ў амерыканскім і ў заходне-еўрапейскім мастацтве. Менавіта таму разважаючы пра “класічную” версію канцэптуалізму звычайна прыгадваюць англійскіх і амерыканскіх мастакоў, якія адігралі вырашальную ролю ў яго фарміраванні. Але варта разумець і той факт, што канцэптуалізм у мастацтве ХХ стагоддзя стаў інтэрнацыянальным рухам і атрымаў распаўсюджанасць і мясцовую інтэрпрэтацыю ў многіх краінах свету. Склаліся і цэнтры ўсходне-еўрапейскага канцэптуалізму, які было б правільней назваць канцэптуалізаваным мастацтвам, паколькі яно не парывала з вобразным пластычным мысленнем [7].

З канца 60-х гадоў можна таксама казаць пра аб з'яўленні першых парасткаў канцэптуальнага кірунку на тэрыторыі былога СССР, у першую чаргу ў маскоўскай “неафіцыйнай” культуры”. Словазлучэнне “маскоўскі рамантычны канцэптуалізм” упершыню з'явіцца толькі ў 1979 годзе ў артыкуле Б.Гройса, (“Маскоўскі рамантычны канцэптуалізм”). на старонках парызскага часопіса “А–Я” [8]. А ў кантэкст савецкага мастацтва прадстаўнікі канцэптуальнага кірунку ўвайшлі толькі ў канцы васьмідзясятых, на хвалі перабудовы і галоснасці, пасля правядзення аўкцыёну Сотбіс, на якім упершыню былі выстаўлены працы маскоўскіх канцэптуалістаў.

Безумоўна, канцэптуалізм у нашай краіне быў бы немагчымы без перыяда так званай Адлігі. Ён апынуўся адной з тых ідэйных і творчых нішаў, у якой новае пакаленне мастакоў

спрабавала выказаць сваё адкрыццё свету [6]. Канцэптуалізацыя мастацтва паспрыяла яго аддаленню ад прынцыпаў сацэрэлізму і папулярнасці ў творчасці мастакоў такіх плыняў як сюррэалізм і поп-арт. Зварот да канцэптуальнасці аказваецца тым шляхам па якім у рознай ступені паспяхова рухаліся многія жывапісцы, спрабуючы балансаваць літаральна на мяжы вобразнасці. Невыпадкова ў многіх жывапісных творах жывапіс і канцэпцыя з'яўляюцца раўнапраўнымі і ўзаемадапаўняльнымі. “Па сутнасці, мастакі постмодерна паслядоўна і метадычна распрацоўваюць усё тую ж канцэптуалісцкую праблематыку: яны эксперыментальна выяўляюць, “што ёсць мастацтва”, (...), супастаўляюць, сутыкаюць падкрэслена неаднастайныя семіятычныя коды. (...) Аналітыка канцэптуалістаў урасла тут у жывапісны пачуццёва-тактыльны фарбавы пласт, набыла від “іміджаў” (...). Калажныя маніпуляцыі з зыходным матэрыялам (не па тэхніцы, а па спосабе стаўлення да яго) –гэта свайго роду семіятычная алхімія для вытворчасці небывалых сумесяў і сплаваў. Непрадказальнасць вынікаў, быць можа, ізноў уваскрэсіць таямніцу мастацтва, якую ўжо не вызваліць ад чар канцэптуальнай рэфлексіі” [9].

Прадстаўнікі маскоўскага канцэптуалізма пішуць аб яго “філасофскай паэтыцы”, вызначаюць канцэптуалізм нават як паэзію філасофіі [10]. У гэтым сэнсе постканцэптуальны жывапіс супадае з агульнай культуралагічнай накіраванасцю і сам становіцца, хутчэй, нейкім невербальным спосабам мастацтвазнаўства, чым жывапісам у традыцыйным яго разуменні. Твор успрымаецца як знакавая пасланне са шматлікімі сэнсамі: гэта і не карціна (хоць напісана і фарбамі і на палатне), і не чысты “канцэпт”, не калаж, не абстракцыя, а, мабыць, усё гэта разам узятая, парадаксальна злучанае [9]. Такі твор жывапісу мае шырокае поле для тлумачэння і прачытання яго сэнсаў.

У апошняй чвэрці XX стагоддзя ў творах жывапісу ў рознай ступені канцэптуалізаванымі і аўтарскі інтэрпрэтаванымі паўсталі архаічныя вобразы, іконаграфічныя матывы класічнага мастацтва, папулярныя тэмы і сюжэты еўрапейскага жывапісу, мастацтва мадэрнізму, вобразнасць уласцівая масавай культуры. Усё вышэй адзначанае было перасэнсавана і прадстаўлена ў іншым кантэксце, нярэдка ў эклектычным змяшэнні традыцый і эксперыментаў. Выкарыстоўваючы візуальныя цытаты з творчасці мастакоў розных эпох сучасныя творцы прапануюць самыя розныя варыянты прачытання таго, ці іншага “жывапіснага тэксту”. Прынцыповы палістылізм, разнастайныя тыпы візуальнага кадзіравання, знаканасць вобразаў, наяўнасць архетыпаў папярэдніх эпох, зварот да арсенала міфаў і фактаў нацыянальнай гісторыі, іканалагічныя рэмінісцэнцыі розных традыцый “аздобленыя” свабодай іх інтэрпрэтацыі гульнёй з формамі і вобразамі, пэўнай іроніяй, садзейнічалі радыкальным зменам ландшафта мастацтва.

Падводзячы вынікі можна адзначыць, што ў XX стагоддзі канцэптуалізацыя паўстае як стратэгія, якая ахоплівае амаль што ўсю эпоху. У сваю чаргу, канцэптуальнасць становіцца асновай мастацтва, адной з асноўных рысаў яго паэтыкі, праяўляецца ў наяўнасці ў творы трансфармаванага мастаком семантычнага поля паняццяў замест звыклага падзейнага сэнсавага поля выявы. Канцэптуальнае мысленне злучае ў жывапісе здавалася б дзве аддаленыя адна ад другой прасторы – адлюстравання і эксперыменту. Шматграннасць сэнсавых канатацый, якія ўзнікаюць пры ўспрыманні твораў жывапісу асабліва другой паловы стагоддзя, патрабуе адмысловай стратэгіі даследавання, спалучэння прыёмаў мастацтвазнаўчага і філасофскага аналізу, а ад гледачоў – творчага саўдзелу, удумлівага пранікнення ў творчую задуму мастака.

Літаратура

1. Смирнов, А. В. Концептуализация повседневности: исторический и методологический аспекты: дис. ... доктор философ. наук : 24.00.01 / А. В. Смирнов. – Санкт-Петербург, 2013. – 365 с.
2. Степанов, Ю. С. Константы : Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – 3-е изд. –

М. : Академический проект, 2004. – С. 42–67.

3. Раппапорт, А. 99 писем о живописи / А. Раппапорт. – М. : Новое литературное обозрение, 2004. – 277 с.

4. Кабаков, И. Художник – персонаж / И. Кабаков. – М., 1985.

5. Липский, Е. Б. Концептуализация и актуализация современного искусства постмодерна / Е. Б. Липский // Вестник СПбГУ. – Сер. 15. – 2012. – Вып. 3. – С. 92–96.

6. Апресян, А. Р. Эстетика Московского концептуализма : Дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / А. Р. Апресян. – М., 2001. – 110 с.

7. Кантор, А. Два пути искусства третьего тысячелетия / А. Кантор // Единый художественный рейтинг, справочник. – Вып. 4. – 2001.

8. Гройс, Б. Московский романтический концептуализм / Б. Гройс. – М., 1992.

9. Кусков, С. Живопись после концепции / С. Кусков // Искусство. – 1988. – № 10. – С. 29–31.

10. Монастырский, А. Концептуализм и нью-вейв / А. Монастырский. – М., 1994.

Шамрук А.С.

(Республика Беларусь, Минск)

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБЪЕКТ КАК АРТЕФАКТ

Одним из характерных явлений, определяющих художественный контекст современности, является стремление к междисциплинарности арт-деятельности, к освоению разными видами творчества языковых средств и выразительных приемов других искусств, в результате чего появляются новые виды арт-практик и уровни художественного синтеза, расширяются возможности интегрирования искусства с жизненной средой человека. Именно в области смешения выразительной палитры разных искусств сегодня можно увидеть самые яркие художественные открытия. Это новое направление художественного мышления способствует рождению экспериментов и открытий, которые чаще появляются в пограничных зонах, в условиях сдвигов от привычных координат и точек равновесия.

На протяжении XX в. в пластических искусствах происходит трансформация категорий классической эстетики, перераспределение ролей, которые традиционно играли объем и плоскость, пространство и время, изобразительность и абстракция, объект и субъект, статика и движение, осуществляется обогащение приемами временных искусств. Искусство постепенно осваивает паракатегории неклассической эстетики, отражая постмодернистский мировоззренческий контекст и реалии информационной эпохи.

Художественные эксперименты и открытия XX в. активно проникают в архитектуру на рубеже тысячелетий и получают развитие в XXI в., обогащаясь приемами актуальных видов и жанров арт-деятельности. Новейшая архитектура наиболее тесно подошла к ее трактовке как одного из видов арт-практики, свободной от детерминированности утилитарными требованиями и конструктивными ограничениями. В современных архитектурных постройках художественная функция нередко играет доминирующую роль, благодаря чему они воспринимаются самостоятельными арт-объектами. Архитектурное сооружение может быть трактовано как скульптура, инсталляция, перформанс, представлять собой артефакт, обладающий свойствами провокативности, интерактивности, эпатажа, иллюзорности, эфемерности, процессуальности. Оно может реализовывать художественное содержание посредством пластики объема, концептуальной идеи, аллюзивности (отсылающей к культурным, природным, метафизическим смыслам),

чувственности, тактильности, пространственно-световой, цветовой, звуковой драматургии, запрограммированного сценария пространственных ракурсов и кадрированных картин. В свою очередь созданные художниками арт-объекты все чаще апеллируют к архитектурной теме и архитектурному масштабу, переосмысливая архетипы, формы, символические структуры, следы истории, создавая ирреальные среды, исследуя различные аспекты восприятия искусства человеком, помещая его внутрь самих художественных объектов.

Формообразование, ориентированное на неклассические категории, возможности цифровых технологий, позволяет вывести архитектурные артефакты на уровень актуального художественного экспериментаторства. Формы архитектурных построек, сформированных нелинейными параметрическими поверхностями, позволяют создавать аналоги скульптурных и дизайнерских объектов, демонстрируя глубокую степень интегрированности с другими видами пластических искусств. Диаграммы внутренних пространств сооружений включают приемы кинематографа, раскрываясь в цепочке открывающихся во времени ракурсов и кадрированных проемами картин. Скульптурные произведения по масштабу, образным отсылкам, степени слияния со средой и жизненным пространством человека приближаются к архитектурным объектам; артефакты формируют ирреальные интерактивные среды, демонстрирующие новый опыт восприятия искусства и окружающего пространства человеком.

Творчество художников, работающих с архитектурной темой, генерирует инновационные идеи, которые инициируют новые открытия в архитектурной профессии и свидетельствуют о важной роли художественных экспериментов и пространственных опытов смежных областей искусства для архитектурного творчества.

Эксперименты «Имматериальной архитектуры» художника И. Кляйна середины XX в. (Проекты «Воздушное кафе», 1959 г., «Технологический рай» 1960 г., «Монохромы и огонь», 1962 г.) стали предвестником художественных идей новейшего зодчества, обыгрывающих темы эфемерности, иллюзорности.

Работы художников последних десятилетий – А. Капура, Дж. Таррелла, О. Элиассона, Э. Тресольди, А. Чиннека, студии Architects of Air можно рассматривать в русле междисциплинарного экспериментаторства с элементами архитектурного творчества. Авторы обращаются к архитектурным приемам организации пространства, масштабу реальных сооружений, исследуя восприятие пластики, света и цвета, создавая ирреальные среды, продуцируя при помощи актуального искусства состояние провокации, эпатажа в реальной среде, выводя человека за грань обыденности и создавая арт-поле в его жизненном пространстве. Неожиданных эффектов художники добиваются благодаря совмещению приемов и языковых средств разных видов искусства, смещения смысловых и масштабных характеристик, наложения различных значений, тактильно-чувственных ощущений, временных характеристик и культурных смыслов в соответствии с актуальными для современного искусства категориями парадокса, абсурда, эпатажа.

Архитектура в свою очередь осваивает приемы и палитру актуального искусства, акцентируя внимание в формообразовании на самоценности формы, не зависимой от функциональной и конструктивной структуры, на концептуальной идее, метаморфозах слияния с ландшафтом, чувственных аспектах восприятия. Архитектурные объекты мимикрируют под ландшафтные образования и биогенные организмы (постройки З. Хадид, MVRDV), воплощаются в виде абстрактной либо изобразительной скульптуры, подчиняются развернутому во времени сценарию восприятия фрагментов и кадрированных проемами пейзажных картин, обнаруживая параллели с кино и фотографией (работы С. Холла, Р. Колхаса), используют свойство процессуальности, превращаясь в протекающие во времени перформансы (изменяющие конфигурацию фасады с движущимися экранами, кинетические объекты С. Калатравы). Архитектурное произведение, позиционируемое как экспонируемый в пространстве арт-объект, сегодня

может быть продано и перенесено в другое место, как и работы других видов пластических искусств.

В быстрой смене ориентиров современных процессов в архитектуре при большом разнообразии существующих направлений и приоритетов (концептуальные, феноменологические, социальные, философские идеи) можно проследить постоянный интерес к форме как категории, определяющей художественную ценность архитектурного произведения. Значимость категории формы находит выражение как в минимализме, тяготеющем к лаконичной пластической формуле, так и в параметрическом формообразовании, продуцированном с применением цифровых технологий и сделавшим достоянием архитектуры самые сложные экспрессивные формы, криволинейные текучие поверхности, фрактальные неповторяющиеся ритмы. Этот интерес к форме неизменно возрастает с развитием цифровых технологий в проектировании и строительстве, повышающих свободу моделирования объемов и независимость оболочки здания от его внутренней структуры. Еще большие перспективы пластического моделирования формы предоставляет применяемый в настоящее время в строительстве 3-D принтер.

Экспериментальным полем архитектурного формообразования, демонстрирующего опыты воплощения актуальных художественных и социальных идей, инновационных технологий, материалов, экологических и энергоэффективных подходов, являются павильоны, возводимые в рамках международных выставок, фестивалей, биеннале. Внимание на художественной ценности архитектурной формы было акцентировано на Лиссабонской триеннале 2016 г., темой которой была объявлена «Form of Form».

Одним из значительных архитектурных мероприятий в мире, демонстрирующих инновационные художественные идеи, является фестиваль «Burning Man» в штате Невада. Объекты, создаваемые в рамках фестиваля, ярко демонстрируют тенденцию взаимопроникновения выразительных систем разных видов искусства и представляют собой гибридные формы, в которых синтезированы архитектура, скульптура, инсталляция, перформанс. Каждый из объектов, формирующих сжигаемый в конце фестиваля временный город, решается в синкретичном слиянии разных выразительных средств, предполагая интерактивное участие посетителя в восприятии и создании самих арт-объектов. В ряде павильонов в качестве перформансов предполагается реализация реальных жизненных функций (павильон-сауна), участие посетителей в раскрашивании объектов, возможность вхождения внутрь скульптурных форм. Интересен сам факт обращения к разным видам арт-практик в создании павильонов, в которых присутствуют культурологические отсылки и символические коды.

Инсталляция, дизайн и архитектура соединяются в единое художественное целое в арт-объектах британской студии Architects of Air (основатель А. Паркинсон). Во временных пневматических конструкциях, создаваемых студией, исследуются выразительные возможности и перспективы реальной архитектуры. В объектах присутствуют культурные коды, обращенные к различным пластам мировой истории. Художественных эффектов авторы достигают с помощью эпатажа, заставляя человека по-новому смотреть на привычное окружение. Особое значение авторы уделяют изучению феномена света в архитектурном пространстве. Концепция проекта «Daedalum», реализованного в лондонском Королевском доке Альберта в рамках фестиваля «Greenwich+Docklands», представляет собой надувной павильон и отсылает к греческой мифологии (2019). Архетип лабиринта Миноса воплощен в пневматической конструкции из перетекающих куполообразных пространств, на пересечении которых открываются неожиданные перспективы, акцентированные источниками света и художественными инсталляциями.

Роль павильонов, экспонируемых на биеннале, заключается в том, чтобы вовлечь человека в арт-поле, сделать его участником перформанса и открыть новые грани в трактовке архитектуры как искусства. Интересный опыт творческого переосмысления возможностей художественного

восприятия через использование выразительной палитры разных видов искусства получен в ходе проведения фестиваля «Архстояние» в Никола-Ленивце. В 2019 г. фестиваль был посвящен синтезу архитектуры, музыки и ландшафтной среды. Звуки современной оперы, прозвучавшей на фоне арт-объектов, выполнявших вместе с природными ландшафтами роль декораций, позволили по-новому воспринять архитектурные образы и окружающую природу. Самый масштабный объект фестиваля, 27-метровая архитектурная конструкция-инсталляция «Угруан», являлась одновременно и своеобразной «живописной скульптурой» в стиле импрессионизма (арх. Н. Полицкий). Конструкция представляет собой массивный каркас из стальных арок, установленных на сваи, на которые нанизаны ветки лозы, окрашенные яркими акриловыми красками. Цветные ветки-пиксели рассчитаны на создание эффекта импрессионистской живописи. Попытка возведения архитектурного артефакта в соединении архитектуры, скульптуры, живописи и живой природы является одним из проявлений культурной парадигмы современности, характеризующейся соединением искусственных и природных форм, разных видов искусства и появлением новых гибридных художественных явлений и арт-объектов.

Уникальный пример соединения разных выразительных систем в одном арт-объекте представляет собой павильон «Презервация тишины», возведенный в парке им. Горького в Москве (автор идеи С. Касич, бюро Схема, инженер-акустик – Ф. Сологуб, инженер-конструктор – З. Стаменкович, 2009). Проект задуман на пересечении экспериментальной архитектуры, актуального искусства, акустической экологии и социальной инженерии. Идея заключается в создании среди шумного города зоны тишины как своего рода заповедника и реализована в лаконичной архитектурной постройке с проемом в крыше. Благодаря такому приему в павильоне сформирована атмосфера храмовости, позволяющей акцентировать тему тишины как главную идею павильона.

Задачей проектирования павильонов становится создание интерактивного пространства, рассчитанного на непосредственное взаимодействие с посетителем, в процессе которого раскрываются художественные идеи, заложенные в постройке, исследуется восприятие человеком пространственных, цветовых, световых эффектов, тактильных ощущений и т. д. «СМУ Pavilion», возведенный в городе Гронинген (Нидерланды, реконструкция Shift Architecture Urbanism, 2015), представляет собой стеклянный параллелепипед, размещенный диагонально по отношению к поверхности земли и формирующий благодаря использованной сложной цветовой палитре динамичное интерактивное пространство. В зависимости от ракурса прозрачные фасады павильона меняют цвет и рисунок, а изнутри создают эффект окрашенного в разные тона окружения. Размещение павильона в активном транспортном узле позволяет архитектурному артефакту играть значимую роль в публичном пространстве.

Примером междисциплинарного подхода к решению здания является художественная школа в Тулуме (Мексика, 2019, бюро UMA). Концептуальная идея, лежащая в основе решения фасада, ориентирована на экологическую проблематику и реализована в соединении приемов архитектуры, скульптуры, инсталляции. Выполненный из окрашенных в голубой тон пластиковых бутылок фасад представляет собой волнообразную композицию, играющую роль самостоятельного павильона перед входом в здание. Художественный эффект построен на неожиданности гибридного слияния языковых средств.

Одной из самых ярких экспериментаторских площадок мировой архитектуры является летняя галерея Серпентайн в Лондоне. Сооружаемый каждый год выдающимися мировыми архитекторами временный павильон становится общественным пространством на летний период, затем выставляется на продажу и приобретает как любое другое произведение искусства, что является проявлением отношения к архитектурной постройке как артефакту. Павильоны Серпентайн строили почти все крупнейшие зодчие современности – З. Хадид, Д. Либескинд, О. Нимейер, Т. Ито, MVRDV, А. Сиза, Р. Колхас,

К. Торсен (Snøhetta), Ф. Гери, Sanaa, Ж. Нувель, П. Цумтор, Herzog & de Meuron, Х. Сельгас и Л. Кано, Б. Ингельс и др. Используя легкие и гибкие материалы, архитекторы трактуют павильоны как арт-объекты, используя выразительные возможности новейшей архитектуры и актуальных арт-практик, привлекая внимание публики аттрактивным формообразованием, концептуальной идеей, иногда с философским подтекстом, игрой декоративных эффектов и фактур, используя приемы инсталляции, перформанса.

В экспериментальной архитектурной практике исследуются художественные возможности архитектуры как вида искусства, интегрирующей в свою языковую палитру средства и приемы других художественно-выразительных систем. Архитектура павильонов, сооружаемых в рамках фестивалей и выставок, в общественных пространствах городов, является одним из самых ярких примеров формального экспериментаторства, открывающего новые перспективы в воплощении художественных идей современной архитектуру

Шевченко М.Е.
(Украина, г. Киев)

ТВОРЧЕСКАЯ И ОБЩЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКОВ-ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ В УКРАИНЕ

Каждое новое поколение по-новому анализирует и трактует историю, переосмысливает культурное достояние и просматривает искусство с новым взглядом на него. С приходом независимости и до сегодняшнего времени, в Украине происходит кардинальное, уже не заангажированное идеологией, переосмысление искусства XX века. Эта страница истории требует новой оценки, нового анализа искусства. С приходом так называемой «оттепели», художники почувствовали первую свободу, первые поиски художественных ориентиров; у них появилась уникальная возможность приступить к углубленному знакомству с культурами вне границ Советского Союза. В то же время, появилась возможность более свободно погружаться в свои корни, в традиционное народное искусство, в искусство своих предшественников, а именно бойчукистов, что в свою очередь, было основным стержнем творчества многих художников-шестидесятников.

Период с 1950-х по 1970-е годы ознаменовался большим расцветом графических техник, стилевых качеств, новых поисков творческого выявления. Эти тенденции отличают графику от предыдущего периода 1930–1950 годов, характерными чертами которого была близость графики к станковой живописи, и ограниченный спектр применения графических техник, где художники предпочитали литографию, тушь, графит. Художники предоставили новый смысл и звучание линорита и дереворита, как обобщающего декоративного пятна, способного создавать разнообразие между тональными массами, фактурами. Также в начале 60-х годов минувшего столетия отдельные мастера обращались к монотипии и литографии, а техникой офорта активно начали пользоваться в конце 60-х годов XX века.

Графическое искусство подвергается новым экспериментам в художественном выражении. Графики проявляли интерес и обращались к художникам конца XIX – 20-х годов XX века. Эти влияния отразились в манере и стилевых особенностях художников-графиков.

Понятие «шестидесятники» означает синергию исторического, общественного, культурного и художественного процесса. «Шестидесятничество охватывало все сферы социального бытия» [3, с. 28–40]. Шестидесятники – молодые поэты, прозаики, художники, режиссеры, литературоведы, актеры, певцы, объединенные молодостью, общим

жизненным опытом и проблемами. Художники-шестидесятники были одними из ключевых лиц в этом движении, выражая собственный протест в своих произведениях. Такими художниками принято считать А. Горской, А. Заливаху, В. Зарецкого, Л. Семькина, Г. Севрук, А. Зубченко, и менее известных. Активная участница движения шестидесятников М. Коцюбинская писала: «Шестидесятники – это спонтанное проявление духовного созревания, нового мышления, новой системы ценностей, нового осмысления национального опыта в недрах тоталитарной системы» [1, с. 5].

Философ и историк того периода Е. Сверстюк, один из самых ярких представителей поколения шестидесятников, описывал главный мировоззренчески-психологический переворот, что наступил: «... люди вдруг проснулись от падения страшного идола и бросились к пробоине в стене, где он упал. Целые идеологические отряды были брошены заdraивать пробоины. Однако единицы бросились ее расширять. С этого начались шестидесятники» [22 с. 137–145]. Прежде всего, это поколение художников заявило о себе, как о людях сопротивления. Они своим искусством выражали свою позицию, оппозиционную к надиктованным понятиям советской системы.

Итак, осмыслено художественное явление в искусстве и культуре, выяснена гражданская позиция художников и их мировоззренческие основы. Поэтому актуальным является исследование творчества художников-шестидесятников в отношении национальной идеи, памяти, формы.

Литература

1. Коцюбинська, М. Мої обрії / М. Коцюбинська – У 2-х т. – Т. 2. – Дух і літера. – Київ, 2004, 386 с.; с. 5.
2. Сверстюк, Є. Українська література і християнська традиція / Я. Секо // Сучасність. – 1992. – № 12. – с. 137 – 145.
3. Секо, Я. Шістдесятники: у полоні поняттєвих конструкцій / Я. Секо // Україна-Європа-Світ. Міжнародний збірник наукових праць // Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2013. с. 28 – 40.

*Шпак О.Д.
(Україна, г. Львів)*

РЕДКАЯ НАРОДНАЯ ГРАВЮРА XVII ВЕКА В СТАРОПЕЧАТНОМ ЕВАНГЕЛИЕ (ЗАБЛУДОВ, 1569) ИЗ ФОНДОВ ЛЬВОВСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ УКРАИНЫ ИМЕНИ В. СТЕФАНИКА

Первое печатное «Евангелие Учительное» было напечатано Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем в 1569 году в Заблудове на Подляшье (недалеко от Белостока), в типографии гетмана Великого Княжества Литовского Григория Александровича Ходкевича [4, с. 12 – 21]. В заблудовской типографии, финансируемой Г. А. Ходкевичем, Иван Федоров в течение 1568 – 1570 годов напечатал две книги: упомянутое «Евангелие Учительное» (1569) и «Псалтырь с Часословом» (1570) [2, с. 108].

Один из экземпляров «Евангелие Учительного» (Заблудов, 1569), хранящийся в фондах отдела редкой книги Львовской национальной научной библиотеки Украины имени В. Стефаника (далее – ЛННБУ) (Инв. номер СТ–IV–886), является уникальным благодаря тому, что на нижний форзац книги наклеен фрагмент станковой гравюры на дереве «Святой Георгий» XVII века, который первоначально не принадлежал кодексу. Вероятно, станковая

гравюра была помещена в качестве форзаца при повторном изготовлении переплета книги в XVIII веке [1, с. 287].

В украинском интролигаторстве примеры вторичного использования листовых гравюр на дереве для изготовления форзацев рукописных и печатных книг XVI – XVII столетий были достаточно распространенными [5, с. 175–187]. Вопрос вторичного использования эстампов в качестве интролигаторской макулатуры на данный момент остается малоизученным. Исследование народных гравюр XVII – XVIII веков, которые выполняли роль форзацев, актуален с точки зрения выяснения причин введения подобной практики в книжном деле; с целью установления возможных центров переплетного мастерства, в которых применяли народные гравюры в качестве интролигаторской макулатуры; для расширения перечня известных произведений и внесения новых в научный оборот.

Впервые фрагмент народной гравюры на дереве «Святой Георгий» XVII века, наклеенный на оборот крышки переплета «Евангелие Учительного» (Заблудов, 1569 г.) из фондов ЛННБУ, был описан и опубликован в статье львовских исследователей И. П. Крипьякевича, Р. Я. Луцика, Ф. П. Максименко [3, с. 154, 157]. В своей публикации авторы одними из первых обратили внимание на интересный факт бытования народных гравюр в переплетах старинных рукописных и печатных книг. В начале 2000-х годов специалистами отдела научной реставрации и консервации редких изданий ЛННБУ проводилась реставрация раритетного издания заблудовского «Евангелие Учительного» 1569 года [1, с. 284–290]. После завершения реставрационного процесса фото фрагмента гравюры «Святой Георгий» с подробным описанием опубликовали в своей статье Л. Дзендзелюк, С. Зинченко и А. Макаровский, рассматривая эстамп в контексте реставрационных исследований упомянутого кодекса [1, с. 287]. Из этой публикации узнаем, что фрагмент гравюры был приклеен «вверх ногами» к нижней доске переплета и выполнял функцию форзаца [1, с. 287]. Во время реставрации гравюру вынули из переплета, поскольку книжный блок, за исключением начальных и конечных листов, сохранил свою целостность, в то время как «от переплета остались только две расколотые дубовые доски, не подлежащие реставрации» [1, с. 287–288]. Специалисты реставрационного центра провели историческую реконструкцию оправы в стиле конца XVI – начала XVII веков. В процессе реставрации для наращивания фрагмента гравюры «Святой Георгий» был использован образец старой тряпичной бумаги. На данный момент гравюра составляет половину форзаца, соединенного с книжным блоком отреставрированного «Евангелие Учительного» 1569 г. (ЛННБУ, инв. номер СТ–IV–886).

Судя по уцелевшему фрагменту размером 29 x 16 см (до реставрации) [3, с. 157], гравюра, использованная в оправе заблудовского печатного издания, была величиной в лист (сложенная «в четверку», потом разрезанная на две части). Эстамп «Святой Георгий» выполнен техникой продольной (обрезной) гравюры на дереве и отпечатан на серой тряпичной бумаге с филигранью XVII века (в картуше под короной овал с гербом *Ostoja*) [1, с. 287]. Гравюра отпечатана водостойкой черной типографской краской, иллюминирована акварелью бледно-зеленого оттенка.

Иконография изображения – классическая для средневековой иконописи композиционная схема «Чудо Георгия о змие», где святой на коне, в облачении рыцаря, пронзает копьём змея. На фрагменте гравюры сохранилось изображение задней части туловища лошади с орнаментированной упряжью, ниже – задняя часть туловища змея с закрученным хвостом со стреловидным завершением, сзади – черное отверстие пещеры с человеческим черепом и костями. На поземе изображены декоративные кусты травы. Стилистика гравюры вполне выдержана в традициях украинской гравюры на дереве XVII века: четкая резьба, выразительные линии, косая параллельная штриховка, минимум орнамента.

Интересно выяснить, когда и при каких обстоятельствах была вклеена гравюра в книгу в качестве форзаца. Как отмечают реставраторы, переплет, в котором кодекс поступил на реставрацию, не был первоначальным. Книга неоднократно меняла своих владельцев [1, с. 286–287], пока в конце XVIII века (после 1772 года) поступила в Онуфриевский монастырь Василиан во Львове. Вероятно, повторный переплет был изготовлен в XVIII столетии на Львовщине [1, с. 287], поэтому есть основания с этой территорией связывать и происхождение гравюры (возможно – с Львовской братской типографией).

Помещение станковых гравюр в переплеты (в частности – на форзацы) кириллических рукописных и печатных книг было распространенным явлением в практике украинских интролигаторов во время реставрации и замены поврежденных переплетов в течение XVII и XVIII веков [5, с. 175–187]. Станковые народные гравюры, которые по определенным причинам вышли из употребления, использовали как форзацы из соображений бережливости (экономия бумаги), из эстетических соображений (для украшения форзаца), к тому же по своему содержанию гравюры соответствовали тематике богослужебной книги. Значительная часть украинских народных гравюр XVII – XVIII веков сохранилась до нашего времени благодаря тому, что они были вклеены в переплеты старинных рукописей и печатных книг. Поскольку во время длительного использования книги переплет изнашивался, вслед за ним отрывались начальные и последние листы кодекса, а вместе с ними – и соединенная с книжным блоком половина форзаца. Другая половина, наклеенная на внутреннюю сторону крышки переплета, сохранялась дольше, поэтому до нашего времени дошли, в основном, именно эти, наклеенные на доски, фрагменты больших гравюр. Рассмотренная гравюра на дереве «Святой Георгий» XVII века как раз и является одной из таких редких находок в переплетах старопечатных книг, которая сохранилась до наших дней.

Автор выражает искреннюю благодарность заведующей отдела редкой книги ЛННБУ Ольге Михайловне Колосовской за предоставленное фото и помощь в исследовании народных гравюр в фондах ЛННБУ.

Литература

1. Дзендзелюк, Л. Реставраційні дослідження Заблудівського Євангелія, 1569 р. / Л. Дзендзелюк, С. Зінченко, А. Макаровський // Народознавчі зошити. – 2006. – № 1–2. – с. 284 – 290.
2. Ісаєвич, Я. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми / Я. Ісаєвич. — Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. – 520 с.
3. Крип'якевич, І. П. Народні гравюри XVII ст. / І. П. Крип'якевич, Р. Я. Луцик, Ф. П. Максименко // Українське мистецтвознавство. – К., 1971. – Вип. 5. – с. 150 – 162.
4. Свенцицкая, В. И. Заблудовские издания Ивана Федорова в библиотеках и музеях Львова / В. И. Свенцицкая // Федоровские чтения. – 1982. – Москва, 1987. – с. 12 – 21.
5. Шпак, О. Форзаці кирилических рукописних і друкованих книг XV – XVII ст. як джерело для дослідження народного деревориту (за матеріалами збірки ЛННБУ ім. В. Стефаніка) / О. Шпак // Збереження та захист творів мистецтва і документів на паперовій основі: Матеріали доповідей другої міжнародної науково-практичної конференції (Львів, 26 – 27 вересня 2019 року) / Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаніка; Українська академія друкарства. – Львів: ТЗОВ «Фірма «Камула», 2019. – с. 175 – 187.

ТРАДИЦИИ АВАНГАРДА В ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКОГО ХУДОЖНИКА РУСЛАНА САЕНКО

Формирование творческой манеры Руслана Саенко произошло под влиянием процессов, происходящих в художественной жизни таких городов бывшего Советского Союза как Ташкент, Ленинград, Киев, Москва. Ташкент был первым среди них, поскольку здесь в 1933 году он родился и провел юношеские годы. Позже восточная культура станет одной из ведущих направлений творчества художника, найдя свое отражение в многочисленных графических зарисовках, живописных этюдах, литографиях, которые украсят литературные произведения Расула Гамзатова, Мирзо Турсун-заде. Но это станет возможным после долгих лет обучения в Ленинграде (сегодня Санкт-Петербург) и Киеве. Поступив в Ленинградское художественно-педагогическое училище на отделение графики и проучившись с перерывом 1950–1951-й и 1956–1958-й годы, Руслан Саенко знакомится со многими выдающимися деятелями искусства того времени, прежде всего преподавателями училища – А. Мордвиновой, Л. Ореховым, В. Тетериным, О. Антиповой, Г. Орловским, которые в свою очередь были учениками П. Филонова, К. Петрова-Водкина, А. Осмеркина. Живые традиции авангарда достаточно быстро вошли в творческую жизнь молодого художника, а их реминисценции отразятся в произведениях разных периодов. Пробой пера в этом направлении стала работа на Ленинградском фарфоровом заводе, где главным художником работал М. Суетин. Руслану Саенко предложили расписывать тарелки в агитационном стиле 1920–1930-х годов, здесь он делал копии с известных в этом жанре произведений, а также создавал и собственные композиции. Освоению прикладного материала для Р. Саенко было не впервой, он в 1951 году поступил в Ленинградское художественно-промышленное училище им. В. Мухиной на отделение художественной обработки дерева, где проучился один год, так как в 1952 году ушел в армию. Но за то время он научился хорошо чувствовать материал. Это чувство материала всегда помогало ему в создании композиций для росписи фарфоровых тарелок. Удивительного правдоподобия в воссоздании стиля агитфарфора достигал художник, эскизы его тарелок в 1980-х экспонировались во Франции, где издан каталог.

Ленинградский период в творчестве Р. Саенко обозначен основательным изучением авангардных направлений – конструктивизма, супрематизма, кубофутуризма и т. д., художественного метода таких ведущих художников как Родченко, Лисицкий, Степанова и др. Стилистика и конструктивная идея произведений авангардистов, осмысленная художником, органично вошла в его тематические живописные композиции, созданные в конце XX – начале XXI веков, в которых ярко проявился собственный почерк.

Художественное пространство Ленинграда влияло не только на профессиональный рост Р. Саенко, но и его духовное обогащение, в чем важную роль сыграла наставница училища А. Мордвинова – график высокого класса. Она не только раскрывала тайны графического искусства, но и практически помогала освоить его, шлифовала камень для литографий. Водила студентов на выставки и обсуждала их с ними, рассказывала о традициях города на Неве. Молодой художник начал посещать творческие вечера писателей, среди которых была встреча с Б. Пастернаком, А. Ахматовой, слушал авторское исполнение музыки Д. Шостаковича, В. Лисовола и др., посещал театральные представления. Это все не могло не сказаться на художественном мышлении художника, формировании его эстетических идеалов в искусстве. Ленинградский период в творчестве Р. Саенко отмечен не только освоением различных видов и техник графики, но и живописи,

которым он начал заниматься благодаря художнику-литографу Ермолову, который учил целостно видеть натуру, говорил, что *«нельзя быть рабом природы, поскольку она убивает абстрактное мышление»*. Эти уроки ленинградских преподавателей имели большое влияние на формирование творческого пути Руслана Саенко, изменили его пространственное видение и мышление, особенно в художественной практике, где репликации авангардного искусства достигали наиболее высокого художественного выражения. В этих экспериментах проявлялось чувство высокого авангардного стиля.

Стремление получить высшее образование привели уже опытного профессионального художника в Киевский художественный институт, где он в 1961–1966 годах продолжил обучение на графическом факультете в мастерской книжной графики народного художника СССР В. Касияна. Среди преподавателей были талантливые художники А. Данченко, Г. Якутович, Г. Гавриленко, В. Чебанник. Их творчество и педагогические принципы открыли перед Р. Саенко новые горизонты, связанные с традициями киевской школы графики. Г. Якутович учил моделировать образ инструментом (резцом). А. Данченко ориентировал на глубокое понимание искусства, его методом обучения было три этапа: идея – картина – выполнение. Он много внимания уделял работе над офортом методом живописи. Г. Гавриленко больше влияние имел в духовном развитии художника, прививал любовь к синтезу искусств. Войдя в среду столичных художников Р. Саенко с 1962 г. активно участвует в республиканских, Всесоюзных, Международных художественных выставках. После окончания института по приглашению Евгения Звездова идет работать художником в киевское издательство «Радуга», где иллюстрирует произведения многих писателей, но преимущественно с востока, поскольку с детства хорошо его знал. Однажды в издательство пришел Расул Гамзатов, который увидел книги, иллюстрированные Р. Саенко и пожелал с ним познакомиться. Это положило начало большой и долгой дружбы. Р. Гамзатов пригласил художника поехать в Дагестан порисовать пейзажи, поселки, города, собрать «живой материал». Поэт часто устраивал своеобразные экспедиции на Восток для художника, а полученный опыт помогал ему глубже ознакомиться с традициями восточной культуры. Собранный материал в 1970-х годах экспонировался на выставках в Москве. В 1980-м году Р. Саенко становится членом Союза художников СССР представив иллюстрации поэтических произведений Расула Гамзатова «Песни гор», «Разное очаг».

В дальнейшем художник работает над отдельными тематическими композициями, которые выполняет в технике офорта. Он стремится раскрыть локальными средствами внутренний мир изображаемого, независимо или это одинокое дерево или фрагмент старинного здания, или сюжет. Его захватывают как виды украинских городов и сел, быт их жителей, так и темы, связанные с историей Украины, России и Востока, отражающие их названия: «Дагестан» (1979), «Дионис» (1999), «Тыквы» (1999), «Крестьянское подворье» (2000), «Колодец» (2000), «Венеция» (2001), «Соловки» (2002), «Пасека» (2003), «Лес» (2002), «Петр Конашевич Сагайдачный» (2003), «Казак бандурист» (2005) и др.

Многогранный талант художника раскрылся не только в графике (плакат, книжная иллюстрация, экслибрис), но и станковой живописи, монументально-декоративном (мозаика, декоративное керамическое панно) и декоративно-прикладном (гобелен, керамика). Он касается различных тем, но прежде всего его интересует история Украины, в частности казачество, с которым связана семья художника, поскольку дед, который проживал на Черкашине, был казаком и эта генетическая память помогла художнику создать глубоко драматические и экспрессивные по манере исполнения картины: «Запорожец», «Кобза», «Казак с саблей», «Молитва» и др. Внимание Р. Саенко привлекало и народное творчество, где воплотились культурно-творческие основы украинского народа – «Пряха» «Прялка». Неотъемлемыми в художественной практике автора есть темы, ведущей линией которых стали философские размышления над духовными ценностями человека – «Вечность», «Проповедник», «Музыка», «Дорога». Собственные мироощущение и мироустройство отражены в цикле работ, связанных с космосом – «Старт», «Дорога в космос», «НЛО». Оригинальной интерпретацией авангарда в художественном решении произведений,

поиске выражения образов, разнообразии сюжетов стала тема спорта, в которой автор достиг высокого эмоционального напряжения в передаче момента игры – «Хоккей», «Футбол», «Форвард», «Слалом», «Матч». Своеобразным экспериментом обозначены произведения, в которых художник стремился отразить средствами живописи мелодику, ритм музыкального произведения – «Ноктюрн», «Памяти Шостаковича», «Казацкая музыка», «Бандура и лира», «Музыкант».

Исходя из вышеизложенного, можно сказать, что обучение в художественных учебных заведениях Ленинграда и Киева, профессиональная деятельность в издательстве «Радуга», Киевском творческо-производственном комбинате «Художник», а также судьбоносные встречи с известными художниками – Б. Ермолаевим, А. Ушиным, В. Шевченко, А. Осмеркиным, М. Суетиним, С. Федоровым, музыкантами – Д. Шостаковичем, В. Лисоволом, литераторами – А. Ахматовой, Б. Пастернаком, Р. Гамзатовым, МирзоТурсун-заде повлияли на становление творческого пути художника, формирование авторской манеры, составляющими которой были не только мастерское владение инструментом, но и основательное знание искусства, новое художественное видение и мышление, эстетические ценности и идеалы, духовность. Стилистика живописных произведений Р. Саенко основывается на художественных принципах модернизма, в пейзажах прослеживается переосмысление творческих достижений яркого представителя постимпрессионизма П. Сезанна, а в тематических произведениях продолжается традиция конструктивизма и авангарда 1920–30-х годов, ориентированная на творчество О. Родченка, В. Степановой, К. Малевича, А. Экстер, В. Татлина, О. Уфимцевой и др. Переосмысление достижений художников разных художественных направлений сквозь призму собственного видения позволило Саенко Руслану выработать авторский подход моделированию художественного пространства произведений, который близок к авангардному, что красноречиво демонстрируют его многочисленные картины и гобелены, созданные в соавторстве с женой – Саенко Лидией Ивановной. Художественное наследие художника многогранно, его произведения экспонировались на персональных выставках в Киеве, Москве, Махачкале, Тюмени, Новом Уренгое, Ханое (1985), Брюсселе (1993), Париже (2005), многие из них пополнили собрания 15-ти государственных музеев Украины и России, частные коллекции Франции, Чехии, Словакии, Польше, Китае, Корее, Гонконге, Люксембурге, США.

Яценко О.Г.

(Республика Беларусь, г. Гомель)

КУЛЬТУРА ЗДОРОВЬЯ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ БЕЛАРУСИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Актуальность обращения к проблемам культуры здоровья горожан Беларуси в начале XX века основывается на значимости социокультурных последствий урбанизации, на необходимости реконструкции менее известных аспектов развития городской цивилизации в Европе, на выявлении истоков тех традиций в сфере культуры здоровья, которые доминируют в современном мире.

Целью исследования выступает характеристика тех сфер жизни городского населения Беларуси столетие назад, которые были связаны с поддержанием культуры тела, питания, заботой о физической крепости, внешней привлекательности человека и о постоянном возобновлении ресурсов для активной жизнедеятельности в будущем. Основным источником для выявления историко-культурных материалов и их дальнейшей интерпретации послужили публикации в газетах, издававшихся в Брест-Литовске, Витебске, Гомеле, Минске и других городах белорусских губерний.

Горожанам внушается мысль о важности заботы о своем здоровье. Массовые предложения врачебных услуг при относительно невысокой обеспеченности населения городов медицинским персоналом также примета перемен в городском социуме начала XX века. Многочисленные объявления информируют горожан об акушерской помощи, лечении внутренних болезней, зубов и пр. Особо обозначается спектр медицинских услуг по поддержанию здоровья детей. Горожане увеличили внимание к санитарно-эпидемиологической службе, и хотя повсеместно этот вопрос вызывал много нареканий, тем не менее, систематически реализовывались меры по борьбе с распространенными заболеваниями – тифом, корью и пр.

Приведем несколько примеров. В губернских и уездных городах работали не только практикующие врачи, но также начали функционировать различные лаборатории для обследования пациентов, например, они могли называться химико-бактериологической и патолого-гистологической кабинет и т. п. [1, с. 1]. Здесь осуществлялся забор анализов, проводились некоторые диагностические процедуры. Технические нововведения позволили улучшить качество медицинского обслуживания, в городах распространились рентгеновские аппараты, открывались электролечебные кабинеты. Резерв здоровья рекомендовалось восстанавливать и пополнять с помощью различных приемов. Лечебница доктора Цукермана в Минске имела несколько отделений: массажа, гимнастики, ортопедии; оказывались услуги по лечению светом, водой, сухим горячим воздухом органов дыхания и пищеварения, кровообращения, мышц, суставов, болезней обмена веществ и заболеваний нервной системы. Стоматологи-ортопеды и зубные техники изготавливали несъемные протезы, ставили фарфоровые и золотые коронки, пломбировали зубы, обезболивали процесс проведения хирургических процедур [2, с. 1].

Различные благотворительные и добровольные общества организуют публичные лекции по вопросам, связанным с сохранением здоровья.

Еще одно направление, сложившееся в рамках культуры здоровья, – это привлечение внимания к отдыху в санаториях и на курортах. Поездки такого рода осуществлялись и ранее, однако к рубежу XX века они стали более частыми, и в них оказались вовлечены не только элита общества, но и среднеобеспеченные городские жители. Одним из центров подобного рода для жителей региона выступали лечебницы Друскининкая.

Питание рассматривалось как важный фактор здоровья, поэтому рекламировались препараты для улучшения пищеварения, кровоснабжения и пр. Горожан всячески предостерегали от покупки поддельных пищевых продуктов и напитков, которые могли нанести вред здоровью. В продажу поступали полезные для организма препараты – гематоген и другие. В губернском городе Минске в 1912 году жителей приглашали на вегетарианские обеды, стоимость каждого блюда равнялась десяти копейкам, четыре блюда можно было приобрести за тридцать пять копеек, а ежемесячные визиты обходились минчанам в десять рублей [3, с. 1]. В городах торговали привозной минеральной водой, а также искусственной. Например, владельцы заведения искусственных минеральных вод при аптеке В. Каждана в Минске утверждали, что вода не уступает по качеству целебным свойствам натуральной минеральной, а по вкусовым качествам даже превосходит ее, воду разливали в большие сифоны стоимостью двадцать копеек.

Забота о красоте тела – не новое явление в жизни горожан, однако широкая пропаганда средств для поддержания молодости и красоты мужчин и женщин становится стабильным явлением в городах. Разнообразные средства от веснушек, морщин, угрей, облысения и пр. систематически рекламируются на страницах газет. Реклама сопровождается эффектными рисунками, которые содействуют позитивному восприятию новых культурных веяний. Особенно эффектными являлись рекламные блоки, посвященные парфюмерии (мыло, крем, духи, одеколон).

Мода в начале XX века становится более демократичной. Хотя в первые годы прошлого столетия по-прежнему в ходу оставались корсеты, поддерживавшие стройность фигуры (например, функционировали корсетные мастерские), и были популярными фасоны, подчеркивавшие узкую талию, но уже многие ателье и портнихи оказывали услуги по созданию

моделей одежды, которая была бы не только эффектной, но и удобной для городских жителей. Накануне и в годы Первой мировой войны женщины постепенно перестали носить стягивающие корсеты, минимизируются громоздкие прически и сложные по конструкции, неудобные в носке аксессуары одежды, слегка укорачивается длина юбки [2, с. 135, 138], крой мужского костюма в некоторых случаях становится более свободным.

В связи с возросшим интересом к физической красоте тела пользовались большой популярностью различные зрелищные соревнования атлетов, выступавших с гириями, штангами.

Спорт в городской среде Беларуси выступал в роли компонента досуга, как правило, для обеспеченных горожан. Но интерес к спортивным мероприятиям в качестве зрителей, например, соревнованиям по игре в футбол, стали разделять многие жители. В торговой сфере отчетливо заметно усиление тенденции к реализации спортивных товаров, инвентаря.

Занятия, если не собственно физкультурой, то подвижные игры, особенно на свежем воздухе, вводились в программы учебных заведений. Для детей разного возраста разрабатывались и проводились ученические экскурсии, в том числе, в зеленые пригороды. Цель таких мероприятий заключалась не только в познавательной деятельности, но также в оздоровлении. Организовывался летний детский отдых на природе. Различные общества стали уделять больше внимания созданию, так называемых, «детских колоний» для проживания в зеленых массивах вблизи городов и укрепления физического состояния детей. Дети и взрослые принимали участие в парковых гуляниях, загородных маевках.

Особое место в развитии культуры здоровья занимал дачный отдых. Выезд для проживания за город в теплое время года мотивировался рядом обстоятельств: как желанием проводить время в кругу семьи подальше от городов, становившихся все более шумными и загрязненными, так и стремлением к экономии бюджета, поскольку аренда жилья в разрастающихся по количеству жителей городах стоила очень дорого, а пребывание на дачах требовало значительно меньших затрат. На побережье рек устраивали купальни, отдыхавшие проводили время в различных спортивных играх на свежем воздухе.

Таким образом, в начале XX века культура здоровья охватила значительно большее, нежели ранее, количество сфер жизни горожан Беларуси, она продуцировала новые виды деятельности по поддержанию здорового состояния, дала импульс для производства широкого спектра лечебных и косметических средств. Новые тенденции стали распространяться не только в элитарных слоях городского социума, но и в более широких социальных срезах населения. Сложившиеся накануне Первой мировой войны традиции предопределили успешность развития спортивного движения в последующие десятилетия, а также позволили эффективно осуществлять массовые кампании по оздоровлению населения в советский период. В целом, был заложен прочный фундамент для развития культуры здоровья в XX столетии.

Литература

- 1 Минская копейка. 1912. 18 сент.
- 2 Минская копейка. 1912. 18 авг.
- 3 Минская копейка. 1912. 9 окт.
- 4 Минская копейка. 1912. 13 сент.
- 5 Бялявіна, В. М. Жаночы касцюм на Беларусі / В. М. Бялявіна, Л. В. Ракава. – Мінск: Беларусь, 2007. – 351 с.

ЧАСТКА 2 ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА

Багарадава Т.Р.
(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ ВАЕННАГА І ПАВАЕННАГА КАНТЭКСТУ ПСІХАЛАГІЧНЫМІ СРОДКАМІ Ё АПОВЕСЦЯХ А. АДАМОВІЧА «ВЕНЕРА, АБО ЯК Я БЫЎ ПРЫГОННІКАМ» (1988–1992) І «НЯМКО» (1993)

Творчасць Алеся Адамовіча (1926/27–1994) эвалюцыйная па ідэйна-мастацкім напраўненні. У спадчыне пісьменніка 1980–1990-х гг. сярод разнастайных аспектаў асэнсоўваецца складаная і супярэчлівая для ідэалагічных ацэнак ваенная праблематыка. Своеасаблівасць паказу ваеннай і паваяеннай рэчаіснасці А. Адамовічам заключаецца ў гранічным абвастрэнні нюансаў быцця, схільнасці да амаль публіцыстычнага пафасу, і пры гэтым – у распрацоўцы псіхалагічнага боку балючых пытанняў. М. Тычына адзначаў: “За ўсім, што рабіў Адамовіч у 80–90-я гады як мастак слова, публіцыст, грамадскі дзеяч, адчуваецца подых гераічнай і трагічнай беларускай гісторыі” [4, с. 338].

Псіхалагізм у літаратуры мае вялікую мастацка-эстэтычную каштоўнасць, яго сродкамі перадаюцца аўтарская аксіялогія і светаўспрыманне. Літаратурная традыцыя ХХ ст. выкарыстоўвала адмысловыя прыёмы і спосабы псіхалагічнага адлюстравання, звязаныя з перамяшчэннем “пункта погляду” і суб’екта апавядання. А. Адамовіч таксама ўводзіў у аповесці шэраг псіхалагічных прыёмаў, якія спрыялі разгляду зрухаў чалавечай псіхікі ў крытычнай сітуацыі. Мастацкі кантэкст твораў “Венера, або Як я быў прыгоннікам” (1988–1992) і “Нямко” (1993) перадае трагічную і складаную для чалавечай псіхікі даваенную, ваенную і паваяенную рэальнасць, паказвае дэфармацыю асобы пад уплывам падзей, якія разбураюць гуманныя асновы жыцця.

Адным з псіхалагічных прыёмаў, выкарыстаных А. Адамовічам, з’яўляецца паказ героя праз успрыманне яго іншымі персанажамі. У аўтарскіх творах праз падобны кантэкст ствараюцца тыпізаваныя жаночыя вобразы. У аповесці “Венера, або Як я быў прыгоннікам” пісьменнікам пададзены партрэт беларускай сялянкі з метамарфозамі яе знешняга выгляду пад уплывам цяжкага жыцця і часу: “*Паспрабуй пазнай яе ў бабу, худой, ссохлай, як летаішні пакляваны вераб’ямі сланечнік на пустэчы, з вывадкам спалоханных дзяцей ...*” [1, с. 24]. У творы “Нямко” А. Адамовіч праз уяўленне нямецкага афіцэра Ота стварыў вобраз Паліны, у якім вылучаны псіхалагічныя рысы беларускай жанчыны з цвёрдай лініяй паводзін у дачыненні да заваёўнікаў: “*Яны тут усе так, хто маладзей і хараішэй, прыкметней: твар, шыю ў сажу запэкаюць, вымажуць, амаль не ў гной – рукі, ногі, апрануцца, быццам хлеў ім чысціць, яна табе і кульгавая, і гарбатая – адно не руш яе! Не спакушайся на яе хараство!*” [2, с. 196]. У поглядзе на дзяўчыну Франца з аповесці “Нямко” прасочваюцца паралелі з сусветнай класікай, у якой асацыіруецца вобраз каханай з мадоннай: “*... Францу прыгадаліся такія твары ў музеі, куды яго часта вадзіў бацька – на карцінах з выяваю мадоннаў*” [2, с. 204].

Для адлюстравання складанай, шматузроўневай рэчаіснасці пісьменнік адлюстоўвае яе бачанне, разуменне і перажыванне рознымі людзьмі. А. Адамовіч актыўна ўводзіў у свае аповесці апісанні ўражанняў персанажаў “другога плану”. Не з’яўляючыся цэнтрам дзеяння, яны аналізуюць убачанае і разглядаюць аб’ект з розных пунктаў погляду. Паказ ролі асобы ў гістарычных падзеях набывае стэрэаскапічны эфект і аб’ектыўнасць: найчасцей гэта

датычыць разгляду прычын і ходу вайны з нямецкім фашызмам, сітуацыі на акупіраванай тэрыторыі Беларусі, лагернага побыту, асаблівасцей існуючай улады і сацыяльнага становішча ў савецкай краіне.

Суб’ект і аб’ект псіхалагічных назіранняў зліваюцца пры ўнутраным псіхалагічным пункце погляду, што прадугледжвае выкарыстанне прыёму ўнутранага маналога, заснаванага на няўласна-простай мове апавядальніка (наратара). Гэты прыём раскрывае эмоцыі, пачуцці, вобразныя асацыяцыі, спецыфіку мыслення персанажа. Так, у аповесці “Венера, або Як я быў прыгоннікам” натарар апавядае пра сябе і пра лёс Венеры Станкевіч, праз няўласна-простую мову адкрываючы для чытача яе ўнутраны свет. І. Шаблюўская падкрэслівала, што “прыём уяўлення свету праз успрыманне чалавека аказваецца максімальна прадуктыўны для таго, каб уявіць самога гэтага чалавека, таму што асоба чалавечая не ва ўчынках, а ў <...> той якасці працы свядомасці разам з падсвядомасцю, якая працякае ўнутры нас бесперапынным працэсам, у выніку чаго і ўзнікае плынь свядомасці ўнутры нас” [5, с. 154–158]. У аповесцях А. Адамовіча акаляючыя рэаліі, падзеі, людзі ўспрымаюцца праз усведамленне персанажа. Твор “Венера, або Як я быў прыгоннікам” паказвае паваенную рэчаіснасць праз раскрыццё псіхалогіі вясковых людзей, якія і ў перадваенныя гады не ведалі лепшага жыцця: *“Навытэрадкі бабы расхвальваюць жыццё сваё, нарадавацца не могуць: во, прачынаемся і бегчы нікуды не трэба. І ведаеш, што прачнеешся. А недзе бедныя людцы яшчэ пакутуюць, яшчэ толькі мараць пра такое ічасце”* [1, с. 63]. Своеасаблівы фрагмент “плыні свядомасці” назіраецца пры паказе ўнутранага стану даведзенай да адчаю Венеры Станкевіч, калі яна вымушана высякае бацькаў сад. У сувязі з гэтым Д. Бугаёў адзначаў: “Нешта перабольшыў Алесь Адамовіч, залішне згусціў фарбы, так паказаўшы затурканую беларускую жанчыну з трагічным лёсам? Не, ён <...> напісаў горкую праўду пра нашу вёску сталінскіх часоў, пра той калгасны прыгон, які даўся ў знакі не адной Венеры” [3, с. 114].

А. Адамовіч выкарыстаў псіхалагічны падтэкст для падтрымкі своеасаблівага дыялогу паміж пісьменнікам і чытачом, у выніку чаго апошні павінен самастойна аналізаваць сітуацыю, зыходзячы з аўтарскіх намёкаў у тэксце. У аповесці “Венера, або Як я быў прыгоннікам” фраза галоўнага героя раскрывае падаплёку псіхалагічных метамарфоз, якія адбываюцца з чалавекам: *“Вайна многае змяніла, падправіла ў людскіх біяграфіях”* [1, с. 28]. Характар амаль біблейскага намёка носяць прарочыя словы старой бабулі пра блізкую паваенную рэальнасць: *“... І сказана ім, каб яны супакоіліся яшчэ на малы час<...> Чуеце, людцы: на малы час! Пакуль суродзічы вашы і браты, якія будуць забіты, дапоўняць лік...”* [1, с. 64]. У аповесці “Нямко” паказана псіхалагічная барацьба маладога нямецкага салдата Франца з палажэннямі шавінісцкай ідэалогіі: *“Але цяпер менавіта з законам расы спрачаўся эгаізм маладога немца, не вяртаючыся, аднак, да бацькавага наказу”* [2, с. 200].

Невербалізаваныя адчуванні выяўляюцца ў персанажаў праз асацыяцыі. У аповесці “Венера, або Як я быў прыгоннікам” асацыяцыі Венерай Станкевіч свайго жыцця з брудным камяком з’яўляюцца своеасаблівай праекцыяй на яе будучае нешчаслівае існаванне. Адным з псіхалагічных прыёмаў стварэння малюнкаў ваеннай рэальнасці і побытавых сцэн у аповесці “Нямко” стала выкарыстанне іранічнага падтэксту: *“У вас мала цэркваў, дзе ў вас вянчаліся (ці як гэта)? – У сельсавеце. – Гэта<...> а, муніцыпалітэт! Каля пня? Старажытныя германцы так рабілі”* [2, с. 220].

Так званы “сакрэт айсберга” служыць складванню ўяўлення пра дынаміку псіхалагічных станаў персанажа праз выкарыстанне рэплік, дэталей, інтанацый, тона апавядання. У творах А. Адамовіча дакладнымі сігналамі сталі ключавыя фразы і лейтматывы. У аповесці “Венера, або Як я быў прыгоннікам” у якасці эпіграфу ўжываюцца ўрыўкі з “Евангелля ад Лукі”, цытаты з ліставання самога А. Адамовіча. У творы “Нямко” ключавыя фразы раскрываюць негатыўнае стаўленне да шавінісцкай ідэалогіі, прапагандуюць інтэграванне сусветных культур. Усе гэтыя фрагменты служаць ідэйным дадаткам да аповеду, дапамагаюць раскрыць яго сутнасць і падкрэсліваюць экспрэсію твораў. Уяўленне пра тыповасць сітуацыі ў краіне і характарыстыка прадстаўнікоў улады

ствараюцца праз выкарыстанне сістэмы “гаваркіх” прозвічаў-мянушак: Барын, Савецкая ўлада, Энкавэдэ, Юнра. Для раскрыцця характараў персанажаў А. Адамовіч ужываў таксама інтанацыйныя градацыі. У трагічным па інтанацыйнай напоўненасці творы “Венера, або Як я быў прыгоннікам” сітуацыя нагнятаецца шляхам ужывання клічных сказаў, інтанацый народнага галашэння – “*А татка, а мамка, дзеткі нашы, а даруйце мне, я ж не вінаватая!..*” [1, с. 60]. У творы “Нямко” ўзмацненню псіхалагічнага напалу садзейнічае спалучэнне адмысловага сінтаксісу і варыятыўнай інтанацыі: “*І зарыдала, закінуўшы галаву, схпіўшыся рукамі за ствол дрэва. – Фашыст! – праз рыданне. – Ненавіджу! Усе вы фашысты!*” [2, с. 209].

Псіхалагізм суб’ектыўнага тыпу, “свядомасць без межаў” у аповесцях ствараецца таксама пры дапамозе сінэстэзіі – узаемапераходаў колераў і гукаў, што суправаджаюць ваеннае і мірнае быццё. Метафарычнае тлумачэнне чалавека і свету дасягаецца праз прыёмы, звязаныя з увядзеннем у тэкст персанажаў-двайнікоў і сненняў. У творы “Венера, або Як я быў прыгоннікам” двойнік галоўнай гераіні ўзнікае ў момант яе ўнутранага спусташэння, адчаю, крызісу асобы. Фінальныя радкі аповесці ўтрымліваюць фрагменты сну-кашмару наратора. У творы “Нямко” ролю своеасаблівага двойніка – безгалосага чалавека – вымушаны выконваць немец Франц.

Такім чынам, раскрыццё быцця праз псіхалогію чалавека паказвае маштаб асобы пісьменніка. У аповесцях А. Адамовіча 1980–1990-х гг. выкарыстанне псіхалагічных прыёмаў звязалася з раскрыццём унутранага свету персанажаў, спрыяла асэнсаванню разначасавых пластоў гісторыі і чалавечага быцця. Эвалюцыя мастацкага светабачання заключалася ў гранічна праўдзівым паказе рэалій ваеннай і блізкай да яе па драматызму рэчаснасці, а таксама – у стылістычнай універсальнасці, дынаміцы і шматвектарнасці прозы “позняга” А. Адамовіча, у незамкнёным адлюстраванні рэальнасці пісьменнікам-ветэранам.

Літаратура

1. Адамовіч, А. Венера, или Как я был крепостником / А. Адамович // Нёман. – 1992. – № 6. – С. 23–71.
2. Адамовіч, А. Выбраныя творы / А. Адамовіч. – Мінск : Кнігазбор, 2012. – 608 с.
3. Бугаёў, Д. Я. Спавядальнае слова. Літаратура, крытыка, успамін / Д. Я. Бугаёў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2001. – 325 с.
4. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / рэдкал. : У. В. Гніламёдаў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – Т. 4, кн. 1 : 1966–1985 / У. В. Гніламёдаў [і інш.]. – 2004. – 927 с.
5. Шабловская, И. В. История зарубежной литературы (первая половина XX века) / И. В. Шабловская. – Минск, 1998. – 382 с.

*Березуцкая М.С.
(Украина, г. Днепр)*

ОТРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКИ В РЕПЕРТУАРЕ АНСАМБЛЯ БАНДУРИСТОВ «ЧАРІВНИЦІ»

Академическое бандурное исполнительство синтетично по своей природе: оно возникло в начале XX века и унаследовало традиции аутентичного кобзарства, украинской народной и европейской академической музыки. Репертуар современных ансамблей бандуристов весьма точно отражает национальную суть бандурного искусства. Не является исключением и ансамбль бандуристов «Чарівниці» Днепропетровской академии музыки

им. М. Глинки – яркий и в то же время совершенно типичный представитель академического бандурного искусства. Ансамбль бандуристов «Чарівниці» – учебный коллектив, его репертуар сформировался на основе более чем 60-летнего исполнительского и педагогического опыта. Репертуар «Чарівниць» составляют вокально-инструментальные, инструментальные и произведения *a capella* самых разных жанров отечественных и зарубежных композиторов (как классиков, так и современных). Такое жанрово-стилевое разнообразие педагогического и концертного репертуара необходимо для подготовки высокопрофессиональных исполнителей, чье мастерство определяет дальнейшее развитие всего бандурного искусства на десятки лет вперед. Знакомство с репертуаром профессиональных ансамблей бандуристов свидетельствует о том, что данная тенденция является характерной для всего современного бандурного исполнительства [1].

Целью настоящего исследования является изучение механизмов реализации (сохранения) национальных музыкальных черт в современном репертуаре бандуристов на примере ансамбля «Чарівниці» бандуристов Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки. Для достижения цели был проведен анализ репертуара ансамбля «Чарівниці» за период 2015–2019 гг., направленный на изучение связи с традициями украинской музыки.

Исходя из преследуемой цели, репертуар ансамбля бандуристов «Чарівниці» был условно разделен на три части: обработки украинских народных песен, произведения украинских композиторов и произведения зарубежных композиторов. Обработки украинских народных песен «Серед села дичка», «Ой ходила дівчина, бережком», «Ой я знаю, що гріх маю», «Порізала пальчик», «І шумить, і гуде», «О милий мій», «Од села, до села» и др., выполненные отечественными композиторами, представляют более 10% репертуара ансамбля и сохраняют присущие украинскому музыкальному фольклору черты. Основатель национальной композиторской школы Николай Лысенко выделил в украинской народной песне *“свои, самостоятельные повороты мелодического рисунка, чудесную мягкость, оригинальную смесь мажора с минором, не тот застывший в своей прадавности окаменелый диатонизм, а податливый, смягчающий, благодаря чему и в гармонизации не настолько жесткий”* [2, с. 210]. Он же разработал принципы *“аранжировки народной украинской песни, являющейся особым родом композиции, имеющей на первом плане стремление сохранить национальные черты песни”* [3, с. 32]. Украинский композитор Н. Гринченко описал вклад Н. Лысенко в развитие и популяризацию украинской музыки следующими словами: *“он вывел свою родную мелодию в широкий мир, дав ей художественный вид, облачив ее в европейские одежды, понимая ее не как шаблон, трафарет, а как всемирное культурное достижение”* [2, с. 201]. Современные обработки украинских народных песен являются яркими образцами реализации разработанных Н. Лысенко принципов обработки, выполненными с применением разнообразных средств музыкальной выразительности и композиторских техник. В аранжировках для бандуры национальная окрашенность звучания украинских народных песен усиливается благодаря характерному тембру инструмента. Основатель и популяризатор академического бандурного исполнительства Гнат Хоткевич отмечал природную естественность звучания бандурного сопровождения украинской народной песни: *«к украинской музыке бандура приблизилась всей своей сутью и наилучшим образом ее передает, даже рояль с его могучими средствами не может равняться с бандурой в передаче украинской песни»* [4, с. 201]. Таким образом, данная часть репертуара «Чарівниць» представляет собой современный вариант первоосновы украинской музыки (музыкальный фольклор – народная песня) в многоголосном исполнении с бандурным аккомпанементом.

Вторая группа в репертуаре «Чарівниць» занимает около 80%, она представлена аранжировками произведений украинских композиторов (как современных, так и XIX–XX вв.): С. Гулак-Артемовского, Н. Леонтовича, К. Стеценко, А. Билаша, А. Кос-Анатольского, П. Майбороды, И. Поклада, И. Карабица, А. Зуева, М. Стецюна, Б. Фильц, И. Шамо,

Б. Яновского. Композитор Александр Кошиць, который сыграл немаловажную роль в формировании национальной музыкальной культуры, написал: «Украинская музыка всегда имела в своей основе творчество нашего народа, определяющее национальное направление: чтобы быть музыкой украинской по сути, а не территориально» [3, с. 35]. Многие хоровые и вокально-инструментальные произведения отечественных композиторов близки украинскому фольклору, однако это не обработки народных песен, а яркие самобытные оригинальные композиции, которые представляют современную стилизацию музыкального фольклора. Такому описанию в репертуаре ансамбля «Чарівниці» соответствуют песни Владимира Стеценко «Ой, на гору козак воду носить» и «Ой на горі сніг біленький», «Чарівна скрипка» Игоря Поклада, кантата Людмилы Шукайло «Пори року». Сочетание традиций украинской музыкальной культуры с современным музыкальным мышлением, синтез фольклорных жанров со стилистикой джаза и эстрады в оригинальных произведениях для ансамбля бандуристов находятся в полном соответствии с синтетической сущностью современного бандурного исполнительства и раскрывают новые выразительные возможности ансамбля бандуристов. К этой группе следует отнести написанные специально для ансамбля бандуристов оригинальные произведения современных украинских композиторов Виктора Власова («Чи ми ще зійдемося знову», «Утоптала стежечку», «Ой, гоп, не пила»), Валентины Мартынюк («Відчуття весни», «Юність Дніпра», «Дніпрові чайки», «Інтермеццо на теми українських народних пісень», «Легенди про Кобзаря»), Оксаны Герасименко («Дощ», «Сповідь», «Гаїна», «Світло пробуджених мрій»).

Вокально-инструментальные произведения зарубежных композиторов (третья группа) составляют около 10% репертуара ансамбля: «Stabat mater» №1 Дж. Б. Перголези, «Panis angelicus» С. Франка, «Ave Maria» К. Сен-Санса, «Фонтану Бахчисарайского дворца» О. Власова, «Ave Maria» А. Пьяцоллы. В аранжировках для ансамбля бандуристов классические произведения приобретают совершенно новое звучание. Известный музыковед и этномузыколог Изалий Земцовский весьма точно описал изменение привычного звучания шедевров мировой классики в другой тембровой среде: *«тембр олицетворяет звукоидеал каждой этнической культуры, национальные особенности интонирования. Даже фуги Баха, исполненные на узбекских народных инструментах, зазвучат как узбекская народная музыка»* [5, с. 898]. Действительно, яркое этноинструментальное звучание бандуры придает классическим произведениям украинский национальный колорит. Последний достигается не только характерным тембром бандуры и украинской стилизацией аранжировки, но также вокализацией самих инструментальных мелодий («Лунная соната» Л. Бетховена, «Поэма» З. Фибиха) и исполнением произведений на слова Т. Г. Шевченко (П. Чайковский «На вгороді коло броду»).

Таким образом, современный репертуар ансамбля бандуристов «Чарівниці» на 90% представлен произведениями украинского происхождения, которые либо целиком основаны на народном мелосе, либо продолжают его традиции. Незначительную часть репертуара составляют произведения зарубежных композиторов, однако и они в аранжировках для ансамбля бандуристов звучат (перефразируя Изалия Земцовского) как украинская народная музыка. Такой репертуар весьма точно отражает сформулированную Гнатом Хоткевичем концепцию академического бандурного исполнительства: брать от народа (что означало – собирать, исследовать и перерабатывать музыкальный фольклор) и отдавать народу (популяризировать традиции украинской музыки через современный репертуар).

Литература

1. Дутчак, В. Г. Основные тенденции в современном бандурном исполнительстве Украины

и Украинской диаспоры / В. Г. Дутчак // Актуальные проблемы народно-инструментального исполнительства в Украине: история и современность – сб. научн. раб. РДГУ. – 2017. – С. 5–13.

2. Грінченко, М. Історія української музики / М. Грінченко // К. Спілка. – 1922. – 278 с.

3. Кошиць, О. Про Українську Пісню та Музику / О. Кошиць// Нью-Йорк : Наша Батьківщина, 1970. – 50 с.

4. Хоткевич, Г. М. Музичні інструменти українського народу / Г. М. Хоткевич // Харків : Савчук О. О., 2013. – 510 с.

5. Земцовский, И. Народная музыка / И. Земцовский // Музыкальная энциклопедия. – В 6 тт. – М. : Советская энциклопедия. – Т. 3. – 1976. – С. 887–904.

*Бязручка А. В.
(Україна, г. Кієв)*

ПРАБЛЕМАТЫКА ПЕРШАГА ЭТАПУ ТЭАТРАЛЬНАЙ ПЕДАГАГІЧНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ В. Б. КІСІНА (ДА 85-ГОДДЗЯ 3 ДНЯ НАРАДЖЭННЯ)

Вядомы тэатральны і тэлевізійны рэжысёр, мастацкі педагог, кандыдат мастацтвазнаўства (1980), прафесар (1995), заслужаны дзеяч мастацтваў Украіны (1993 г.) Віктар Барысавіч Кісін (14 красавіка 1933 г., Хабараўск, Расійская Федэрацыя – 4 верасня 1997 г., Кіеў, Украіна) быў адным з першых ўкраінскіх настаўнікаў экранных мастацтваў, якія спецыялізаваліся ў галіне тэлебачання.

Аднак карані яго творчай і педагогічнай дзейнасці былі ў тэатральным мастацтве, перш за ўсё ў Кіеўскім дзяржаўным інстытуце тэатральнага мастацтва (КДІТМ) імя І. К. Карпенкі-Карага.

Жыццё, мастацкую і педагогічную дзейнасць В. Кісіна даследавалі многія айчынныя мастацтвазнаўцы і дзеячы культуры, у прыватнасці, Вадзім Скуратоўскі [10], Уладзімір Гарпенка [5], Ларыса Навумава [8], Васіль Вецер [3], Васіль Вобраз [9], Аляксандр Бязручка [2] і іншыя.

Тым не менш, нягледзячы на нядаўні васьмідзесяціпяцігадовы юбілей мастака, можна канстатаваць, што яшчэ недастаткова прааналізавана праца майстра ў тэатры і яго тэатральная педагогічная дзейнасць.

Зыходзячы з праблемы, мы вызначым мэту даследавання: прааналізаваць і даследаваць спецыфіку першага этапу тэатральнай педагогічнай дзейнасці В. Б. Кісіна ў рэжысёрска-акцёрскай майстэрні М. П. Вярхацкага ў Кіеўскім дзяржаўным інстытуце тэатральнага мастацтва імя І. К. Карпенкі-Карага.

Навуковымі задачамі гэтага артыкула з’яўляюцца: даследаваць праблематыку першага этапу тэатральнай педагогічнай дзейнасці выбітнага ўкраінскага рэжысёра тэатра і тэлебачання, акцёра, мастацкага педагога В. Б. Кісіна; высветліць сітуацыю з трапленнем у якасці трэцяга педагога да аб’яднанай акцёрска-рэжысёрскай майстэрні М. П. Вярхацкага; рэканструяваць яго першы вопыт тэатральнай педагогічнай працы падчас дапамогі настаўніку М. П. Вярхацкага ў Кіеўскім дзяржаўным інстытуце тэатральнага мастацтва імя І. К. Карпенкі-Карага; прааналізаваць прычыны педагогічнай перамогі Віктара Кісіна ў супрацьстаянні з некаторымі студэнтамі майстэрні М. П. Вярхацкага.

У Кіеўскім дзяржаўным інстытуце тэатральнага мастацтва (КДІТМ) імя І. К. Карпенкі-Карага з 1966 г. пад кіраўніцтвам вучня Алеся (Аляксандра) Сцяпанавіча Курбаса, прафесара Міхаіла Паліэктавіча Вярхацкага Віктар Барысавіч Кісін працаваў над дысертацыяй па тэатральным мастацтве “Пераўвасабленне. Псіхалагічныя аспекты яго

тэорыі і пытанні тэатральнай псіхатэхнікі”.

Пасля заканчэння аспірантуры 30 верасня 1969 г. навуковы кіраўнік М. П. Вярхацкі напісаў водгук на дысертацыйную працу В. Б. Кісіна: “Дысертацыя дае навуковую распрацоўку актуальных пытанняў тэорыі і практыкі рэалістычнага тэатра і тэатральнай педагогікі” [1, с. 12].

Навуковую працу ў аспірантуры Кісін сумяшчаў з творчай дзейнасцю. Акрамя працы на “Укртэлефільме”, у Вучэбным тэатры сваёй “альма-матэр” ён у 1969 г. выпусціў са студэнтамі акцёрскага майстэрні два спектаклі “Матуля Кураж і яе дзеці” паводле Бертольда Брэхта і “Місія містэра Перкінса” па Аляксандру Карнейчуку. У наступным годзе на Дзяржтэлерадыё УССР быў выпушчаны тэлевізійны спектакль “Спытай сябе”.

Пасля заканчэння аспірантуры КДІТМ з 1 кастрычніка 1969 г. В. Б. Кісін пачаў працаваць старшым выкладчыкам кафедры майстэрства акцёра на другім “Б” курсе тры гады: “Гэта быў не проста шчаслівы выпадак, гэта была заканамернасць: сам Бог загадаў ўзяцца за выкладанне ў творчым інстытуце бліскуча адукаванаму чалавеку, які валодае зайздроснай шырынёй поглядаў” [6].

У пачатку другога курса мастацкі кіраўнік акцёрска-рэжысёрскага курса КДІТМ Міхаіл Паліэктавіч Вярхацкі, які ўжо меў другога педагога свайго былога вучня Мікалая Іванавіча Мярзлікіна, як успамінаў студэнт гэтага курса Васіль Вецер, увёў у педагогічны склад майстэрні яшчэ аднаго свайго вучня Віктара Барысавіча Кісіна: “Я добра памятаю пачатак заняткаў на другім акцёрскім курсе. Верасень 1969. Сустрэча з нашымі «багамі» – Міхаілам Паліэктавічам Вярхацкім і Мікалаем Іванавічам Мярзлікіным.

Мы іх ужо паспелі палюбіць і давяралі цалкам. І раптам з’яўляецца яшчэ адзін выкладчык, пра якога Вярхацкі сказаў: «Гэта чалавек, ад якога будзе залежаць ваша далейшае творчае жыццё».

Невысокага роста, з пільным, трохі калючым позіркам. Ён насіў вялікі скураны партфель чорнага колеру. Я тады сам сабе падумаў: настаўнік фізікі” [3, с. 31].

Аднак, па словах Ветра, майстэрня не адразу ўспрыняла новага педагога: “Трохі супакойвала, што В. Кісін – таксама вучань Вярхацкага. Але курс фактычна падзяліўся на два лагеры – тыя, якія прынялі Кісіна, і тыя, якія трымалі яго на адлегласці. Я належаў да апошніх” [3, с. 31].

М. П. Вярхацкі, як дасведчаны педагог, адчуў, што частка курсу не ўспрымае новага выкладчыка, і сітуацыя з часам толькі пагаршаецца, таму прыдумаў выйсце з гэтай сітуацыі: “Курс падзялілі на невялікія групкі па два-тры студэнты. Мы як раз тады працавалі над урыўкамі з драматычных твораў.

Патрапілі мы з Валодзем Нечыпарэнкам да Віктара Барысавіча ... «Ну, усё, – падумаў я, – мая акцёрская кар’ера скончылася». І завяршыўся гэты чатырохмесячны перыяд хэпі-эндам. Мы даведаліся пра вельмі цікавае жыццё персанажаў, якіх ігралі (гэта быў урывак з п’есы Аляксандра Штэйна «Акіян»).

Паколькі нашы героі былі ваеннымі маракамі, то мы хадзілі вывучаць жыццё марскіх курсантаў. Амаль штодзённыя рэпетыцыі, хоць і былі доўгімі, якія не здаваліся такімі. І заўсёды заканчваліся на тым месцы, калі атрымоўвалася чаго-небудзь дасягнуць.

Пазней я даведаўся, што гэта адзін з метадалагічных прыёмаў Віктара Барысавіча – заканчваць рэпетыцыю тады, калі выканаўцы дасягаюць станюўчага выніку.

Я адкрыў новага настаўніка. Думаю, не толькі я, але амаль увесь курс” [3, с. 31].

Самае галоўнае, што ўдалося Віктару Кісіну з гэтай майстэрні, гэта, паводле вобразнага выказвання Васіля Ветра, па-першае, “стаць адным цэлым” падчас рэпетыцыі дыпломнай п’есы Бертольда Брэхта “Матуля Кураж і яе дзеці”; па-другое, адысці ад агульнапрынятых метадаў: “Тады ў Савецкім Саюзе п’есы Брэхта ставілі вельмі рэдка. «Тэатр на Таганцы» ставіў «Жыццё Галілея» і «Добры чалавек з Сезуана», а спектакль «Матуля Кураж» ішла ў Маскоўскім «Тэатры сатыры» і ў Чарнавіцкім музычна-

драматычным тэатры ім. Вольгі Кабылянскай. Але ўсё ж гэта былі ўяўленні, драматургія якіх адкрывалася ключом «сістэмы Станіслаўскага»».

Віктар Барысавіч разумеў, што метады Станіслаўскага тут не падыходзяць. І ён пачаў ўжываць у нас, студэнтаў, любоў да цалкам новай сістэмы рэпетыцый. У пэўнай ступені гэта быў выклік традыцыям, якія панавалі ў нашым тэатральным інстытуце.

Усе абапіраліся гэтым наваццям, кожнае пасяджэнне кафедры праходзіла доўга і напружана, амаль кожны раз ставілася пытанне аб адпаведнасці нашага выкладчыка той пасадзе, якую ён займае. Толькі аўтарытэт М. Вярхацкага кожны раз ратаваў сітуацыю» [3, с. 31].

Васіль Вецер прааналізаваў складнікі педагагічнага таленту Віктара Барысавіча Кісіна: «У нас мала што атрымлівалася з таго, да чаго імкнуўся наш выкладчык, але мы яму верылі і аддавалі ўсе, што ў нас было – сваю любоў і свой час. Паступова рэпетыцыі, памножаныя на захапленне, зрабілі сваю справу.

Мы схопілі тэму, засвоілі новы стыль – глыбокае пражыванне ў характары персанажаў і хуткі, як адчужаны выхад з яго. І неўзабаве мы адчулі, што ў інстытуце ў нас з'явілася шмат сяброў і прыхільнікаў.

А самае галоўнае – тое, што характэрна для В. Кісіна – гэта ўменне выкарыстоўваць акалічнасці (менавіта гэтыя студэнты, у гэтым інстытуце) і сумясціць іх са спецыфічным прасторай драматургіі відовішчы (грамадскае чаканне тэмы і яе раішэнне менавіта такім эстэтычна эмацыйным спосабам)» [3, с. 31].

Самымі вядомымі выпускнікамі гэтай майстэрні з'яўляюцца Васіль Вецер, Міхаіл Гарнасталь, Уладзімір Нечыпарэнка, Аляксандра Пара, Анатоль Фурманчук і іншыя.

Студэнты гэтай майстэрні лічылі, што Міхаіл Паліэктавіч Вярхацкі і выкладчыкі яго школы Віктар Кісін і Мікалай Мярзлікін «навучылі нас любіць акцёрскую і рэжысёрскую працу як працэс. Навука, не засушвае працэс пазнання матэрыялу, а натхняе» [4, с. 317].

Акрамя таго, у гэты перыяд В. Б. Кісін працаваў над навукова-метадычнай працай «Экзаменацыйныя тэсты для паступаючых».

Мастацка-настаўніцкая дзейнасць Віктара Кісіна грунтавалася на педагагічнай спадчыне яго настаўніка Міхаіла Вярхацкага і настаўніка яго настаўніка Алеся Курбаса. «У адносінах з вучнямі я імкнуся пазбягаць асабістых успамінаў і спасылак на ўласную творчую практыку, – успамінаў Віктар Кісін. – Маю дачыненне да Станіслаўскага і Курбаса, яны ўлаўліваюцца на нейкіх дэталях, мікраінтанацыях, на стылі бытавых наводзін, яшчэ на нейкіх «дробязях», якія маюць такую каштоўнасць, што іх нельга найграць, выкарыстаць для навучання.

Чаму я ўпэўнены, што мае вучні гэта «ўлаўліваюць»? Бо менавіта такой была манера Міхаіла Вярхацкага. Ён не навязваў нам Майстра, не прыставаў да ўспамінаў, лекцый аб «сістэме Курбаса» прачытаў дзве ці тры за пяць гадоў, але мы, яго вучні, адчувалі, фантазіравалі, здагадваліся.

І «дзед» вельмі радаваўся, калі ў сваіх фантазіях пра Курбаса мы казалі пра тое, што на самай справе было. Такая ненавуковая спадчына адбілася ў памяці, у душы, і ўжо потым знайшла дакументальнае пацверджанне» [7, с. 184–185].

Падсумоўваючы вышэй сказанае, можна адзначыць, што пастаўленыя навуковыя задачы выкананы: даследавана праблематыка першага этапу тэатральнай педагагічнай дзейнасці выбітнага ўкраінскага рэжысёра тэатра і тэлебачання, акцёра, мастацкага педагога В. Б. Кісіна; высветлена сітуацыя з трапленнем у якасці трэцяга педагога да аб'яднанай акцёрска-рэжысёрскай майстэрні М. П. Вярхацкага; рэканструюваны яго першы вопыт тэатральнай педагагічнай працы падчас дапамогі настаўніку М. П. Вярхацкаму ў Кіеўскім дзяржаўным інстытуце тэатральнага мастацтва імя І. К. Карпенкі-Карага; прааналізаваны прычыны педагагічнай перамогі Віктара Кісіна ў супрацьстаянні з некаторымі студэнтамі майстэрні М. П. Вярхацкага.

Літаратура

1. Архіў Кіеўскага нацыянальнага ўніверсітэта тэатра, кіно і тэатра (КНУТКТ) імя І. К. Карпенкі-Карага. – Ф. 11. – Ап. 2. – Асабістая справа Кісіна Віктара Барысавіча.
2. Безручко, А. В. Один из пионеров советской школы телевизионной педагогики В. Б. Кисин / А. В. Безручко // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2013. – Вып. 14. – С. 120–127.
3. Вітер, В. Віктор Кісін: на шляху до видовища / В. Вітер // Кіно-Тэатр. – 2011. – № 2. – С. 30–34.
4. Вітер, В. Педагогічна майстэрніць М. Верхацького: режисерський аспект / В. Вітер // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого : збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого ; редкол.: О. І. Безгін (голова) [та ін.]. – Київ, 2010. – Вип. 7. – С. 312–324.
5. Горпенко, В. Г. Телевізійна педагогічна школа: минуле і сучасне / В. Г. Горпенко // В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. – Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. – Т. 1. – С. 61–82.
6. Друзья-телевизионщики. Он любил тупиковые ситуации и неразрешимые задачи: «Так это же интересно!...» [ред. ст.] // Киевские ведомости. – 1997. – 6 сентября.
7. Кісін, В. Кілька неабов’язковых штрихів до портретів Леся Курбаса / В. Кісін // Михайло Верхацький. 100: дні і праця, листування, спогади сучасників: до 100-річчя з дня народження / [упоряд. М. Лабінський]. – Київ : Проза, 2004. – С. 182–190.
8. Наумова, Л. М. Про моїх учителів / Л. М. Наумова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого : збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого ; редкол.: О. І. Безгін (голова) [та ін.]. – Київ, 2011. – Вип. 9. – С. 254–263.
9. Образ, В. Ф. Педагогічна діяльність Віктора Борисовича Кісіна / В. Ф. Образ // В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. – Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. – Т. 1. – С. 142–188.
10. Скуратівський, В. Л. Віктор Борисович Кісін / В. Л. Скуратівський // В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. – Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. – Т. 1. – С. 4–12.

Баліевіч Г.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Брэст)

ПРАГМАТЫЧНАЯ ЗНАЧНАСЦЬ УЛАСНЫХ АСАБОВЫХ ІМЁН У ТВОРАХ АЛЕСЯ АСПЕНКІ

Імя – адзін з прадуктаў чалавечай культуры. Яно фарміруецца ў этнасе, які знаходзіцца на пэўнай ступені гістарычнага развіцця. У імёнах, прозвішчах, мянушках, геаграфічных назвах фіксуюцца нацыянальныя ідэалы прыгажосці, маральныя, этычныя, эстэтычныя нормы, вераванні, сацыяльная іерархія соцыуму і многае іншае. Даследаванне паэтонімаў мастацкага тэксту мае вялікае значэнне для раскрыцця гістарычнага і сацыяльна-культурнага зместу творчай спадчыны пісьменніка і духоўнай культуры эпохі. Мэта прадстаўленага даследавання – выяўленне нацыянальна-культурнай спецыфікі такога складніка антрапанімікону прозы Алеся Асіпенкі, як уласныя асабовыя імёны, апісанне

прагматычнай значнасці паэтонімаў у тэксце; вызначэнне іх ролі ў стварэнні мастацкіх вобразаў. Актуальнасць выбранай тэмы звязана з інтарэсам да літаратурнай анамастыкі як да нацыянальна-культурнага феномену, а таксама недастатковай вывучанасцю мастацкага анамастыкону пісьменніка.

У раманах і апавесцях пісьменніка адлюстравана багацце спрадвечнага беларускага іменаслову. У творах А. Асіпенкі, прысвечаных нядаўняму мінуламу нашага краю, знаходзім надзвычай прыгожыя імёны, якія здаўна ўжываліся на Беларусі: *Геранім, Пракон, Уляна, Язэп, Серафім, Тэклія, Фруза, Аўдакім, Піліп, Васіліса, Аксіння, Зося, Панкрацій, Цыцылія, Трахім, Церах, Сіланцій, Ладзік, Прося, Матруна, Ніл* і многія іншыя. На жаль, многія з гэтых імёнаў выйшлі з сучаснага беларускага іменніку. Іх можна сустрэць толькі ў прадстаўнікоў старэйшага пакалення. Пісьменнікам фіксуюцца змены, якія адбыліся ў антрапаніміконе беларусаў у савецкія часы. Гэтыя змены праявіліся ва ўжыванні штучных онімаў, утвораных на базе найменняў правадыроў. Да ліку такіх дэрыватаў адносіцца імя *Стален* (яно належыць герою апавесці “Клетка для берасцянікі”), утворанае спосабам абрэвіяцыі ад псеўданімаў правадыроў савецкай дзяржавы Сталіна і Леніна. Зразумела, што людзьмі старой закалкі такія ідэалагічна афарбаваныя наватворы ўспрымаліся насцярожана і іранічна. Сведчаннем гэтага з’яўляецца здэкліва-насмешлівая рэакцыя аднаго з персанажаў згаданай апавесці на онім-наватвор: “*Чаму хлопчыка назвалі Сталенам у гонар Сталіна і Леніна, а не Леніна і Сталіна? Ленін – настаўнік, Сталін – яго вучань. Заканамерна было б назваць Ленстал. Чаму сына трэба называць партыйнай клічкай, а не прозвішчам? Напрыклад, Ульджуг або Джугул?*” [1, с. 12]. Да ліку онімаў-наватвораў савецкага часу адносяцца імёны персанажаў апавесці “Знікненне ў барвовай імле” *Дэмакратыя* і *Акцябрына*. Імёны гэтыя былі ўтвораны на базе апелятываў, што называлі новыя і найбольш актуальныя з’явы ў грамадскім жыцці.

Уласнае імя нясе інфармацыю пра значнасць, аўтарытэт, вагу асобы ў грамадстве. Спецыфіка ўжывання асабовага імені як у жыцці, так і ў мастацкім тэксце заключаецца ў тым, што інфармацыя, носбітам якой імя з’яўляецца, можа быць суб’ектыўна інтэрпрэтавана. Такая інтэрпрэтацыя праяўляецца ва ўжыванні шматлікіх мадыфікацый оніма: *Серафім – Сіма – Сімачка – Сеня – Сенька, Аўдоця – Дуся – Дусенька, Іраіда – Райка, Ерафей – Ерка, Стален – Сталенчык, Марыя – Маруся, Лявон – Лёня – Лёнік, Насця – Насцечка, Цімох – Цімошка, Карп – Карпуша, Данііл – Даніла, Сцяпан – Сцёпка – Сцёпачка, Антон – Тонік, Дзям’ян – Дзёмка, Аляксей – Алёшка*. Названыя формы імёнаў – інструмент перадачы шырокага спектра эмоцый, ацэнак, пачуццяў персанажаў. У такіх варыяцыях імёнаў адлюстроўваюцца радасць жыцця, шчасце кахання, цеплыня спагады, холад адчужданасці. У творах пісьменніка прадстаўлена народная традыцыя называць дзяцей і падлеткаў формамі імёнаў, якія выражаюць цеплыню і пяшчоту, напр.: “*З таго боку вуліцы Серафіма чакала Насцечка, бялявенькая, уся нейкая празрыстая дачка краўчыхі Рагацікавай*” [1, с. 102]; “*Потым сталі паіць нашага Алёшку казіным малаком*” [1, с. 100]. Розныя пачуцці і эмоцыі выражаюць дэмінітыўныя варыяцыі імёнаў, ужытыя ў адносінах да сталых персанажаў. Так, памяншальна-ласкальная форма імені *Цімошка*, якое належыць герою рамана “Лабірынты страху”, сыну пісьменніка Недасейкі, выражае цеплыню і шчырую любоў да спагадлівага, добрага, сумленнага чалавека. *Цімошка* не страціў здольнасці любіць бліжняга, спачуваць пакрыўджанаму, жыць па Божых законах нават у ідэалагізаванай савецкай дзяржаве. Менавіта блажэнны *Цімошка* быў адным з тых, хто абудзіў у высокапастаўленага пісьменніка, які даўно прызвычаіўся ўпрыгожваць рэчаіснасць у створаных паводле канонаў сацыялістычнага рэалізму творах, мастацкае і чалавечае сумленне. Гэта вылілася ў напісанне шчырага і праўдзівага рамана “Жніво пад чорным сонцам”. Дэмінітыўныя формы могуць мець значэнне непрыязнасці, знявагі. Так, адным з герояў рамана “Лабірынты страху” з’яўляецца абібок, падманшчык, з дзяцінства не прывучаны да працы, *Сцёпка* Анічэйка. Ужыванне памяншальнай формы імені –

паказчык пагардлівага стаўлення сваякоў і аднавяскоўцаў да амаральнага, помслівага чалавека, які ў дзяцінстве здзекваўся з брата, а ў маладосці, стаўшы актыўным стваральнікам калгаса, удзельнічаў у высылцы сем’яў дзеда і дзядзькоў у Сібір: “*А Сцёпка – вядомая парода. Помслівая, зайздросная. А зайздрасць і помста – найгоршыя ворагі чалавеку*” [1, с. 200].

На старонках твораў А. Асіпенкі шырока прадстаўлена метафарычнае ўжыванне ўласных асабовых імёнаў. Так, Карпа Хіжняка, які дзеля кар’еры і камфорту ва ўласным жыцці даносіць на цесця і сам удзельнічае ў ягоным арышце, можна прадставіць праз супастаўленне з **Брутам** – адным з папличнікаў Цэзара, які быў актыўным удзельнікам змовы супраць палкаводца: “*І ты, Брут, прыйшоў з імі!*” – *Канстанцін Вячаслававіч насмешліва паглядзеў на Карпа*” [1, с. 20]. А героя рамана “*Лабірынты страху*”, вядомага пісьменніка Недасейку, які страціў сляпую веру ў геній стваральнікаў камуністычнай дактрыны і правадыроў савецкай дзяржавы, характарызуюць праз параўнанне з вядомым біблейскім персанажам: “*Без геніяў мы не пабудавалі б індустрыяльную базу сацыялізму. Няма чаго скептычна ўсміхацца, Фама, які нікому не верыць*” [1, с. 28].

Паслядоўнае ўжыванне розных імёнаў аднаго персанажа ў тэксце з’яўляецца пасведчаннем этапаў эвалюцыі героя, зменаў яго становішча на сацыяльнай лесвіцы і ўзаемаадносінаў з людзьмі. Імя здаўна ўспрымалася чалавекам як яго неад’емная прыналежнасць. Змена светапогляду, статусу ў сацыюме, ацэнкі навакольнага свету здаўна суправаджаліся зменай імені асобы. Гэтая заканамернасць была адлюстравана ў творах А. Асіпенкі. Так, герой аповесці “*Клетка для берасцянякі*”, сын прадстаўніка партнаменклатуры Карпа Хіжняка, карэнным чынам мяняючы перакананні, звяртаючыся да Бога, мяняе імя і прозвішча: “*А я і ёсць той самы Стален Хіжняк, – адказаў айцец Уладзімір Цернілоўскі. – Бацька выракся мяне, калі я вырашыў замольваць яго грахі. Я ўзяў прозвішча дзеда Канстанціна Вячаслававіча Цернілоўскага, а па прадзеду, які таксама служыў Богу, імя Уладзімір*” [1, с. 78].

Ужыванне асабовага імені – паказчык прызнання грамадскай і асабістай значнасці чалавека. Для ідэнтыфікацыі індывіда, пазбаўленага асобнага статусу, выкарыстоўваюцца не імёны, а іншыя сродкі, у прыватнасці, мянушкі. Гэтая заканамернасць адлюстроўваецца ў рамане А. Асіпенкі “*Лабірынты страху*”. Адзін з герояў твора, пісьменнік, вучоны, трапіўшы ў ссылку, страціўшы волю, губляе і права на імя: “*Чалавека называлі Прафесарам. Ні імя, ні прозвішча яго ніхто не ведаў і не спрабаваў даведацца*” [1, с. 82]. Страта імёнаў, якая суправаджае перамену лёсу і страту чалавечых якасцяў герояў, апісана ў аповесці “*Цыркачка і маёр*”. Гімнастка **Анюта** становіцца каханкай Берыі, а пасля Цанавы. Дзякуючы дапамозе апошняга, маладая артыстка цырка атрымлівае шыкоўна пастаўлены цыркавы нумар, набывае высокія званні, узнагароды, а таксама магчымасць гастраліваць за межамі Саюза. Ператвараючыся з **Анюты** ў **Элегію Фор**, жанчына мяняе сваю чалавечую сутнасць: здраджвае мужу, становіцца прычынай яго арышту і ссылкі, адмаўляецца ад сына, які перашкаджае кар’еры, губляе сяброў. Муж Анюты, герой вайны, маёр **Сцяпан Зяблік**, становіцца клоўнам **Сцівам Маёрам**. Ён плыве па цячэнні, не здолеўшы змяніць ход падзей, якому падпарадкаваны яго лёс і жыцці блізкіх яму людзей – жонкі і сына. Псеўданімы **Элегія Фор** і **Сціў Маёр** – неспраўдныя, наўмысна прыдуманая імёны і прозвішчы, якімі карыстаюцца артысты. Ужыванне псеўданімаў – не толькі даніна традыцыі, якая бытуе ў артыстычных колах. Гэта і паказчык страты сапраўднага чалавечага “*Я*” героямі, якія заблыталіся ў лабірынтах часу.

Такім чынам, антрапанімічная прастора прозы Алеся Асіпенкі мае агульнабеларускі нацыянальны характар. Імёны герояў разгледжаных намі твораў захоўваюць інфармацыю пра культуру беларускага этнасу ХХ стагоддзя.

Літаратура

1. Асіпенка, А. Х. Лабірынты страху : раман, аповесці, апавяданні / А. Х. Асіпенка. – Мінск : Маст. літ., 1992. – 447 с.

*Баравік Р.І.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

СУЧАСНАСЦЬ: РЭЖЫСЁРСКАЕ І АКЦЁРСКАЕ МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ

*Важно не то место, которое мы занимаем,
а то направление, в котором мы движемся*
Л. Н. Толстой

Каб разабрацца, што на сённяшні дзень уяўляе з сябе беларуская рэжысура і акцёрскае мастацтва, неабходна звярнуцца да іх зыходных крытэрыяў. Яны заўсёды садзейнічаюць уразуменню ісціны. Паспрабуем па парадку.

Рэжысура

Як вядома, рэжысура ўзнікла на глебе своеасаблівага пратэста супраць становішча спраў у тэатры другой паловы XIX стагоддзя. Вытокі якога знаходзіліся ў стэрэатыпных літаратурных жанрах і тэатральных відовішчах. І менавіта ёй, рэжысуры, было наканавана вырашаць шэраг злобаздэных арганізацыйна-творчых і ідэйна-эстэтычных пытанняў каб змяніць сітуацыю ў тагачасным тэатральным мастацтве.

Ачагі рэжысёрскіх пераўтварэнняў узніклі не ў адной, “асобна ўзятай краіне”, а паралельна існавалі ў шматлікіх краінах свету. Сярод якіх выдзяляліся – Францыя, Чэхія, Германія, Англія і Расія. Апошняя з цягам часу заняла асобнае месца на алімпі мастацтваў, асабліва ў той частцы, што тычыцца грунтоўных прынцыпаў тэатральнай дзейнасці.

К. С. Станіслаўскі і яго паплечнікі стварылі выдатны від тэатра з адпаведнымі прафесійнымі і этычнымі патрабаваннямі, якія з часам зрабілі грунтоўны ўплыў на развіццё ўсяго сусветнага тэатральнага працэса.

Канешне, рускі рэжысёрскі тэатр увабраў у сябе рысы многіх тэатральных напрамкаў, відаў мастацтва і адкрыццяў у навуцы розных краін. Аднак, ён адрозніваўся ад усіх астатніх сваёй сваеасаблівай жыццесцвярджальнасцю. Ён стаў добрым дарадцам, спачувальнікам і абаронцай для суграмадзян. А своеасаблівая моц яго праявілася ў непарыўнай сувязі з рэчаіснасцю, з жыццём людзей, з чалавекам, як істотай грамадскай. Яго пільнай ўвагай да пытанняў нацыянальнай свядомасці, народнай культуры, працэсаў, што адбываюцца ў літаратурным жыцці краіны, да спосабаў прафесійнага існавання на сцэне, да сацыяльнай значнасці тэатральных твораў, да месца тэатра ў грамадскім жыцці горада, краіны і свету, да выяўлення ў сцэнічных творах не толькі праблем свайго часу, але і шматлікай палітры аўтарскіх выразных сродкаў і аўтарскага свету ідэй, прымаючы да ведама характар паводзін сучаснага чалавека ў навакольным асяроддзі, да пазнавальнасці, злабаздэненнасці, дакладнасці.

Ідэалогія тэатра ўзнікала не з чыіхсьці пажаданняў ці меркаванняў, а з эстэтычнага крэда таго ці іншага тэатральнага калектыва, дзе вобраз і ідэя з’яўляліся вызначальнымі адзнакамі творчага мыслення таго ці іншага мастака.

На жаль, у новым тысячагоддзі мы з апаскай ставімся да такіх азначэнняў, як ідэя, ідэйнасць, ідэалогія твора ці творчага калектыва. Хаця ў палітыцы, у грамадскім жыцці, у камерцыйных сувязях і г.д. мы ўспрымаем гэтыя паняцці як сутнасць таго, што адбываецца. Чаму так? Ці тэрміны ўстарэлі, ці з’явілася небяспека быць чалавекам, які не страціў сувязі са сваім былым, – “краінай партыйнай наменклатуры”?

Калі аглядзецца вакол, то нельга не заўважыць, што ідэалогія як сума ідэй пранізвае ўсе сферы дзейнасці чалавека, любой грамадскай фармацыі, любога грамадскага аб’яднання

ці згуртавання. Калі прасачыць гісторыю дзяржаў, рэлігій, літаратуры, тэатра ці іншага віда мастацтва, можна заўважыць, што яна, гісторыя пранізана святлом ідэй, ідэалогіяй свайго часу.

Зараз меркай ўсяму сталі грошы. Яны ў свядомасці нашай інтэлігенцыі вызначаюць усё: поспех, дабрабыт, славу, уладу і інш. Менеджэрскі падыход да тэатральнай прадукцыі пранізвае і ўсе сферы творчай дзейнасці рэжысёраў, акцёраў, сцэнографі і тых, хто звязаны з функцыяніраваннем такога унікальнага арганізма, якім з'яўляецца славянскі рэжысёрскі тэатр.

Камерцыялізацыя рэжысёрскага мастацтва нарадзіла ў тэатры і такі феномен як сямейны падрод і камерцыйны абмен. Наяўнасць у тэатры толькі аднаго рэжысёра, галоўнага ці мастацкага кіраўніка, садзейнічае зараблянню грошай. Акрамя таго, наяўнасць аднаго кіраўніка творчага калектыва садзейнічае сцвярдэнню яго выключнасці не толькі ў самім тэатры, але і па-за яго сценамі.

Не заўсёды апраўдвае сябе і прынцып фармальнага назначэння галоўнымі рэжысёрамі і мастацкімі кіраўнікамі тэатраў людзей малавядомых ці нават не праявіўшых сябе як прафесіяналы. Разам з тым, у краіне ёсць шэраг рэжысёраў, якія маглі б прапанаваць таму ці іншаму тэатру асабістую эстэтычную праграму творчага развіцця калектыва з улікам інтарэсаў дзяржавы і нацыянальнага мастацтва.

Часам ствараецца ўражанне, што мы знаходзімся не ў сябе дома, а недзе на выездзе, дзе з намі заключылі дамову аб выкананні глабальна-прапагандысцкай праграмы аб зліцці сусветных згуртаванняў на шляху да цудоўнай будучыні – “свабоднаму і дэмакратычнаму грамадству”. Але гэта наперадзе, а зараз самае галоўнае – усё разбурыць і пабудаваць новае. Усё паўтараецца і мы становімся вельмі падобнымі на платонаўскіх герояў, якія дабрахвотна станавіліся гноем для “светлай будучыні чалавецтва”.

Беларускі тэатр паводле сваіх знешніх адзнак разнастайны. У ім можна ўбачыць спектаклі не толькі чыста драматычныя, заснаваныя на літаратурнай першакрыніцы, але і спектаклі з перавагаю пластыкі і спеваў, спектаклі чыста пластычныя і г.д. Хаця, калі на хвіліну закрыць вочы, то можна ўявіць, што ўсё, што адбываецца на сцэне, ты ўжо даўно ведаў ці бачыў у сваіх калегаў ці суседзяў.

Узнікае пытанне – як быць? Эксперыментаваць ці не? Адказ – эксперыментваць у межах узораў, якія ўстаяліся, у разумных межах, не парушаючы прыроду тэатральнага жанра. Драматычнае мастацтва шмат у чым нагадвае музейнае. Яно моцнае сваёй традыцыяй. Менавіта традыцыя здольна захаваць для пакаленняў унікальнасць і непаўторнасць яго змястоўных першакрыніц і форм. Не разбураюцца ж такія унікальныя тварэнні як японскі тэатр кабукі, італьянская камедыя дэль артэ, кітайская опера, французкая камедыя дэ францэз.

Мне думаецца, што неабходна стварыць у нашай краіне лабараторыю па вывучэнні сістэмы К. С. Станіслаўскага і фундаментальных асноў айчынага рэжысёрскага мастацтва. Неабходна ўсяляк падтрымліваць рэжысёраў, якія развіваюць традыцыйнае славянскае драматычнае мастацтва, праводзіць фестывалі і канферэнцыі, конкурсы і сімпозіумы, якія звязаны з карэннымі формамі рэжысуры Беларусі.

У сувязі з гэтым і павышаецца роля Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў па падрыхтоўцы і выхаванні рэжысёрскіх кадраў.

Пытанні падрыхтоўкі будучых спецыялістаў непарыўна звязаныя як з праблемамі падбору педагагічных кадраў, так і з непасрэдным кантынгентам будучых вучняў. Складанасць рашэння першых пытанняў заключаецца ў тым, што па традыцыі, якая ўсталявалася ў тэатральных ВНУ, павінны выкладаць майстры, якія праявілі сябе на практыцы. На жаль, у апошні час іх амаль няма, а тыя хто застаўся не заўсёды цікавяцца мудрагелістасцямі педагагічнай справы.

Майстры ўмеюць прафесійна ставіць спектаклі. Перадача іх вопыту будучым спецыялістам можа быць каштоўнай тады, калі побач з імі знаходзяцца педагогі, якія валодаюць метадыкай выкладання таго ці іншага спецпрадмета.

Добра, што ў Акадэміі выкладаюць тэатр, у каго дастатковы прафесійны і педагогічны вопыт. Паўсядзённую турботу з'яўляецца і ўзрошчванне маладых педагогічных кадраў. Як правіла, гэтыя маладыя спецыялісты, якія паспяхова сумяшчаюць сваю працу ў тэатры і Акадэміі. Акрамя гэтага, назіраецца і тэндэнцыя падтрымкі выкладчыкаў якія здольны зберагчы набытае для перадачы каштоўнага вопыта наступным пакаленням.

Кантынгент абітурыентаў, якія паступаюць на рэжысёрскія спецыялізацыі, самы разнастайны. Сярод паступаючых ёсць людзі, якія маюць вышэйшую ці сярэдняю спецыяльную адукацыю, і тэатр, хто толькі скончыў сярэдняю школу. Многія з іх навучаліся ў спецыялізаваных класах, школах мастацтваў ці тэатральных школах. Праўда, у апошні час кантынгент паступаючых на рэжысёрскія спецыялізацыі памаладзеў. І гэта звязана не толькі з камерцыялізацыяй чалавечай свядомасці, але і з адсутнасцю пэўных жыццёва-бытавых умоў іншагародніх. Ім прыходзіцца ўладкоўваць сваё пражыванне не ў інтэрнаце, а ў дамах сталічных жыхароў. Таму асабістыя памкненні і пажаданні маладых людзей падпарадкоўваюцца элементарнаму разліку – паступаю туды, дзе ёсць інтэрнат...

Ужо даўно наспела праблема перападрыхтоўкі рэжысёрскіх кадраў на базе Акадэміі мастацтваў. Пытанні школы неабходна цесна звязаць з непасрэднай творчай дзейнасцю тэатральных калектываў дзяржавы. Неабходна, каб пры аналізе спектакляў, ацэнцы таго ці іншага фестывальнага сцэнічнага твору ўлічваліся не толькі тэатр, але і іншыя карпаратыўныя ці наменклатурныя меркаванні, а перш за ўсё крытэрыі нацыянальнай тэатральнай школы.

Пры Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў павінна быць створана рэжысёрская лабараторыя, трэба каб вучэбны тэатр-студыя стаў месцам для ўкаранення здабыткаў айчынай рэжысёрскай школы. Неабходна ствараць умовы для рэгулярных паездак студэнтаў з рэжысёрскімі работамі на міжнародныя фестывалі і фестывалі, якія праходзяць унутры нашай краіны.

Адным словам, прытрымліваючыся правілаў і традыцый беларускай рэжысёрскай школы, удакладняючы асноўныя і развіваючы перыферычныя яе палажэнні, мы зможам рухацца далей, захоўваючы нашу ментальнасць як у мастацтве, так і ў жыцці. А значыцца і ў глабальным свеце.

Акцёрскае мастацтва

Беларускае акцёрскае мастацтва па сваёй карэннай сувязі адносіцца да ўзораў, якія непарыўна звязаны з рускай акцёрскай школай. У вытокаў яго прафесійнага станаўлення і развіцця былі вядомыя майстры рускага тэатра. З іх дапамогай атрымала пачацькоўскі ўплыў не адно пакаленне акцёраў нашай дзяржавы. Сцэнічныя вобразы і чалавечыя характары, якія яны стварылі, не толькі ўвайшлі ў гісторыю, але і садзейнічалі ўмацаванню асноватворных прынцыпаў агульнаславянскай тэатральнай школы.

Асаблівасць сучаснага тэатральнага працэсу ў тым, што акцёру даводзіцца існаваць у самых разнастайных, часам узаемавыключальных сцэнічных праявах, крытэрыі якіх нярэдка заблытаныя і не зразумелыя ці наогул адсутнічаюць. Як правіла, мы сустракаем са з'явамі пераймальнага характару, з імітацыяй таго ці іншага акцёрскага стылю, манеры выканання, а часам проста модным стэрэатыпам. Сёння ў тэатры знешне візуальны стыль акцёрскага існавання на сцэне моцна прывязаны да музычна-балетных і эстрадна-цыркавых жанраў. Апраўдваем мы гэта тым, што сучасны глядач хоча бачыць на сцэне менавіта такі тып акцёра, што непасрэдная рэчаіснасць такім чынам уздзеічае на выразнасць акцёрскай ігры, што тэатральнае відовішча і прафесійная тэхніка акцёра павінны быць канкурэнтаздольнымі і інш. Акрамя таго, мы зноў жа ўжываем у палеміцы з апанентамі такія тэрміны, як глабалізацыя, узаемаўзбагачэнне і сінтэз у акцёрскім мастацтве. І ўсё гэта

звязваецца з далейшым развіццём нашага тэатральнага цэха ў цэлым і акцёрскага ў прыватнасці.

Што тут скажаш, жыццё сапраўды часам ставіць нас у бязвыхаднае становішча. Асабліва тады, калі развальваюцца традыцыйныя ўяўленні аб чалавеку, маральных і духоўных каштоўнасцях, аб прынцыпах прафесійнай і чалавечай дзейнасці. Прыняць новае, калі яно ўзнікае не з глыбінь асабістага ўсведамлення, а прыўносіцца звонку, вельмі цяжка, часам немагчыма. Пра гэта сведчаць не толькі літаратурныя першакрыніцы, але і гістарычны летапіс многіх народаў. Захаваць своеасабліваць, самабытны твар, адстаяць тое, што ў пакутах вынасілі папярэднія пакаленні, не заўсёды проста, асабліва калі дзеячам культуры, ад якіх залежыць лёс тых ці іншых традыцый, не хапае моцы духу, калі яны падуладныя нізкім слабасцям ці апантаным амбіцыямі.

Як жа нам вярнуцца “на кругі свая”? Як захаваць тое, што вытрымала выпрабаванні часам? Адказ на пастаўленае пытанне трэба шукаць толькі зыходзячы з вопыту бясспрэчных аўтарытэтаў, сярод якіх можна вызначыць: японскія тэатры “Но” і “Кабукі”, італьянскі тэатр “Дэль артэ”, тэатр “Кітайскай оперы”, французскі “Камедзі дэ франсэз”, рускія “МХАТ” і “Малы тэатр” і іншыя. Усе яны імкнуцца захаваць свой непаўторны твар і ахаваць сябе ад вятроў часу. Калі з гэтай вышыні звярнуцца да ўласнага вопыту і паглядзець на сябе, на свой твар, то ён выглядае не вельмі прывабна.

Вопыт нашага часу, у сілу дэмакратызацыі грамадскіх працэсаў і свабоды камунікацый, быццам бы адсёк айчынныя карані ў акцёрскім мастацтве. Ідэалагічнай асновай яго сталі не акцёр-чалавек, не акцёр-грамадзянін, а акцёр-пацяшальнік. Акцёр-забаўнік публікі, акцёр-распаўсюджвальнік новых, постсавецкіх ідэй эстэтычнай, рэлігійнай, палітычнай, маральна-грамадскай скіраванасці. Усеагульная арыентацыя (усвядомленая ці не – не мае значэння) на ўзоры “сусветнай”, асабліва “амерыканскай масавай культуры”, паступова змяняе генетычны код акцёра айчыннай псіхалагічнай школы. Усё накіравана на тое, каб перайначыць культурнае ўсведамленне сучаснага глядача. Менавіта такім чынам праяўляе сваю дамінанту ідэалогія кампенсатарскага мастацтва, якая ўстанаўлівае новыя зносіны акцёра з глядачом. Не жывы чалавек, а акцёр-маска, не “жыццё чалавечага духу”, а “арлекінада” вызначаюць асноўныя тэндэнцыі ў сучасным акцёрскім мастацтве. Адсюль і выступае на сцэнічных падмостках чалавек-акцёр пазаграмадскага, пазасацыяльнага, пазачасавага ўсведамлення. Прасторавыя і часавыя каардынаты замыкаюцца толькі на неадкладным тэатральным прадстаўленні.

У структуры тэатральных камунікацый няма адбору эстэтычных і духоўна-маральных ідэй. Гэта гаворыць пра тое, што ў нас адсутнічае пачуццё асабіста-мастакоўскай адказнасці за будучыню айчыннага тэатральнага мастацтва, таму творчыя суполкі не заўсёды дакладна вызначаюць сваю накіраванасць, зыходзячы з агульнапрызнаных прынцыпаў славянскага акцёрскага мастацтва. Шмат у чым яны прыстасоўваюцца да тых ці іншых павеваў часу.

Іншы раз узнікае такое ўражанне, быццам мы ўсяляк імкнемся даказаць сваю няўдзел у адносінах да нашага мінулага, спрабуем упэўніць калег з іншых краін, што мы таксама еўрапейцы, што вельмі падобныя да іх і павырасталі з аднаго караня – караня мастацтва. Можа гэта і справядліва, толькі мы іншыя, і такая ідэнтычнасць, па сваёй сутнасці, не супадае з каранямі еўрапейскага акцёрскага мастацтва. Яно выпеставалася на іншай глебе.

Ці азначае вышэйсказанае, што татальны крызіс дасягнуў нашых самых глыбінных асноў? Вядома не. Пакуль не. У нашых тэатрах яшчэ захавалася цэлая пляяда акцёраў, якія не па чутках, а на справе засвоілі высокія крытэрыі псіхалагічнага тэатра. Праўда, іх самабытнасць і прафесіяналізм у рэпертуарных спектаклях праяўляюцца вельмі рэдка. Як правіла, яны выступаюць у эпизадычных, а часам і службовых ролях. Аднак праз іх і ў іх мы адчуваем бязмежныя магчымасці псіхалагічнага акцёрскага мастацтва і жыццёва-дакладнае праяўленне акцёраў-майстроў.

Радуюць акцёры-майстры сярэдняга пакалення. Некаторыя з іх дэманструюць свае мастацтва і ў галоўных ролях. Звычайна іх удзел у тым ці іншым спектаклі абумоўлены ўласным жаданнем сыграць тую ці іншую ролю або жаданнем рэжысёра-пастаноўшчыка (часцей запрошанага) паставіць спектакль з канкрэтным акцёрам таго ці іншага тэатра. Нельга не заўважыць перспектывыя індывідуальнасці і сярод маладых акцёраў, якія па сваёй прыродзе схільныя да мастацтва псіхалагічнага напрамку. Аднак іх намаганні не заўсёды сутыкаюцца з намерамі нашай рэжысуры.

Наяўнасць у беларускім акцёрскім мастацтве рознааблічных імкненняў і захапленняў міжвольна ставіць праблему перафарміравання акцёрскіх калектываў нашых тэатраў. У дадзены момант яны нагадваюць своеасаблівы клуб па інтарэсах. У іх не праглядваецца дакладны эстэтычны цэнтр, які звязаны з тым ці іншым тэатральным напрамкам. Нашы тэатральныя калектывы, на сённяшні дзень, усеедныя. Ім бы хацелася сыграць у самых модных бродвейскіх мюзіклах, пластычных шоў, творах класікаў, сучасных п'есах авангарднага напрамку і шмат у чым яшчэ. І гэта зразумела – на тое яны і акцёры. Толькі хто ж ім растлумачыць, што талент у поўную сілу праяўляецца толькі там, дзе драматургічны матэрыял супадае з яго псіхафізічнымі дадзенымі – з яго індывідуальнасцю.

Класічнае фарміраванне акцёрскай трупы ў дзяржаўных тэатрах звязана з наяўнасцю ў калектыве розных творчых індывідуальнасцей. З раўнамерным спалучэннем узроставых катэгорый акцёраў. З наяўнасцю акцёраў, здольных іграць галоўныя і эпізадычныя ролі. Зыходзячы з гэтага і фарміруецца рэпертуар тэатра. Адсутнасць жа дакладнага прынцыпу ў фарміраванні калектыву вымушае рэжысуру да рознага роду інтэрпрэтацый, прыстасавання акцёраў да сваіх рашэнняў той ці іншай п'есы, што нярэдка спараджае ў калектывах закулісныя супрацьстаянні і кабацінства на сцэне.

Зыходзячы з гэтых праблем і ўзнікаюць задачы Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў па выхаванні акцёрскіх кадраў. Перш за ўсё неабходна не на словах, а на справе вызначыцца ў прафесіянальных крытэрыях выхавання будучых спецыялістаў. Размова, зразумела, ідзе аб эстэтычным напрамку, аб метадалогіі і методыцы навучання. На што накіроўваць асноўную ўвагу педагогічнага калектыву: на другарадныя, хоць і кідкія, элементы прафесіі, якія развіваюць дадатковыя магчымасці акцёрскага цела і моўнага апарату. Ці на галоўныя, тыя, што фарміруюць яго як спецыяліста драматычнага кірунку. На выяўленне і развіццё яго індывідуальных псіхафізічных дадзеных. На развіццё яго прыроды пачуццяў, тэмпераменту, уяўлення – усяго таго, што мы адносім да паняцця метадалогіі акцёрскай школы і звязваем з сістэмай К. Станіслаўскага.

Нам неабходна адказаць і на такое пытанне – наколькі магчыма ўкараненне ў школу прынцыпаў іншых акцёрскіх напрамкаў. Ці магчыма спалучаць у вучэбным працэсе сінтэз нейкіх фармальных прыёмаў, калі кіравацца, напрыклад, такой логікай: калі ўсе будзем спяваць і танчыць, будзем сінтэтычнымі акцёрамі. Ці калі кантынгент студэнтаў будзе складацца з музыкантаў, танцораў і вакалістаў, дык і спецыялісты атрымаюцца выдатнымі. Калі я кажу так, то не маю на ўвазе каго-небудзь са сваіх калег. Як вядома, праблемы часцей за ўсё ўзнікаюць у працэсе асабістай практыкі і творчых зносін з калегамі па цэху. У цяперашні час у акадэміі акцёрскія кадры выходзяць высокапрафесійныя спецыялісты – майстры сваёй справы. Сярод іх шэраг таленавітай моладзі, якая жадае звязаць сваё жыццё з тэатральнай педагогікай. Яна жвава рэагуе як на новыя павевы, так і на даўно забытыя кідкія прыёмы, і разам з тым, імкнецца пераняць вопыт сваіх настаўнікаў, таму ад нас шмат у чым залежыць, ці змогуць яны перадаць сваім вучням вялікія сакрэты акцёрскай прафесіі, звязаныя з мастацтвам айчыннага псіхалагічнага тэатра. Спадзяюся, што так яно і будзе.

НАРОДНАЯ МУЗЫЧНАЯ ЭСТЭТЫКА СТАРАЖЫТНАЙ БЕЛАРУСІ: АРГАНІЧНАЕ АДЗІНСТВА АГУЛЬНАФІЛАСОФСКОЙ, ЭСТЭТЫЧНАЙ І МУЗЫЧНАЙ СІСТЭМ

1. Гарманізацыя жыцця як мера прыгожага.

Усе даследчыкі духоўнай і матэрыяльнай культуры старажытнай Беларусі падкрэсліваюць, што глабальная парадыгма сусвет – чалавек вырашалася для нашых продкаў пошукам гармоніі праз ярка акрэслены пачуццёвы, эмацыянальны пачатак. Ён быў дамінуючым як для ментальнасці нашых продкаў, так і, увогуле, для ўсяго ўсходнеславянскага арэала. Ён стала пераважаў на землях Кіеўскай Русі X–XII стст. у той час, як у Францыі, напрыклад, набірала моц дыскусія аб розуме і веры, прадвызначаючы дамінуючым рацыяналістычны пачатак, характэрны для ўсёй заходняй цывілізацыі.

Сярэдневяковы чалавек, адчуваючы сябе часткай прыроды, быў уключаны, як і ўсе навокал, у кругазварот прыродных з’яў. Гэты ўдзел у пульсацыі сусвету прымушаў яго неяк ўплываць на ход разгорнутых у прасторы і часе працэсаў праз ачалавечванне навакольнай прыроды, на якую пераносіліся сутнасныя сілы самога чалавека, надзеленыя атрыбутамі велізарнай магутнасці. Гэта садзейнічала гарманізацыі адносін чалавека і прыроды і ўдасканальвала самога чалавека. Паўтораны праз мастацкі вобраз навакольны свет для таго старажытнага славяніна быў сатканы з пачуццёвых імпульсаў, зарыентаваных на асалоду слыху і вока, на меладычнае і маляўнічае, а прага *прыгожага* была фундаментальнай патрэбай і акрэсліла ўсе грані мастацкай свядомасці, праяўленыя ў міфалогіі, рэлігіі, маралі, мастацтве, матэрыяльнай дзейнасці, а найбольш ў сінкрэтычнай супольнасці ўсіх гэтых складнікаў – у фальклору, які, як адзначыў У. Конан, “быў і застаецца сінкрэтычнай формай духоўнай культуры, у якой філасофія, мастацтва і “рэлігія” (у сэнсе абрадавай містэрыі і сістэмы сімвалаў, што яднаюць паасобна чалавека з чалавечым родам і сусветным жыццём) суіснуюць у першапачатковым, непадзельным адзінстве” [1, с. 33]. Адценні граняў прыгожага раскрывае і культура пісьмовай традыцыі, і многія гістарычныя з’явы. Можна ўспомніць, што ўся старажытная беларуская літаратура разглядаецца як літаратура прыгожага пісьменства; што скандынавы, праклаўшы шлях “з вараг у грэкі”, бачылі не толькі край пушчаў, багнаў, рэк і азёраў, але і дзівіліся прыгажосці гарадоў і называлі Русь “словам Гардарыкі – Краіна гарадоў” [2, с. 37]. У візантыйскіх хроніках канца VI ст. падаюцца звесткі пра трох чужаземцаў, якія замест зброі мелі пры сабе “кігары” або “фуслі”. На пытанне імператара: хто яны, адказалі: “Мы славяне і жывема ў аддаленым канцы Заходняга Акіяна (Балтыйскага мора). Зброяй валодаць не ўмеема і толькі граема на гусях. Няма жалеза ў нашым краі, і мы, не ведаючы войнаў і любячы музыку, вядземо жыцце мірнае і спакойнае” [3, с. 33].

З развітага традыцыйнага пачуцця прыгожага, выхаванага язычніцкай перадгісторыяй, і больш пазнейшай прагай духоўнасці выбіралася і хрысціянская вера. “Прыдохом в немцы, – пісаў летапісец, – и видехом в храмах многи службы творяща а красоты не видехом никакоеяже” [4, с. 79]. Калі ў богаслужэнні шукаліся не толькі ідэі, а найперш прыгажосць – гэта ёсць сведчаннем глыбокай развітасці ў душах нашых далекіх продкаў адчування прыгожага, іх прагі эстэтычнага. І сфарміраваны гэтыя пачуцці былі задоўга да прыняцця хрысціянства. Пра гэта сведчыць багатая беларуская міфалогія, народжаная анімістычным светапоглядам, адухатворанай карцінай сусвету, самой прыродай, яе ландшафтамі, песняй, “што вясну гукае”, найгрышам гусярным, сапраўды мастакоўскім адчуваннем свету.

2. Міф як вынік гарманізацыі і эстэтызацыі жыцця.

Высокая мера эстэтызацыі ўсяго, што было звязана з прыродай, асабліва раслін і жывел, была закладзена ад пачатку ў самасвядомасці чалавека. І тое інтуітыўна-эстэтычнае, што праяўляла сябе ў розных формах духоўнай і матэрыяльнай культуры (“другой прыроды”) было пакуль звязана з агульнай пазітыўнай ацэнкай: свяшчэннае, каштоўнае, добрае, прыгожае. Усё, што забяспечвала чалавеку выжыванне, з’яўлялася дабром і *мерай прыгожасці*. Свет, сонца, вада, агонь прысутнічаюць як галоўныя вобразы ва ўсіх жанрах народнай творчасці – ад старажытных язычніцкіх малітваў і чароўных казак да лірычных песень, прымавак, прыказак, апавяданняў больш позняга паходжання. “Если свет представлялся благом и красотой, то естественно, что его источник – солнце – был высшим благом и универсальной мерой красоты”, – адзначаецца ў “Очерке истории эстетической мысли Белоруссии”.

Салярны культ меў вельмі глыбокія карані і ў духоўнай, і ў матэрыяльнай культуры. Сімвалічнай выявай сонца было кола, ці кола з крыжом, альбо кола з шасцю спіцамі, так званае кола Юпітэра. Яго ладзілі на дрэвах, каб запрасіць на жыхарства бусла – святую птушку. Яно і як знак сонца, і як грамавы знак давала спадзяванне на поспех і аберагала ад маланкі. Беларуская народная матэрыяльная культура – посцілкі, ручнікі, абрусы – праз сімваліку арнаментаў зашыфравала аповед пра жыццё, прыроду, мары пра шчасце, спадзяванні на лепшую будучыню. Да таго часу, калі стала хапаць культуры творчасці, язычніцкія матывы ўжо перапляліся з хрысціянскімі. Мабыць таму ўзорам сонца ў больш позні час з’яўляўся ромб з адыходзячымі ад яго праменьнямі, які запаўняў крыжык. Сучасныя даследаванні ў галіне эксперыментальнай эстэтыкі на аснове метада сінэстэзіі – магчымасці выкарыстання міжпачуццёвых уражанняў, калі адзін орган пачуццёвага ўспрымання здольны замяніць другі, набліжаюць да гіпотэзы, што з дапамогай арнаменту можна нават вызначыць асаблівасці нацыянальнага меласу (М. Муракі – Масква, Д. Віленіс – Літва).

Прыродная ўсеагульнасць мыслілася як найвышэйшая каштоўнасць. Сярэдневяковыя пласты фальклору пранізаны эстэтызацыяй раслін і жывел, а найбольш зямлі (Маці-Сыра-Зямля). Па народнаму звычаю, яна магла вызваліць чалавека ад хвароб, яе прызывалі ў замовах і клятвах, каб такая клятва была непарушнай. З калтам Маці-Зямлі звязаны звычай, вядомы да сённяшніх дзён: браць з сабою пры перамене месца жыхарства родную зямлю. Нават пасля прыняцця хрысціянства ў народзе Зямлю называлі другой маці, бо першай лічылася Багародзіца, а родная маці была толькі трэцяй. Культ Маці-Зямлі з’яўляўся ўвасабленнем адзінства прыроды і культуры, як і ў тых вобразах зелянеючай руні, квітнеючай нівы, зжатай паласы, апошняга снапа, так блізкіх старажытнаму беларусу. Яны напоўнены трапяткім пачуццём працаўніка-земляроба, што і засталася ў песні: “*А поле шырокае, // Жыцейка ядронае, // Жнейкі маладзенькія, // Сярпы залаценькія*” [5, с. 81].

Калі для фальклору, на думку У. Конана, больш характэрна свабоднае мастацкае мысленне, “у якім дамінуюць эстэтычныя, свабодныя, ігравыя адносіны чалавека да рэчаіснасці”, то міфалогія “дагматычная па сваёй прыродзе...і грунтуецца на сацыяльна-касмічнай іерархіі быцця, сцвярджае прынцып панавання і падпарадкавання” [1, с. 35]. Для станаўлення эстэтычнай сістэмы *міфатворчасць* мела таксама вялікае значэнне. Каб забяспечыць сабе трывалае змяненне бытавання, чалавек быў вымушаны шукаць магчымасці гарманізаваць свае адносіны з прыродай, з касмічным сусветам, і ён складае свой аповед пра яго стварэнне і шматлікія праявы. Тое, чаго няма ў рэальнасці, з’яўляецца ў фантазіі, але фабула апаведу заўсёды пабудавана так, каб былі забяспечаны гарманічныя адносіны чалавека з сусветам. З’яўляецца міф, дзе ў сімвалічным выглядзе паўстаюць лепшыя сутнасныя якасці самога чалавека, аб’ядноўваюцца аб’ектыўнае і суб’ектыўнае.

Міфатворчасць з’яўляецца стыхійна знойдзенай змястоўнай мадэллю жыццёва важных сітуацый для чалавека і чалавецтва. Прысутнасць у міфах сусветнай, касмічнай

свядомасці абумовіла такую іх якасць, як надіндывідуальнасць. Міф у гэтым сэнсе, лічыў прадстаўнік аналітычнай псіхалогіі К. Юнг, выступае як “мыслеформа” і з’яўляецца параметрам калектыўнай псіхалогіі, як калектыўная неўсвядомленая народная творчасць. З’ява псіхалагічнага паралелізму – надзяленне прыроднага свету чалавечым зместам – з’яўляецца універсальнай, як лічаць сучасныя навукоўцы, адсюль зразумела існаванне падобных сімвалаў і сюжэтаў у розных этнасаў. Гэта значыць, што прадукт фантазіі людзей розных культур выяўляе адны і тыя ж рысы, напрыклад, бінарныя апазіцыі, такія, як жыццё і смерць, добры і злы, святло і цемра, свой і чужы і многія іншыя. Толькі антрапаморфнае іх увасабленне складае набор ключавых фігур народнай міфалогіі, якія вызначаюць адметныя, спецыфічныя рысы таго ці іншага этнасу.

Стараславянскі язычніцкі пантэон быў вельмі багаты. У “Аповесці мінулых гадоў” пачатку XII ст. занатавана інфармацыя аб тым, што Уладзімір Святаслававіч усталёўвае культ асноўных на той час божышчаў: Перуна, Хорса, Дажбога, Стрыбога, Сімаргла, Мокашы. Гусцінаўскі летапіс падае спіс шырэй, да названых дадаюцца яшчэ Лада, Купала, Каляда, Пераплут. У сучаснай энцыклапедыі “Беларуская міфалогія” называюцца божышчы, культ якіх быў характэрны толькі для беларускай міфалогіі. Так, богу агню Жыжалю пакланяліся, каб адвесці засуху, а Знічу – каб патушыць зорку жыцця, калі чалавек памірае. Вучоныя лічаць, што канчаткова міфалагічная сістэма старажытнай Русі не была сфарміравана, між тым, тое агульнае, што характэрна для міфатворчасці як прымітыўнага мастацтва, якому пакуль не хапае рэфлексуючага асэнсавання самога сябе, праявілася выразна і ў поўнай меры.

Сінкрэтызм – злітнасць усіх складнікаў, мастацкіх і аналітычных, апавядальных і рытуальных, з’яўляецца асновай міфатворчасці. Анімістычная светапоглядавая сістэма давала магчымасць стварыць адухоўлены вобраз сусвету, з якога чалавек не вылучаў сябе, але шукаў сродкі забяспечыць больш трывалае зямное бытаванне праз падпарадкаванне духаў жывой і нежывой прыроды. З гэтай мэтай і прымяняліся прыемы магіі, абраду, культу, заклінання. Па сутнасці, **анімізм** (тэрмін увёў англійскі этнограф Э. Тайлар) як вера ў кіруючых божышчаў, у падпарадкаванасць ім духаў і душ, вера ў жыццё пасля смерці ўяўляе сабой першапачатковую стадыю рэлігійнага светаўспрымання і амаль нічым структурна не адрозніваецца ад наступных політэізму і монатэізму.

Але тыя вобразы-сімвалы, якія нараджала чалавечая фантазія ў працэсе пакланенняў і святкаванняў, магічных заклінанняў належалі свядомасці чалавека зусім рэальна, як існуючая незалежна ад суб’екта аб’ектыўна даная субстанцыяльнанасць. У гэтым сэнсе зразумела пазіцыя А. Лосева, які заўважыў, што, калі бясконца сімволіка становіцца міфам, у ім заўсёды спалучаецца натуральнае і звышнатуральнае, і праз гэта “становіцца актуальнай выключна эстэтычная вобразнасць міфа” [6, с. 444].

Вызначальныя для міфалогіі ўсіх народаў уяўленні аб божышчах, што кіруюць сусветам, зямлёй, жывёламі і раслінамі, людзьмі, пераконваюць у тым, што людзі прыпісвалі вышэйшай істоце свае вытворчыя сілы – майстэрства ганчара, кузняца, скульптара, дойліда. Старажытны чалавек думаў, што ад таго ці іншага божышча-творцы, ён атрымлівае ў дар уменне працаваць, ствараць, тады як на самой справе ён маляваў міфалагічныя вобразы багоў-мастакоў, адчуваючы ад сябе асабістыя творчыя сілы. Такім чынам, у самасвядомасці чалавека інтуітыўна фарміравалася тое эстэтычнае, што было названа **формай**. Значэнне арганізаванасці і ўпарадкаванасці як “антыэнтропных і антыхаатычных” (М. Каган) якасцей формы было ўвасоблена раней за іх тэарэтычнае асэнсаванне (напрыклад, у першых філасофска-эстэтычных трактатах піфагарэйцаў аб суразмернасці і гармоніі як сутнасці прыгожага).

Трэба пагадзіцца з Юнгам, што міфалогія ўзнікла з мастацтва, бо тая форма, у якой паўстаюць багі-вобразы ў беларускай міфалогіі, сведчыць аб сапраўды мастацкім светаўспрыманні і тонкім адчуванні прыгожага. Пярун, бог грому і маланкі, уяўляў сабой

сівавалосага багатыра, які раз'язджаў па небе на калясніцы і трымаў у адной руцэ лук (вяселку), у другой – стрэлы (маланку). Ярыла – адзін з саярных багоў беларускай міфалогіі маляваўся як юнак са жменняй калосся у руцэ і вянком з веснавых палявых кветак на галаве; а “прыгожая і свежая, як расінка”, багіня каханьня і прыгажосці Лада ў народнай фантазіі была народжана сярод пялёсткаў ружы.

3. Музыка і магія.

У гадавым каляндарным кругазвароце гэтыя багі-вобразы нараджаліся кожны ў свой час. Іх форма праяўлялася праз сакральны змест, напаўнялася строга адпаведнымі рытуаламі, святкаваннямі, гульнямі, песнямі, карагодамі. “Каляндарны модус мыслення” (З. Мажэйка) патрабаваў разгорнутай сістэмы магічнага ўздзеяння на прыродныя з’явы і жыццёвыя сітуацыі. Магія для сярэднявечага чалавека была састаўной часткай кругазвароту, як магчымасць паўдзельнічаць у пульсацыі сусвету і забяспечыць сабе больш трывалае выжыванне.

З усяго гэтага сінкрэтычнага круга выдзяленне розных формаў мастацкай дзейнасці праблематычна, бо прымітыўнаму мастацтву на той час недаставала яшчэ рэфлексуючага асэнсавання самога сябе і нават больш развітыя яго формы былі сінкрэтычнымі, музыка-відовішчнымі. Але паспрабуем выдзеліць з гэтага маналіту, у якім у цесным адзінстве знаходзяцца агульна-філасофскія і эстэтычныя сістэмы, тое, што вызначала **музычную творчасць**.

Вялікай была для старажытнага чалавека вера ў магічнае ўздзеянне замовы, закляцця, малітвы. Іх сугестыўныя якасці ўзмацняліся, калі слова атрымлівала пэўную інтанацыю, афармлялася музыка. Па павер’ях беларусаў, музыка і спевы маглі заваражыць, а маглі вызваліць чалавека ад цялесных і душэўных немачаў. Дар натхнення лічыўся чароўным, ён ішоў ад сілаў прыроды, ад “жывой вады”, ім надзяляліся толькі выбраныя – спевакі, паэты, музыкі. Яны лічыліся прарочымі, надзеленымі талентам падслухаць і перадаць людзям усе тайны прыроды і жыцця. Слова было не проста сімвалам, знакам, яно збліжалася з адпаведным прадметам і нават ажыўляла яго.

У сінкрэтычнай супольнасці са словам шліфавалася народная **музычная мова**. У ёй адбілася шматвекавая гісторыя народнага музыкальнага мыслення і выпрацавалася інтанацыйная аснова напева, тая інтанацыйная формула, якую называюць “голсам вясны”, “голсам купалля”, альбо “голсам каляды”. Ён, як сімвалічны код, азначаў пачатак новага аграрнага сезону і меў высокі накал, вялікай сілы экспрэсію. Злітнасць усіх элементаў: моўных, маторных, непасрэдна песенных фарміравала моцныя сугестыўныя якасці найбольш старажытнай каляндарнай песні.

Лічылася, што не толькі чалавек, а і кожны музычны інструмент мае свой “голас”. Асноватворчае значэнне “голсу” тлумачылася ўласцівай беларусам антрапамарфізацыяй (адухаўленнем) музычных інструментаў. Таму яны, як і любая жывая істота, здольны былі “гаварыць, расказваць, спяваць, галасіць і нават крычаць” [7, с. 7].

На прыклады магічнага ўздзеяння музыкі багатыя як усходнія, так і заходнія культуры. Можна ўспомніць старажытныя грэчаскія міфы аб Амфіёне, які пры дапамозе спеваў і музыкі будаваў фіванскія сцены, ці, больш вядомы, міф аб Арфеі і яго цудоўнай ліры, майстэрства ігры на якой узрушыла і падпарадкавала яму ўвесь падземны свет і дазволіла вызваліць Эўрыдыку. Д. Золтаі ўпамінае пра міф аб легендарным кітайскім арфісце Шы Да, які сваёй ігрой на гэтым пяціструнным інструменце ўціхамірыў і вятры, і спякоту сонца. Дзякуючы яму не загінула, а прарасло зерне, тым самым забяспечыўшы працяг жыцця. Згодна з егіпецкім міфам аб Гаторы, дзікі і зменлівы нораў дачкі бога сонца Ра быў зменены толькі пры дапамозе музыкі і танца.

Сапраўдным музыка-эстэтычным крэдам лічыцца паэтычная легенда аб “**беларускім Арфэі**”, запісаная знакамітым беларускім этнографам А. Сержпутоўскім. Вера ў магічную сілу музыкі падаецца тут у суладдзі з тонка і пранікнёна намаляванай карцінай

прыроды, паэтычнасцю ў тлумачэнні музычных выразных магчымасцяў. “Калі зайграе музыка, – занатоўвае аўтар, – ...дык валы покiнуць пасцiса, развесяць вушы да i слухаюць, а ў лесе птушкi прыцiхнуць, нават жабы не крумкаюць...А калi сельская моладзь пазбiраецца, сваволяць, смяюцца, песнi няюць – ведамо маладосць, заўжды весела; а музыка як зайграе на сваеi дудаццы, дак адразу ўсе прыцiхнуць. От iм здаецца, што якась слодыч улiлася iм у сэрца, а якась сiла ўхвацiла за плечы i нясе ўсе ўгору i ўгору, к ясным зоркам, у чыстае неба, у чыстае, сiняе, шырокае неба...” [8, с. 31]. “Калi гучыць вяселяя музыка, – i зноў распавядае аўтар, – пакiдаюць мужыкi i бабы косы, граблi, вiлы, гаршкi i бiклагi, возьмуцца ў бокi i давай скакаць. Скачуць малыя дзецi, скачуць конi, скачуць кусты i лес, скачуць зоркi, скачуць хмаркi – усё скача i смяецца” [8, с. 32].

Легенда малое рэальныя карціны быцця беларуса, для якога жыццё грунтуецца на ярка акрэсленай аграрнай светапогляднай аснове. З другога боку, у ёй паўстае iдэальны вобраз музыкi, прысутнасць якога неабходна для чалавека, для гарманiчнай пабудовы сацыяльнага жыцця, для гарманiчных адносiн памiж чалавекам i прыродай, для ўдасканалення самога чалавека. Пачуццёвы, эмацыянальны пачатак стварае ўлонне для нараджэння духоўнасцi, ад якой непазбежна нараджаюцца эстэтычныя адносiны да навакольнай рэчаіснасцi i само мастацтва як “творчасць духу”. Гэта вельмi нялёгкi шлях цяжкай духоўнай працы – ператварэнне проста прыемнага ва ўзвышана **прыгожае**. Ужо Платон разумее, што немагчыма звесцi прыгожае толькi да прыемнага для вока цi слыху. Задоўга да рэфлексуючага асэнсавання прыроды прыгожага iнтуiтыўна-эстэтычнае ўдасканалвалася ў практычнай дзейнасцi як агульнакаштоўнае, а ў мастацтве як пэўная арганізаванасць.

4. Апаланiчнае i дыянісiйскае.

Але эстэтычна каштоўнае i ў практычнай дзейнасцi, i ў мастацтве заўсёды звязана з супярэчлiвым адзiнствам парадку i беспарадку, заканамернасцi i выпадковасцi, сiметрыi i асiметрыi. I ў музыцы таксама, калi яна прыносiць згоду, спакой, вызваленне, такi яе бок можа быць першавытокаў “апаланiчнага” пачатку ў мастацтве, з якiм заўсёды звязвалi цэласнасць, раўнавагу, парадак, гармонiю.

iншае ўспрыманне музыкi, якое iснавала паралельна – гэта яе ўзбуджаючае ўздзеянне, вера ў тое, што ў гуках музычных iнструментаў праяўляюць сябе духi i дэмань. Музыка эстэтыка звязвала такое ўздзеянне музыкi з “аргастычнымi i экстагычнымi адчуваннямi”, як у мiфалагiчных старажытнагрэчаскiх Сiрэн, што сваiм спяваннем прываблiвалi падарожнiка, а потым яго знiшчалi. I першы, i другi пачатак аб’ядноўвае адзiны выток: звышнатуральныя магчымасцi музыкi.

У агульнаславянскiм “Слове пра паход Iгаравы” вобраз **баяна-гусяра** падаецца ў эпiчнай велiчы, але характарызуецца словам “вешчiй”, якое даследчыкi тлумачаць як “ведун”, знахар, чарадзеi (А. Фамiнцын). Таксама паводле вераванняў беларусаў, звышнатуральнымi сiламі былі надзелены **дудары**, да якiх ставiліся нават насцярожана. Этнограф ХIХ ст. П. Шпiлеўскi паводле беларускiх павер’яў занатоўвае: “На думку Беларусаў, знахары-ваўкалакi – людзi не простыя, а як быццам складаюць асобую касту вышэйшых iстот, якiя маюць сувязь з нячыстымi духамi i ў склад гэтай касты ўваходзяць дудары, казачнiкi накшталт баянаў, млынары i пастухi” [9, с. 35]. Адсюль становiцца зразумелым сэнс пастушых прымавак: “Сварыся з гаспадаром, толькi не барыся з дударом; як дудар сказаў, дак з людзей ваўкалакам стаў.” Такiм чынам, майстэрства валодання музычным iнструментам лiчылася чарадзеiствам, а музыку-чарадзея называлi чараўнiком, “вешчым”, бо ён “нешта ведае”, знаецца з “нячыстай” сiлай. Музыкамi ў адрозненнi ад дудароў называлi скрыпачоў, пра што падрабязна паведамляе П. Нiкiфароўскi ў этнаграфiчным нарысе “Дудар i Музыка”. Яны таксама адзначаны ў беларускiх “ведах”, пра што ў нарысе паведамляецца так: “Праўда, цi не, але здаўна гавораць старыя людзi, што, калi якi-небудзь мужчына спатыкнецца, там напэўна iграў цi стаяў скрыпач; а калi дзе

ўпадзе ці шлёпнецца, там абавязкова пахаваны дудар альбо скрыпач” [10, с. 170].

Дуда – адзін з найбольш старажытных беларускіх народных інструментаў атрымаў сваю назву ад дзеяслова дуць, як і паняцці дух, душа. Таму народная фантазія звязвала подых навальніцы, вой буры, свіст ветру з музыкай, з шалёнай пляскай. Старажытныя грэкі лічылі, што такая стыхія падуладна толькі Дыянісу, буйному божышчу вытворчых сіл прыроды. Старажытныя карані дыянісійскага пачатку былі закладзены ў першабытнай свядомасці чалавека. Сутнасць Дыяніса, на думку Ніцшэ, праяўляецца ў матэрыяльнай сімволіцы, нічым не абмежаванай, у якой “аб’ядноўваецца ўсё з усім”, і з гэтага хаосу, як ён лічыў, нараджаюцца музычныя гармоніі, рытмы, дынаміка. У адрозненні ад вечна паміраючага і зноў адроджанага Дыяніса, Апалон нязменны і бесмяротны, бо ён увасоблены Дух, творчая моц якога нясе свету гармонію, устойлівасць і спакой.

Тут можна яшчэ раз згадаць думку К. Юнга, што вытокі творчай дзейнасці чалавека караняцца ў агульнай прыродзе людзей, у тым калектыўным неўсвядомленым як спосабе перадачы найбольш каштоўнага і важнага для чалавека вопыту з пакалення ў пакаленне. І такія мастацка-эстэтычныя пачаткі, як апаланічнае і дыянісійскае, праяўляюцца з той, ці іншай доляй асаблівасцяў у кожным этнасе. Іх далейшае развіццё, суіснаванне ці перавага аднаго над другім патрабуе спецыяльнага разгляду, у тым ліку і ў музычнай эстэтыцы Беларусі, тым больш, што не толькі генетычная прырода, але і ўмовы сацыяльнага функцыянавання, вызначаюць прыроду той ці іншай мастацкай з’явы.

Напрыклад, у беларускім фальклоры на мяжы зімовага і вясновага перыядаў у сістэме беларускага земляробчага календара развівалася абрадава-песенная традыцыя праводзін зімы – **Масленіца**. Гэта персаніфікаваны антрапаморфны вобраз ўвасаблення дабрабыту, сытасці, задаволенасці. З’яўленне гэтага вобраза ў рытуальных песнях праводзін зімы, як і сам абрадавы комплекс свята, дэтэрмініраваны асноўнай мэтай абрадавых урачыстасцей – прыспешыць, наблізіць прыход цяпла, вясны. І ў рэчышчы гэтай формы ўзнікаюць матывы шлюбнай, вясельнай і сямейна-бытавой тэматыкі. Прайшлі стагоддзі, пакуль чалавек навучыўся цаніць арганізаванасць, уладкаванасць, парадак як форму прыгожага, любавання і захапляцца ёй. З другога боку, сам змест свята як бы адмаўляе форму, пераважае над ёй, бо ўрачыстасці ператвараюцца ў стыхію неўтаймаванасці пачуццяў, карнавальнай радасці, непасрэдна выказанай чалавекам, у гульні як магчымасць далучыцца да спрадвечнай перыядычна паўторанай існасці быцця. Так у адной толькі беларускай фальклорнай традыцыі аб’ядноўваюцца абодва пачаткі, і дыялектыка іх суіснавання вызначыла патэнцыі развіцця не толькі народнай, але і прафесійнай творчасці. Увогуле, **форма і змест, парадак і хаос** – асноўныя эстэтычныя патэнцыі развіцця гісторыі культуры. Як справядліва заўважае А.Крыўцун, калі антычнасць і класіцызм, Рэнесанс і Асветніцтва абсалюталізавалі каштоўнасці гармоніі і негатыўна ацэньвалі хаос, дык барока, рамантызм, мадэрнізм свядома разбуралі гарманічныя мадэлі быцця і ўзніклі прыгажосць стыхіі і хаосу. У гэтай сувязі можна таксама згадаць сінкрэтычную тэорыю расійскага вучонага М. Прыгожына, у якой хаос быў “рэабілітаваны” як не толькі адмоўная велічыня, якая непазбежна вядзе да самазнішчэння энтрапійнага працэсу развіцця, але заканамерны момант эвалюцыі складаных сістэм, у недрах якіх толькі і можа адбыцца пераход ад аднаго ўзроўня арганізацыі да другога.

Якімі былі адносіны да музыкі, чым яна была ў гэтым кругаваароце для нашых продкаў? Музыкае ў гэтай сінкрэтычнай супольнасці заўсёды было ў кантэксце ці то **магічнага**, калі выкарыстоўвалася экстатычная прырода музыкі і здольнасць уводзіць чалавека ў транс, як гэта падаецца ў казках “Іванка-Прастачок” і “Музыка і чэрці”, у якіх музыка-чарадзейнік “што захоча, то ён з сэрцам і зробіць”; ці то **містычнага**, для спасціжэння таямніц сусвету, калі ў прастору сусвету ўзлятае “матыў вясны” як згустак сугестыўна накіраванай энергіі з верай і надзеяй: “Вясна-красна, што ты нам прынясла”; **этычнага**, каб зацвердзіць маральны пачатак, напрыклад, у бясконцым кругаваароце

святочных бясчынстваў, і знітаванага з ім *эстэтычнага* як лірычнага аповеду ад душы, ад сэрца, ад натхнёнасці, ад пачуцця: “*Ой, вы, птушкі, вы вясёлыя, // Заспявайце песню мне, // Заспявайце песню гэтак, // Каб далёка паплыла, // Да каб сэрцу гаротнаму // Яна ўцеху прынясла*” [11, с. 91].

Знітаваныя *этнафіласофскія і эстэтычныя сістэмы* і іх эквіваленты як праваднікі ідэй у выглядзе сродкаў музычнай выразнасці і формы іх арганізацыі вызначылі некаторыя асновы беларускага меласу, у тым ліку і “*элегійнасць*” як этнадыферэнцыйную катэгорыю сучаснай прафесійнай творчасці. Тое, што раўнадушны слых выхаваных на еўрапейскай музычнай сістэме некаторых фалькларыстаў успрымаў як “прымітыў” і “адну толькі тугу”, не мела аніякага абгрунтавання і грашыла прафесійнасцю вывучэння. Ужо ў першых этнаграфічных запісах утрымліваюцца звесткі процілеглага характару. З. Радчанка, збіральніца народных песень на Гомельшчыне, занатоўвае: “В музыкальном отношении эти песни имеют свой особый характер; сами белорусы говорят: «Наши песни не закатыстые», это значит нет в них широты великорусской песни, той широты, которая так принципиально отличает ее от народных песен других европейских наций... Как характерную черту всех этих песен можно отметить то, что для каждого слога есть почти всегда своя отдельная нотка” [12, с. 17]. Е. Раманаў ва ўводзінах да свайго “Беларускага зборніка” заўважае, што беларускія народныя песні “решительно опровергают установившееся мнение о бедности белорусских мелодий. Правда, большая часть их печальна и вызывает слезы у слушателей мало-мальски знакомых с трагической историей этого народа-страдальца. Но зато они же свидетельствуют о глубокой древности белорусской народной поэзии и служат доказательством живучести и силы белоруса, не потерявшего, несмотря на все исторические перевороты и тяжкие гонения, своего этнографического облика” [13, с. 39–40]. Р. Шырма найлепш за іншых адчуваў, колькі прыгажосці, мудрасці, трывогі і радасці, святла і горычы, любові і праўды нясе ў сабе беларуская народная песня, але каб пра гэта даведацца, лічыў ён, трэба быць не проста “збіральнікам”, а “сваім”, “роўным сярод роўных”. Ён ганарыўся тым, што знакамітыя славянскія кампазітары М. Глінка, С. Манюшка, М. Карловіч, А. Грэчанінаў высока ставілі беларускую народную песню за самабытнасць і мастацкія якасці, за тое, як пісаў Адам Міцкевіч, што беларусы ў сваіх песнях збераглі лепшыя рысы славянскіх народаў. У гэтым кантэксце слушна заўважыць толькі, што апаланічны пачатак дамінаваў у станаўленні “беларускай элегічнасці” як асновы беларускага меласу і ў тым, як яе адчуваюць і выкарыстоўваюць сучасныя беларускія кампазітары. Гэты працэс адбываўся на працягу многіх стагоддзяў у беларускім музычным фальклору як станаўленне музычнай самасвядомасці народа.

У межах гэтага артыкула мы маем магчымасць толькі акрэсліць некаторыя напрамкі і асэнсаванне музычна-эстэтычных з’яў народнай эстэтыкі. Нельга аднак не сказаць пра тое, што ў пэўны перыяд часу арыстакратычная субкультура не ўспрыняла унікальныя здабыткі народнай творчасці. У Заходняй Еўропе менавіта глыбокая сувязь прафесійнага мастацтва з нацыянальнай культурай прывяла да выдатных музычных здабыткаў у кантэксце рамантызму, а у Расіі садзейнічала стварэнню нацыянальнай кампазітарскай школы і станаўленню рэалізма. Калі б адбыўся такі паварот у бок нацыянальнай ментальнасці, якая вызначыла ўласцівасці беларускай культуры як “культуры сялянскага тыпу” (У. Ленін), то у XVIII ст. былі б вырашаны такія праблемы гісторыі беларускай музыкі, як з’яўленне нацыянальнай оперы і станаўленне кампазітарскай школы. Элітарнае (прафесіянальнае) не знайшло дарогі і не аб’ядналася з этнічным (фальклорным), не прарасло ў глыбіню. Нацыянальная музычная ідэя не была рэалізавана. Нельга не пагадзіцца з У.Конанам, што духоўныя каштоўнасці фальклору, “іх паўнаважнае «ядро» застаецца ўсе яшчэ недасягальным для штодзённай свядомасці”, і што “гэты казачны скарб толькі зрэдку прамільгне ў думцы-вобразе праніклівага паэта ці мастака”, дабавім ад сябе, і кампазітара, “хоць назаўсёды захоўваецца ў духоўным вопыце народа” [1, с. 3].

Літаратура

1. Конан, У. Ля вытокаў самапазнання: станаўленне духоўных каштоўнасцяў у святле фальклору / У. Конан. – Мінск : Маст. літ., 1989. – 238 с.
2. Рыдзевская, Е. А. Древняя Русь и Скандинавия X–XIV вв. / Е. А. Рыдзевская. – М. : Наука, 1978. – 270 с.
3. Лойка А. А. Старобеларуская літаратура / А. А. Лойка. – Мінск : Вышэйшая школа, 2001. – 319 с.
4. Радзивилловская летопись. Фотомеханическое воспроизведение рукописи. – СПб., 1902. // Полн. собр. рус. летописей Академии наук СССР. – Л. : Наука, 1989. – Т. 38.
5. Можейко, З. Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт системно-типологического исследования / З. Можейко. – Минск : Наука и техника, 1985. – 247 с. : ил., нот.
6. Лосев, А. Знак. Символ. Миф / А. Лосев. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 479 с.
7. Назіна, І. Д. Беларускія народныя інструменты / І. Д. Назіна. – Мінск : Беларусь, 1997. – 239 с. : іл.
8. Сержпутоўскі, А. Казкі і паданні беларусаў-палешукоў / А. Сержпутоўскі. – Мінск : Універсітэцкае, 1999. – 191 с.
9. Шпилевский, П. М. Путешествие по Полесью и белорусскому краю / П.М.Шпилевский. – Минск : Польша, 1992. – 251 с.
10. Никифоровский, Н. Очерки Витебской Белоруссии. 2. Дударь и Музыка / Н. Никифоровский // Этнографическое обозрение. – Кн. 13–14. – № 2–3. – М., 1892. – 176 с.
11. Анталогія беларускай народнай песні / укл. і камент. Г. І. Цітовіч ; пад рэд. Р. Р. Шырмы. – Мінск : Беларусь, 1968. – 559 с.
12. Белорусская этномузыкалогия: Очерки истории (XIX–XXвв.) / З. Можейко [и др.] ; под ред. З. Можейко. – Минск : Тэхналогія, 1997. – 254 с.
13. Шырма, Р. Песня – душа народа: 3 літаратурнай спадчыны / Р. Шырма. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1993. – 349 с.

***Гапчук Ю.А.**
(Украина, г. Киев)*

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НАРОДНЫХ ТЕАТРОВ УССР НАЧАЛА 1920-Х ГГ.: АНТРЕПРИЗНЫЙ ВЕКТОР

На рубеже каких-либо политических или общественных реалий театр всегда находился в авангарде событий. Как в свое время отметил Николай Гоголь: «Театр – это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра» [1, с. 132], даже, если за его дверью происходят достаточно неоднозначные общественные процессы и кардинальные изменения. Октябрьский переворот разделил историю Украины на «до» и «после». Советский режим четко очертил художникам требования, которые непосредственно соответствовали идеологическим канонам правящей партии. Функции продюсера под лозунгом «окультуривание» страны взяло на себя государство. Не смотря на специфику новой системы, в 20-х годах XX-го столетия началась новая эпоха в истории украинского театра.

В феврале 1919 года, когда в Киеве на достаточно длительное время было установлено большевистскую власть, театры получили национализации и переименование. Возник Первый театр Украинской Советской республики имени Шевченко (в прошлом

Государственный драматический театр). Театр «Соловцов» превратился во Второй театр Украинской Советской Республики имени Ленина (нынешний театр им. Франка), Молодой театр получил название – Первый молодой театр Киевского совета рабочих депутатов.

Театральной жизнью руководил ВУТЕКОМ (Всеукраинский театральный комитет), который был создан в 1919 году при Всеукраинском отделе искусств Наркомпроса (Наркомпрос) УССР. В 1922 году ВУТЕКОМ реорганизован в театральный отдел Главполитпросвета в структуре НКО УССР. В 20-е годы XX века именно театральный комитет способствовал развитию театрального дела и возникновению ряда театров. Так, в 1923 г. Наркомпрос Украины уже имел на учете более 500 театральных объединений, среди которых были и те, что работали на определенных антрепризных началах. При этом следует заметить, что антрепризный вектор деятельности театров в условиях первых лет советской власти в Украине почти не исследован отечественными искусствоведами и культурологами. Причиной этому может служить тот факт, что театры как быстро возникали, так и закрывались, однако в ходе их кратковременной деятельности имели место элементы антрепризного формы организации театрального процесса.

Одним из первых театральных объединений в Украине в начале 1920-х годов стал театр им. Гната Михайличенко, который организовал режиссер М. Терещенко, выпускник музыкально-драматической школы им. М. Лысенка. По форме работы это были творческие группировки, которые пытались реализовать в жизнь два основных принципа авангардистского искусства, предложенные режиссером: стать театром «коллективного творчества» и «искусством действия». Художник собрал труппу, которая стремилась создавать спектакли коллективно. В частности, было поставлено несколько символично-абстрактных композиций: «Первый дом нового мира» (1921), «Поэма отваги», «Небо горит» и др. В 1925 году театр прекратил свое существование, а Терещенко в дальнейшем возглавил Одесский драматический театр им. Революции. Труппа отличалась отсутствием постоянной репетиционной базы и разнообразием сценических площадок. В работе упомянутого театра можно говорить о наличии элементов антрепризы.

Исследуемый этап ознаменовался также созданием по приказам советской власти многочисленных театральных коллективов, которые сложно назвать театрами в полном смысле этого слова. Так, в Киеве были основаны небольшие мобильные театральные труппы, а именно: Народный театр киевского профсоюза артистов сцены и арены «Синяя птица», Театр 1-го Коммунистического Красноармейского полка, Театр Красной Армии, Городской Железнодорожный театр, агитационный поезд им. Жертв Революции, театр «Арлекин», Вагон-театр им. М. Подвойского и др. Примечательно, что последнее объединение планировалось исключительно для показов спектаклей на железнодорожных станциях и пропаганды политики компартии. В украинских провинциях появились – Украинский советский драматический театр (Чернигов), украинские и российские драматические театры в Виннице в Юзовке (ныне Донецк), Житомире, Николаеве, Одессе, Ромнах, Сумах и др. Сформированы также семь передвижных театральных трупп для работы в частях большевистской армии, что имели некоторые признаки антрепризы: мобильность, небольшое количество членов труппы, минимализм. Отличительными чертами в функционировании путешествующих театров и деятельности антрепризных были отсутствие у первых антрепренёра как лица, который вкладывал деньги в собственное театральное дело и получал прибыль, а также возможность свободного выбора репертуара. Так, репертуар путешествующих коллективов четко регламентировался политпросвещением, Высшим репертуарным комитетом и др. органами; отвечал задачам повышения политического образования населения через пропаганду коммунистических идей. Яркой рекламы не было, но по волевым приказам сверху, армейцы собирались для обязательного просмотра спектаклей. Свообразным, антрепренёром всего театрального дела в УССР выступала коммунистическая власть. Сама же форма частной собственности,

в дальнейшем (после 1926) была свёрнута.

Еще одним примером советской театральной группировки с антрепризными чертами стал театр «Кийдрамте», организованный в 1920-м году на базе Молодого театра под руководством Леся Курбаса. Инициаторами его организации были Л. Курбас и В. Чистякова. В театре работали: Д. Антонович, Я. Бортник, В. Василько, И. Игнатъевич, Долина, В. Калинин, Ф. Лопатинский, В. Чистякова и др. Первый свой спектакль «Остались в дураках» театр показал в железнодорожном клубе станции Боярка на открытой летней сцене. Летом 1920 года театр выехал в город Белая Церковь под Киевом, а в конце осени получил новое звание – «Государственный передвижной образцовый театр НКО». Только в течение 1920–1921 гг. театр поставил немало пьес, среди которых: «Невольник» М. Кропивницкого, «Ревизор» и «Женитьба» М. Гоголя, «Макбет» Шекспира, «Мирандолина» Гольдони и другие. Весной 1921 года коллектив переехал в Харьков, где впоследствии прекратил свое существование в связи с переходом труппы в состав театра «Березиль» в Киеве. В марте 1922 года на территории театральной жизни Киева появился передвижной украинский театр «Каменщики» при киевском сахар-тресте. Возглавил его В. Василько (театральный актер, режиссёр). За год своего существования театр посетил 33 сахарных завода, где показал такие спектакли: «Хозяин» Карпенка-Карого, «Куда ветер дует» Васильченко, «Большой коммунарь» Львова, «Трактирщица» Гольдони и другие. В работе театра также наблюдаются признаки антрепризы – труппа была передвижной и свободной в выборе репертуара. Под указанную категорию подпадает и «Студийных постановок театр», основанный в 1922 году как театр-студия клуба советских служащих. С 1923 года он был переименован в «Первый Киевский театр-студию», в дальнейшем – «Театр студийных постановок», которым руководил И. Чужой (Кожич). Актер и режиссёр, И. Чужой, имел опыт работы в Киевском антрепризном драматическом театре Бергонье, а также преподавал в студии при антрепризе Соловцова. Спектакли шли на арендованной сцене Театра им. Шевченка, а также в клубах, что дает повод утверждать о причастности к антрепризе в связи с отсутствием постоянной сцены. Коллектив труппы гастролировал на Донбассе. В его репертуаре были пьесы: «Кренкебиль» Франса, «Гибель Надежды» Гейерманса, «Проделки Скапена» Мольера, «Женитьба Бальзамина» В. Островского.

Итак, по результатам исследования можно утверждать, что начало 1920-х гг. характеризуется интенсивным развитием театрального искусства в УССР. Но правительство и партийное руководство реализовывало свою политику «окультуривания» населения через пропаганду новой идеологии средствами театрального искусства. В течение упомянутого периода в деятельности театров видим элементы антрепризы, поскольку еще оставались художники, которые имели определенный театральный расцвет (Терещенко, Василько) в конце XIX ст. Появлялись и новые фигуры в театральном искусстве Украины, стремились создать собственный театр (Леся Курбас). Формировались многочисленные театральные труппы, которые советская власть называла «странствующими», «передвижными». Эти театры возникали и мгновенно исчезали, воплотив ряд спектаклей классического или агитационно-идеологического репертуара, и, поездив провинциями, – самораспускались. Понятно, что о коммерческий доход от такой деятельности речь не шла, поскольку частная форма собственности была несовместима с советской действительностью.

Основной вывод заключается в том, что несмотря на наличие признаков антрепризной формы деятельности в работе театров УССР начала 1920-х гг., называть их антрепризами в полном понимании того нельзя, потому как антрепризный театр характеризуется не только свободой в выборе труппы, репертуара, но и в выборе творческой направленности и решении финансовых вопросов, чего не хватило театрам советского государства как оружия для производства в жизнь коммунистической идеологии.

Литература

1. Гоголь, Н. В. Собр. соч.: в 6 т. / Н.В. Гоголь. – М., 1959. Т. 4. – 1959. – 441 с.
2. Ермакова, Н. Кийдрамте / Н. Ермакова // Жизнь и творчество Леся Курбаса. В рецепции украинского театроведения. – Л.; К.; Х., 2012. – 656 с.
3. Очерки по истории театрального искусства Украины XX века. – К., 2006. – 1054 с.
4. Попович, М. В. Очерк истории культуры Украины / М. В. Попович – М. : Артэк, 1998. – 728 с: ил. – (Трансформация гуманитарного образования в Украине).

Голикова-Пошка Е.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ВИДЫ ЦЕЛЕВОЙ АУДИТОРИИ (НА ПРИМЕРЕ СОВЕТСКОГО ИГРОВОГО КИНО)

Каждый управленец, бизнес-аналитик, маркетолог и рекламный представитель знает, что без клиента деятельность предприятия становится, в лучшем случае, убыточной, а в худшем предприятие разоряется. Поэтому, начиная хозяйственную и бизнес-деятельность, стоит выстроить грамотный диалог с потребителями товаров или услуг, то есть, наладить тесный, долгосрочный и открытый контакт с целевой аудиторией (ЦА). Под ЦА подразумевается, как индивидуальный потребитель, так и общность клиентов, заинтересованных в получении предлагаемой услуги либо приобретении некоего товара. Нередки случаи, когда производители товаров считают, что работа с ЦА сводится к размещению рекламной информации в местах открытого доступа (например, в средствах массовой информации, включая Интернет), что изначально неверно, так как при многочисленных просмотрах коммерческого рекламного контента потребитель теряет, перестает воспринимать массив сообщений, переходит в разряд пассивного потребления, вплоть до прекращения деловых отношений с фирмой-производителем.

Ярким примером такой (иногда бессмысленной) массовой рекламной атаки выступают рекламные видеоролики, транслируемые по телевидению. К сожалению, в большинстве рекламных блоков включается реклама однотипных товаров конкурирующих производителей (например, реклама майонеза, подсолнечного масла, напитков и прочего, то есть товаров повседневного спроса, которые и так пользуются повышенным спросом и, в принципе, не сильно нуждаются в дополнительном рекламировании, что приводит к затруднению потребительского выбора. Иначе говоря, когда в рекламном блоке потребитель видит рекламу майонеза от трех-четырех конкурирующих фирм, определиться с покупкой становится намного сложнее, чем без рекламы. Следовательно, выбор клиент будет делать, исходя из цены товара, а не характеристик, что приводит в дальнейшем к негативному восприятию любой рекламной информации. Кроме того, рекламные видеоролики сложно ориентировать только на потенциальных клиентов, зачастую они подаются массированно, без направленности на определенного потребителя (исключение составляет реклама на тематических каналах, которая изначально разрабатывается под конкретного пользователя, например, на канале «Охота и рыбалка» рекламируются только специализированные товары либо услуги, представляющие интерес для зрителей данного канала).

Таким образом, для создания привлекательного, эмоционального рекламного контента стоит не только знать о существовании целевой аудитории, но и уметь грамотно сотрудничать с ней, привлекать новых потребителей, постоянно повышать уровень

лояльности клиентов. Следовательно, работа с целевой аудиторией должна вестись безостановочно, на каждом этапе создания и продвижения товара или услуги, а то получится как в комедии «Дайте жалобную книгу» (режиссер Э. Рязанов, 1965): «Примите у него заказ!» – «С удовольствием, но я ваш столик не обслуживаю!» (Здесь и далее по тексту цитаты из фильмов).

Для повышения престижа фирмы-производителя, поддержания заинтересованности в товаре (услуге), привлечения потребителей, разработаны методики, каждая из которых практико-ориентирована на целевую аудиторию. При этом, начиная работу с ЦА, стоит выяснить, кто станет нашим потребителем (провести качественную оценку личности, проанализировать черты характера, социальный статус, финансовое положение), а уже в дальнейшем наладить с ним двусторонний контакт. Также стоит учитывать особенности работы с основной и косвенной ЦА. К основной (или первичной) целевой аудитории относятся потребители, способные сделать осознанный (или эмоциональный) выбор в пользу рекламируемого товара, инициировать покупку, а представители косвенной (или вторичной) ЦА более пассивны, хотя и оплачивают покупку.

Ярким примером основной (обладающей покупательской способностью) целевой аудитории в сцене в меховом магазине (комедия «Девушка с характером» (режиссер К. Юдин, 1939) становятся женщины – покупательницы манто из натурального меха, на которых и направлены советы директора Бобрика (П. Оленев): «Запомните, полным не идет воротник с шалью, высоким – с английским воротником, всем идет манто без воротника», «Ходите, не стойте, покажите мех в движении». Но случается и обратная ситуация. Плательщиками (то есть, основной) ЦА в меховых салонах выступают мужчины, а женщина становится косвенной ЦА, являясь инициатором покупки. В таком случае стоит поменять подход к клиенту, апеллируя к его финансовой состоятельности: «Чем мех лучше, тем он дороже», «Чем мех дороже, тем он лучше!».

Стоит учитывать, что ЦА также подразделяется на широкую (не сегментированную) и узкую (ориентирована на часть потребителей, отобранных в процессе сегментации). При этом работать только с представителями широкой ЦА проблематично, так как предлагать товар всем людям сразу просто бессмысленно. Для успешного продвижения товаров необходимо соблюдать градацию и сегментировать клиентов по прямым и косвенным признакам (например, половому, возрастному, экономическому, географическому и пр.), выделив узконаправленных клиентов, с которыми и стоит сотрудничать в дальнейшем. Однако, возникают ситуации, когда представитель бизнеса изначально нацеливается на широкий круг потребителей, чтобы наладить конструктивный диалог и увеличить доход от продаж.

Например, в комедии «Девчата» (режиссер Ю. Чулюкин, 1962), повариха Тося (Н. Румянцева) эмоционально убеждала бригаду лесорубов, а, следовательно, и всех зрителей фильма (представителей широкой ЦА), какие блюда можно приготовить из достаточно скромного корнеплода, учитывая вкусовые предпочтения клиентов: «Из картошки знаешь, сколько можно блюд приготовить» – «Ну сколько? Жареная и пюре!» – «Да? А ну считай: картошка жареная, отварная, пюре, картофель фри, картофель пай (стружечками, жарится в кастрюле в кипящем масле). Картофельные пирожки с мясом, грибами, капустой и т. д. Картофельные оладьи, соус грибной, соус томатный, сметанный и т. д. Картофельный рулет, запеканка. Картофель тушеный с черносливом, картофель тушеный с лавровым листом и с перцем, картофель молодой отварной с укропом, шаньги!» Тем самым героиня фильма не только расширяла кругозор зрителей, но и рекламировала пункты общественного питания, повышая интерес широких потребителей к блюдам русской кухни.

В свою очередь, Катя Иванова (В. Серова) из картины «Девушка с характером», будучи официанткой в вагоне-ресторане, не смогла наладить контакт с представителем узкой целевой аудитории – японцем, желающим попробовать русское меню. Диалог в фильме звучал следующим образом: «Я хочу русскую национальную еду! Щи, каша – пища наша». – «Есть щи «Краснофлотские», «Краснофлотские» щи». – «Но лучше что-нибудь другое, пожалуйста». – «Ну, тогда биточки по-казацки». – «По - казацки? О, пожалуйста, не надо». – «Ну, тогда можно для Вас окрошку сделать». – «Окрошку? Очень хорошо, а что это такое?» – «А это когда на мелкие части рубят». – «Окрошку, пожалуйста, не надо». Контакт с целевой аудиторией был потерян полностью. Во время рекламирования товаров Катя не учла несколько важных факторов, которые следует иметь в виду при работе с ЦА: принимать во внимание географическую и национальную принадлежность потребителя, пол и возраст, особенности менталитета, что необходимо для построения конструктивного диалога с клиентом.

Примером практически идеального взаимодействия с клиентами, относящимися к узкой целевой аудитории, может служить зарисовка на рынке из комедии «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» (режиссер Л. Гайдай, 1965). Продавец китчевых картин по прозвищу Трус (Г. Визин) на Зареченском колхозном рынке не только эмоционально рекламирует представленный ассортимент: «Налетай, торопись, покупай живопись!», то есть, занимается техникой активных продаж, но и аргументированно вызывает к рациональному приобретению товара: «Граждане новоселы, внедряйте культурку, вешайте коврики на сухую штукатурку. Никакого модернизма, никакого абстракционизма. Сохраняет стены от сырости, вас – от ревматизма». При этом персонаж фильма с легкостью находит грамотный подход даже к самому взыскательному клиенту: «Рекомендую – классический сюжет «Русалка» по одноименной опере. Музыка Доргомыжского, стихи Пушкина». – «Срамота!» – «Одну минуточку. Имеется вполне нейтральный сюжет. Рекомендован даже к употреблению в детских учреждениях». – «Заверните!». Данный диалог является свидетельством гибкости мышления продавца, умению подбирать нужные слова, правильно расставлять рекламные акценты, внедряя в сознание покупателя необходимость приобретения рекламируемого товара.

Среди всех представителей потенциальной целевой аудитории отдельно стоит выделить периферию и ядро ЦА. К периферии зачастую относят новых покупателей (потенциальных), которые уже информированы о появлении товара на рынке, но находятся в стадии размышления о необходимости приобретения данного товара. Данные клиенты могут стать постоянными потребителями (при грамотном подходе к рекламированию), а могут отказаться от покупки при неправильном позиционировании товара. Как пример антирекламы рассмотрим диалог официантки Клавды Распоповой (Т. Гаврилова) и заместителя директора ресторана «Огонек» Василия Васильевича Кутайцева (А. Папанов), играющего роль посетителя-новичка в фильме «Дайте жалобную книгу»: «...А может, что-нибудь из птицы? Может быть, курочку?» – «Дело Ваше. Пожалуйста, будьте любезны, можно и курочку!» – «А молодая курочка?» – «Молодая. Тридцать второго года!». Естественно после таких слов посетитель покинет заведение общественного питания, не рискнув попробовать хотя бы одно блюдо из обширного ассортимента. Совершенно по-иному представлено обращение к новичку-потребителю в романтической комедии «Самая обаятельная и привлекательная» (режиссер Г. Бежанов, 1985). Фарцовщик (И. Ясулович) объясняет неискушенной в вопросах моды Наде Ключевой (И. Муравьева) преимущества заграничной одежды: «Ты посмотри, какой котон, какие лейблы», «Карден! У нас в Союзе две-три единицы таких. И то – у жён дипломатов неприсоединившихся стран!». Но убеждают покупательницу последние фразы: «Джинсы отдаю по номиналу, даже с уценкой. Скидываю полтинник на все, что нравится».

Относят к периферийной целевой аудитории и покупателей-выбирателей (ищущих), то есть, тех потребителей, которые уже полностью определились с товаром, который им необходим, но еще не знают, где его можно купить. Например, в эксцентрической комедии «Бриллиантовая рука» (режиссер Л. Гайдай, 1968) главный герой Семен Семенович Горбунков (Ю. Никулин) осматривает скульптуру коня в комиссионном магазине: «Скажите, пожалуйста, у вас нет такого же, но без крыльев?» – «К сожалению, нет». – «Нет?» – «Нет!» – «Будем искать». Поиски продолжаются и в магазине женской одежды: «У вас нет такого же, но с перламутровыми пуговицами?» – «К сожалению, нет». – «Нет? Будем искать». К избирателю (ищущему потребителю) можно отнести и главного героя комедийной экранизации одноименной повести Бориса Бедного «Девчата» (режиссер Ю. Чулюкин, 1961). Бригадир лесорубов Илья Ковригин (Н. Рыбников) сомневается в необходимости приобретения подарка для Тоси Кислицыной (Н. Румянцева), но при этом прислушивается к мнению окружающих (становясь колеблющимся потребителем): «Хочешь, я ей куплю конфет каких-нибудь. Самых таких шоколадных. Кило! Или два... А чего, пусть лопают, маленькие любят сладкое». – «Или духов с одеколоном. Знаешь, такие наборы есть, с пудрой...» Убедить Илью было очень сложно, так как ему насильно навязывалась роль потребителя, однако, благодаря умелой психологической манипуляции со стороны второстепенного персонажа Ксан Ксаныча (В. Байков), выбор был сделан: «Э не, ребятки. Что одеколон? Один дух и только. И шоколад тоже, съест и забудет. Одна изжога останется. Ты ей, Илюш, подари часы. Полезная вещь и механизм». Реакция Ильи была довольно-таки предсказуема: «Золотые?», на что Ксан Ксаныч продолжал убеждение: «Можно и золотые. Только оно ж-то в копеечку влетит», апеллируя к финансовой несостоятельности покупателя, то есть, насильно заставляя сделать выбор в пользу дорогого подарка.

Иногда угодить ищущим покупателям также сложно, как и потребителям-новичкам, поэтому в большинстве своем маркетологи ориентируются на ядро ЦА – реальных покупателей. Реальные покупатели (потребители) совершают покупку целенаправленно, понимая, что им необходимо, и где это можно приобрести. Так, в комедийном семейном фильме «Подкидыш» (режиссер Т. Лукашевич, 1939) главная героиня Наташа (В. Лебедева-Синицина) четко знает, какой лимонад она любит: «Тебе с сиропом? За двадцать или за тридцать?» – «За двадцать! Красный-красный». В этом же фильме Ляля (Ф. Раневская), желая угодить маленькой Наташе, выбирает лучший, по ее мнению, подарок для девочки, заводя диалог с продавщицей игрушек: «Дайте мне, пожалуйста, какую-нибудь игрушку для ребенка». – «Вот, могу Вам предложить: «Ходи влево», «Летающие червячки», и вот еще нам вчера новую игру привезли «Стимулируй сам». Очень интересно» (в данный момент продавец не прислушивается к мнению покупателя, пропагандируя собственный выбор). На самом деле, такое отношение к реальным покупателям является изначально неверным, так как они сами знают, что именно им необходимо: «Понятно, только мне это не подходит! Дайте что-нибудь музыкальное. Вот свисток у Вас, дайте, пожалуйста». – «Рубль тридцать!» – «А еще что? Вот дудочка. Дудочка! Дайте дудочку». – «Два пятьдесят четыре с Вас!» – «Нет, мне мотив не нравится. А вот еще у Вас есть труба». – «Гражданка, это Вам не подходит!» – «Я сама знаю, что мне подходит! Вот это именно то, что мне надо». Следовательно, реальные потребители делают выбор полностью самостоятельно, не обращая внимания на мнение окружающих. Так в комедийной мелодраме «Служебный роман» (режиссер Э. Рязанов, 1977) секретарша Верочка (Л. Ахеджакова), примеряя импортные сапоги, более ради проформы, посоветовалась с «Мыррой» – Людмилой Прокофьевной Калугиной (А. Фрейндлих): «Вы купили новые сапоги, Вера?» – «Да вот еще не решила, Людмила Прокофьевна. Вам нравится?» – «Очень вызывающие!» – «Да?» – «Я бы такие не взяла!» – «Значит, хорошие сапоги, надо брать».

Кроме того, стоит подразделять целевую аудиторию на обычных потребителей (покупателей-клиентов) и бизнес-клиентов (представителей малого, среднего и крупного бизнеса). Пример качественной работы продавца с реальными потребителями наглядно продемонстрирован в фильме «Девушка с характером»: «Раньше купец показывал покупателю товар лицом, советский продавец советскому покупателю должен показать товар со всех сторон», «Вы должны советскому покупателю говорить правду!» А вот в комедийном фильме «Бриллиантовая рука» (режиссер Л. Гайдай, 1968) рекламный лозунг: «Кто возьмет билетов пачку, тот получит водокачку!» направлен уже на бизнес-аудиторию, так как обычные потребители не настроены на подарки в виде коммерческих предприятий.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что при сегментации потребителей, выделении целевой аудитории, которая интересна как фирмам-производителям товаров, так и продавцам, изначально стоит выявлять разные виды целевой аудитории. При этом ЦА, чаще всего, подразделяется на следующие виды: основная (или первичная) и косвенная (или вторичная); широкая (не сегментированная) и узкая (ориентирована на часть потребителей, отобранных в процессе сегментации); обычные потребители (клиенты-покупатели) и бизнес-клиенты (представители малого, среднего и крупного бизнеса). Также в процессе сегментации выделяется ядро целевой аудитории, то есть, реальные потребители и периферия; потенциальные покупатели (новички) и ищущие потребители (выбиратели). Необходимо учитывать, что, в зависимости от сегментации, к каждому виду ЦА нужен свой (наиболее оптимальный) подход. При этом, несмотря на огромное количество печатных (теоретических и практических) материалов по вопросам работы с целевой аудиторией, советские кинофильмы также могут выступать в роли визуально-наглядного справочника.

Гурченко А. И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ БЕЛОРУСОВ И СОВРЕМЕННОЕ НЕИГРОВОЕ КИНО

В анализируемый период (с конца 1980 гг. по настоящее время) особый интерес документалистов к наследию наших предков был стимулирован тенденцией к постепенному исчезновению естественной среды бытования фольклора, вызванной разрушением традиционного уклада жизни на селе и миграцией населения. Кроме того, большое внимание к устному народному творчеству было предопределено очередной волной национально-культурного возрождения и поисками путей формирования национальной идеи белорусов. В этой связи, кинематографисты стремились средствами неигрового кино разработать данную проблематику, подтверждением чему являются не один десяток лент, в которых использован метод фольклоризма. Анализ неигровых фильмов последних трех десятилетий показал, что авторами зафиксированы многочисленные примеры региональных и локальных традиций разных видов народного творчества и их носители. В этой связи, особый интерес представляют картины по сценариям ученых фольклористов и этнографов З. Можейко, О. Лобачевской, И. Назиной, Т. Кухаронак, Е. Сахуты и др.

С целью выявления особенностей фольклоризма в современном киноискусстве Беларуси был проведен анализ отечественных неигровых фильмов с точки зрения воплощения в них фольклорных жанров. Так, самыми разнообразными легендами, преданиями и поверьями пронизаны многочисленные неигровые ленты антропологической

направленности. В фильме по сценарию З. Можейко «Пронеси, Боже, хмару...» (реж. О. Шкляревский, 1990 г.) рассказывается о традиции установления крестов, оберегающих село от беды. В фильме носитель аутентичной традиции Н. Бурак повествует о том, что согласно поверью все работы по изготовлению креста в течении одной ночи должны были быть выполнены мужчинами, а женщинам отводилось осуществить полный цикл изготовления льняного самотканного «рушніка», которым повязывался крест. Еще одним примером является фильм по сценарию О. Лобачевской «Каменные “дзевачкі”» (режиссер И. Волох, 2010 г.). Картина посвящена древнему дохристианскому ритуалу почитания сокральных камней антропоморфной формы, который до сих пор существует в полесской деревне Данилевичи Лельчицкого района. По преданию в напоминающие по форме очертания фигуры человека каменные кресты превратились люди, которых некогда проклинали. Что бы такое несчастье не повторилось, жители деревни неустанно ухаживают за местными святынями (украшают платками, «рушнікамі», приносят жертвоприношения в виде еды и денег), которых они именуют «дзевачкамі», «святымі камянямі», «Евамі».

Легенды, преданья и поверья являются основой фильма «Кривыя вечары» («Беларусьфильм», режиссер Ю. Лысятов, сценарист З. Можейко, 1993 г.). Его герои красочно повествуют о происках ведьм и колдунов, которые в поле делают из колосьев «завіткі» (заломы), обладающие губительной силой. В картине «Праздники, обычаи и обряды Полесья» («Центрнаучфильм», режиссер Н. Афанасьева, 1990 г.) жители полесских деревень рассказывают о том, как можно защитить молодые посевы от града, о кукушке, в которой воплощены души умерших родственников, о домовых и русалках, ведьмах и колдунах, священных птицах и деревьях, повествуют о заговорах и оберегах от русалок, ведьм, колдунов, леших и злых сил. В качестве примера воплощения заговоров можно привести ленту «Кола часу» («Белвидеоцентр», режиссер Ю. Бышневу, 2012 г.), в которой данный жанр демонстрируют жители полесской деревни Погост.

Не мало поверьев связано у белорусов с традиционными народными музыкальными инструментами. Так, в фильме «Дудка» («Белвидеоцентр», режиссер Ю. Лысятов, сценарист И. Назина, 1995 г.) повествуется о сокральном инструменте, который согласно представлениям белорусов связан с культом предков. Традиционно в качестве материала для изготовления дудки использовалась древесина деревьев, которые по народному поверью «маюць душу» – ясень, крушина, орешник, граб [1, с. 66]. Произрастают такие деревья на могильниках, поэтому в народе считали, что в начале души умерших переселяются в них, а затем в музыкальные инструменты из них изготовленные. Сокральным инструментам белорусов посвящен фильм «Труба і рог» («Белвидеоцентр», режиссер Ю. Лысятов, сценарист И. Назина, 1995 г.). Согласно народным поверьям звук этих инструментов обладает чудодейственной силой (может содействовать в изгнании нечистой силы, излечивать от болезней и т. д.). В качестве одного из аргументов авторы фильма приводят былинную по духу традиционную народную загадку, в которой зашифрованы представления белорусов о «голесе» трубы: «За лесам палянскім, за полем лясанскім крычыць Кацярына голасам шайтанскім».

Широко представлены в современном отечественном неигровом кинематографе жанры обрядовых и внеобрядовых игр. За три десятилетия белорусскими кинематографистами создано большое количество фильмов, посвященных данным крупным драматическим фольклорным жанрам. Среди них есть примеры, в которых авторы попытались осмыслить их максимально объемно и в форме близкой к аутентичной. Так, обрядам Вяселле и Каляды посвящены два фильма по сценариям З. Можейко. В картине «Кривыя вечары» («Беларусьфильм», режиссер Ю. Лысятов, 1993 г.) раскрыта специфика колядного обрядового действия в разных этнографических регионах Беларуси: импровизационного карнавала ряженных в обликах Козы, Коня, Бусла на Полесье и обрядовой игры «Жаніцьба Цярэшкі» в Поозерье. Более того, в традиционной народной

культуре белорусов период Каляд был временем проведения «Вяселляў», тематика которых только заявлена в фильме «Крывыя вечары», а более детально разработана в ленте «Полесские свадьбы» («Беларусьфильм», режиссер Ю. Лысятов, 1986 г.). Фильм «Полесские свадьбы» повествует о том, что согласно канонам традиционной народной культуры в данном типе обрядности все этапы были строго регламентированы. Одним из них является выпечка каравая, которая представляет собой ритуал, сочетающий процесс изготовления обрядового хлеба и связанный с ним комплекс сакральных действий (заговоры, песни, танцы и т. д.). В картине также отображены такие эпизоды свадебного действия, как пасад, поиск и выкуп невесты, прощание молодой с родным домом, первые работы в доме жениха, деление Каравая, шуточный обряд «Вяселля» ряженных в образе цыган и др.

Годовой календарный цикл в контексте традиционной народной культуры представлен в фильме «Кола часу» («Белвидеоцентр», режиссер Ю. Бышнеу, 2012 г.), в котором повествование об обрядах и праздниках белорусов излагается параллельно с демонстрацией процесса изготовления льняной ткани. Заметим, что в фильме удачной авторской находкой является проходящие рефреном кадры кручения колеса прядильного станка как символа скоротечности жизни. Еще одним примером осмысления обрядов и праздников, которые сопровождали белорусов на протяжении всего года, является фильм, выпущенный в РУП «Белорусский видеоцентр» по сценариям Т. Кухаронок: «Масленіца» (2005 г.), «Купалле» (2005 г.), «Зажынкi, дажынкi» (2001 г.), «Семуха» (2003 г.), «Мiкола Зiмовы» (2003 г.), «Радаўнiца. Дзяды» (2006 г.) и др. Подчеркнем, что в качестве музыкального оформления некоторых из этих фильмов использованы композиции этнотрио «Троiца» и сольного проекта И. Кирчука «Спадчына загінуўшых весак». Так, в аудиоряд фильма «Купалле» включены композиции на основе колядных («I йшла Калiда» и «Ой, там на гарэ пеўнiчак пяе»), свадебной («А ў нашага свата»), юрьевской («Да, святы Юра, дзе ж ты бываў»), весенней («Вясна, дзе бувала»), постовой («Да была зямля не свяцiоная») и купальской песен («Купала на Ёвано»).

Среди работ белорусских кинематографистов не мало примеров осмысления жанров на уровне эпизодов фильмов, одним из которых являются голошения. Так, в фильме «Масленіца» («Белвидеоцентр», режиссер Р. Грицкова, 2005 г.) жители Любоньщины демонстрируют пародийное голошение по уходящей зиме как один из этапов древнего предвесеннего праздника, которое в отличие от погребального значительно менее экспрессивно. Разница между данными типами голошений хорошо видна в сравнении с воплощением этого жанра в фильме «Дочь Припяти» («Белвидеоцентр», режиссер Ю. Бышнеу, 2012 г.). Вспоминая умерших сыновей, главная героиня невольно переходит на безудержный плач, близкий по своим характеристикам к голошению в погребальной обрядности. Отметим также, что в современном неигровом кинематографе зафиксирован новый тип жанра, а именно голошение о чернобыльской трагедии. В фильме по сценарию З. Можейко «Пронеси, Боже, хмару...» («Беларусьфильм», режиссер О. Шкляревский, 1990 г.) в контексте данного типа бытового голошения зафиксированы исполнения нескольких плакальщиц, каждая из которых голосит напряженным тембром, в высокой тесситуре, очень эмоционально и не в силах сдерживать слезы.

Таким образом, на уровне жанра фольклорные традиции белорусов широко представлены в современном неигровом кинематографе, в рамках которого они осмыслены как в эпизодах фильмов, так и на протяжении всей картины. Особая ценность проанализированных фильмов состоит в документальной фиксации фольклорных традиций и их носителей.

Литература

1. Назина, И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие,

ударные, духовые / И. Д. Назина ; Акад. наук БССР ; редкол. М. Я. Гринблат. – Минск : Наука и техника, 1979. – 144 с.

Дугчак В.Г.
(Украина, г. Ивано-Франковск)

ТВОРЧЕСТВО НИКОЛАЯ ЛЫСЕНКО И СТАНИСЛАВА МОНЮШКО: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ УСТРЕМЛЕНИЙ КОМПОЗИТОРОВ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

Эпоха романтизма охватывает продолжительный временной период (с конца XVIII и до начала XX веков) и территориальное распространение практически во всей Европе. Романтизм принадлежит к высоким художественным стилям, поскольку включает несколько направлений в искусстве. Для романтизма это – литература, музыка, изобразительное искусство. Среди главных эстетических принципов и особенностей романтического стиля – перенесение центра внимания с внешнего мира на внутренний; отказ от канонического творчества и жанровых форм, предпочтение свободной фантазии над разумом, синтезирование жанров; поиски идеала и утверждение индивидуальности человека; приоритет национальных традиций – фольклорных, этнографических, интерес к другим далеким и экзотическим культурам – восточным, азиатским; диалектическое представление героя – нетипичный характер в нетипичных, исключительных обстоятельствах, что представляется в непредсказуемости поведения: с одной стороны – разочарованная, пассивная личность, фаталист, с другой – бунтарь.

Следует отметить, что в музыке проявились и общие романтические черты и собственно музыкальные. Среди общих: тяготение к программности (сюжетности) произведений (обобщенной либо конкретизированной); яркое эмоциональное содержание; выявление субъективизма и индивидуальности создателей; синтез искусств (глубокие связи музыки с литературой и живописью); использование национальных и народных элементов (поэтического и музыкального фольклора); интерес к исторической, мифологической и сказочной тематике. Собственно в музыке наблюдается активное развитие музыкальных форм (расширение вариантности классических форм, появление новых синтезированных); активизация концертного виртуозного исполнительства и домашнего музицирования (вокального и инструментального) как следствие развития системы музыкального образования, создания и усовершенствования новых музыкальных инструментов, появление новых видов ансамблевого исполнительства, расширение возможностей (сравнительно с классицизмом) мелодики, гармонии, драматургии произведений.

Важным результатом развития музыкального романтизма стало формирование национальных школ – объединения композиторов, исполнителей, общественных деятелей на основе национальной идеи в музыке. В Польше основателями польской национальной композиторской школы являются Станислав Монюшко (1819–1872), Фридерик Шопен (1810–1849), Зыгмунт Носковский (1846–1909), в Украине – Николай Лысенко (1842–1912) и его последователи Я. Яциневич, А. Кошиць, Н. Леонтович, К. Стеценко. Следует заметить, что до сих пор имя Н. Лысенко не включено в историографию европейского музыкального романтизма, поскольку долгое время украинскую музыку рассматривали только в связи с российской, где ей было отведено подчиненное место. Формирование украинской национальной школы происходило позже других, а ее становление связано с длительным периодом безгосударственности и разделенным пребыванием в составе нескольких империй. Подобное можно сказать и о белорусской национальной школе.

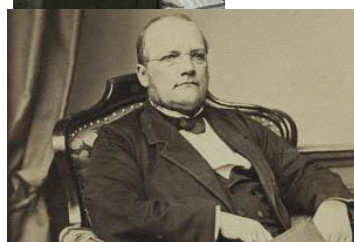
Целью исследования является сравнительный анализ творчества выдающихся

композиторов – основателей славянских композиторских школ – Николая Лысенко и Станислава Монюшко в контексте романтического мировоззрения.

Исходными критериями сравнительного анализа будут: биографические данные относительно учебы (образования) композиторов; просветительская, педагогическая и др. виды деятельности; жанровые и тематические параллели творческого наследия; приоритетность форм; социализация творчества.



Рис. 1. Николай Лысенко



Н. Лысенко и С. Монюшко после раннего домашнего обучения получили основательное европейское музыкальное образование в области фортепиано и композиции – Лейпцигская консерватория и Берлинская вокальная академия соответственно, частные уроки для усовершенствования навыков. Полученные знания они развивали и параллельно изучению хорового дирижирования. И в этом важное творческое совпадение. Оба композитора, качественно владея фортепиано (Монюшко – и органом), проявили интерес к хоровому и дирижерскому искусству, понимая не только его художественные возможности, но и значение для популяризации духовных и фольклорных образцов.

Рис. 2. Станислав Монюшко

В творчестве обоих композиторов доминирующее место занимает оперный жанр. В творчестве С. Монюшко он был непосредственно связан с основным видом его профессиональной деятельности – дирижера Виленского театра, позже руководителя и дирижера Варшавской оперы. Его наследие включает 9 опер фольклорно-этнографического («Идеал», «Карманьола», «Желтый чепец», «Чудесная вода», «Сельская идиллия»), лирико-драматического («Галька»), комедийно-водевильного («Бетли», «Сплавщик леса», «Графиня», «Честное слово»), патриотического («Страшный двор»), социально-бытового («Пария») характера.

Н. Лысенко, напротив, больше работал в исполнительском направлении (как пианист), преподаватель, общественный деятель. Считая своим призванием и долгом композиторское творчество, он создавал оперы для активизации этого жанра в украинской музыке. Среди его опер преобладают произведения на качественные литературные сюжеты – повести Я. Кухаренко, Н. Гоголя, И. Котляревского и др., профессиональные либретто известных литераторов М. Старицкого, Л. Старицкой-Черняховской, Н. Садовского, Днепровой Чайки и др. По жанрам представлены оперы: фольклорная «Рождественская ночь», лирико-комическая «Наталка Полтавка», лирико-фантастическая «Майская ночь» («Утопленница»), оперетта «Черноморцы», опера-минутка «Ноктюрн», героическая народно-музыкальная драма «Тарас Бульба», первые украинские детские оперы «Коза-дереза», «Пан Коцкий», «Зима и Весна».

Обоим композиторам был присущ интерес к жанру кантаты, представленной яркими произведениями. С. Монюшко – «Мильда», «Ниола», «Крумине» (на слова Ю. Крашевского), «Призраки» и «Крымские сонеты» (на слова А. Мицкевича), Н. Лысенко – кантаты на стихи Т. Шевченко «Бьют пороги», «Радуйся, ниво неполитая», «На вечную память Котляревскому» – все на стихи Т. Шевченко, «К 50-летию памяти Шевченко» на слова В. Самийленка.

Некоторые параллели творчества композиторов наблюдаются и в духовно-религиозном направлении. В наследии С. Монюшко – 4 «Остробрамские литании» (*Litanie Ostrobramskie*), написанные во время длительного пребывания композитора в Литве (1840–1858), в городе Вильне (Вильнюсе), а также 7 месс, в частности «Петровинская». Лысенко написал несколько

произведений на духовную тематику: концерт «Камо поїду от лица Твого», остальные – преимущественно небольшие – «Херувимская» песня, обработки трех благочестивых песен – «Пречистая Дево, мать Русского края», «Крестным древом», «Дева днесь Пресущественного раждаєт». Самое известное произведение Лысенко этого тематического направления – молитва «Боже великий, единый» (на слова А. Конисского), которая стала духовным гимном украинцев, и до сегодня активно исполняется как на духовно-религиозных, так и на государственных мероприятиях. Здесь возможно провести еще некоторые параллели творчества композиторов – обращение к духовной тематике, имеющей давние исторические и музыкальные корни, и превалирование произведений, связанных с культом Девы Марии. У Монюшко – это напевы литаний (от лат. *litanía* – просьба, мольба) – разновидности молитв или песнопений, в которых призывы к Богу, Божьей Матери или святым, дополняются повторами-прошениями о помиловании и покровительстве. У Лысенко основой являются также традиционные духовные песни, широко распространенные в XIX веке в творчестве странствующих кобзарей и лирников.

Особый интерес вызвал у композиторов жанр камерной вокальной музыки. Именно песни-романсы стали одним из наиболее популярных среди композиторов-романтиков, начиная еще от Ф. Шуберта. Следует отметить здесь несколько факторов. Композиторы четко понимали значение слова в музыке, определяющее не только сюжет и характер, но и идейное, ценностное, воспитательное содержание. Примечательно, что в творчестве и Монюшко, и Лысенко этот жанр определяется как приоритетный, наряду с оперой. В этой сфере особенно проявились демократичность музыкального языка, опора на фольклорный материал – в ритмике, мелодике, гармонии, симметрических формах, простоте аккомпанемента-сопровождения, поскольку произведения предназначались как для профессиональных исполнителей, так и для любителей. У Лысенко наблюдается доминирующее обращение к творчеству национальных поэтов – Тараса Шевченко («Музыка к Кобзарю»), Леси Украинки, Ивана Франко, Михаила Старицкого, Степана Руданского, Александра Олеся, Николая Вороного, у Монюшко – также к стихам поэтов-современников Адама Мицкевича, Юлиуша Словацкого, Зигмунда Красинского и др. Таким образом проявлялось единение слова и музыки, усиливалось их влияние на слушателя.

Композиторов объединяет необходимость создания песен на национальные тексты, их популяризация в домашнем музицировании. Монюшко впервые в польской истории издает первые песенники на национальном языке (12 «Домашних спеванников» – 268 песен). У Лысенко также наблюдается тенденция к популяризации народной культуры, он обработал более 600 украинских народных песен для соло или хора, сгруппированные в сборники по обрядово-календарному принципу (веснянки, колядки, купальские, свадебные и др.).

Среди инструментальных произведений – для скрипки, фортепиано, ансамблей у обоих композиторов прослеживается органическое соединение академической стилистики музыки и фольклорных первооснов, развитие новых жанров – рапсодии, фантазии.

Следует отметить поливекторную деятельность композиторов: кроме исполнительской, педагогической, они также были активными в просветительском направлении, организаторами музыкальной жизни в своих странах, исследователями национального фольклора и этнографии.

Таким образом, анализ творчества С. Монюшко и Н. Лысенко свидетельствует о общих эстетических романтических устремлениях, тематических и жанровых приоритетах, видах творческой деятельности, направленных на собственную народную культуру, что в итоге послужило признанием их как основателей национальных композиторских школ.

Литература

1. Архімович, Л. М. В. Лисенко. Життя і творчість / Л. Архімович, М. Гордійчук. – К. : Мистецтво, 1992. – 256 с.
2. Козаренко, О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Л. : НТШ, 2000. – 286 с.
3. Музична україністика : сучасний вимір : збірник наукових статей. – Вип. 7 : Постать

Миколи Лисенка в еўрапейскіму й нацiональнаму iсторику-культурунаму кантэкcтi. – К. : ИМФЕ iм. М. Т. Рильскаго, 2012. – 440 с.: iл.

4. Ревуцкiй, Д. М. Микола Лисенко. Повернення першоджерел / Д. М. Ревуцкiй. – К. : Муз. Украiна, 2003. – 320 с.

5. Rudziński, W. Moniuszko / W. Rudziński. – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972. – 288 s.

Яромiна К.П.

(Рэспублiка Беларусь, г. Мiнск)

АД “ГАМЛЕТА” ДА “КАНДЫДА”: ЧАЛАВЕК I СОЦЫУМ У ПАСТАНОЎКАХ I. КАЗАКОВА

У сучасным беларускім тэатры рэзананснымi нярэдка з’яўляюцца работы новай генерацыi рэжысёраў, якія так цi iначай звязаны з тэатрам лялек: Ю. Дзiвакова, I. Казакова, Я. Карныга, А. Янушкевiча. Iх пастаноўкi на сцэнах тэатраў лялек i драматычных тэатраў, рэалiзаваныя ў межах незалежных праектаў, прыцягваюць да сябе ўвагу работай з новымi для беларускай тэатральнай прасторы тэкстамi i тэмамi, выхадам за сталыя вiдавчыя i жанравыя межы, стварэннем спектакляў на мяжы тэатра аб’екта i тэатра драматычнага, тэатра фiзiчнага, вiзуальнага i перформанса. Мы засяродзiм увагу на пастаноўках I. Казакова паводле сусветнай класiкi: “Гамлет” У. Шэкспiра (мастак А. Вахрамееў, 2012), “На дне” М. Горкага (мастак Т. Нэрсiсян, 2015), “Кандыд, альбо Аптымiзм” Вальтэра (мастак А. Вахрамееў, 2019). Гэтыя спектаклi, прызначаныя для дарослай аўдыторыi, з пэўнай доляй умоўнасцi можна назваць “традыцыйнымi”. Пад традыцыйнасцю тут маецца на ўвазе роля вербальнага складнiка i наратыву, лiтаратурнай першакрынiцы, якая з’яўляецца паўнаважным элементам спектакля, а не “абслугоўвае” вiзуальны рад, роля i функцыi лялькi (асаблiва ў “На дне”), жанрава-вiдавчая прыналежнасць пастановак. Разгляд менавiта гэтых трох спектакляў, пастаўленых I. Казаковым на сцэне Магiлёўскага абласнога тэатра лялек, падаецца мэтазгодным i з-за яскравай выражанасцi аўтарскага выказвання рэжысёра, блiзкасцi выкарыстаных мастацкiх прыёмаў, iнтанацыi, вiзуальных вобразаў, тэматыкi.

Работам I. Казакова, у першую чаргу гэта тычыцца “Гамлета” i “Кандыда”, уласцiвы iронiя, зварот да гратэску, эстэтыкi пляцавага тэатра з яго “нiзавым” гумарам. Да апошняга ў прыватнасцi адсылае рашэнне вобразаў караля i каралевы з падкрэсленымi полавымi прыкметамi ў “Гамлеце”, сцэна спаборнiцтва Iнквiзiтара i Яўрэя за Кунiгунду ў “Кандыдзе”, iнтэрпрэтацыя характару адносiн памiж Гамлетам i Афелiяй, Кандыдам i Кунiгундай, якія ў спектаклях I. Казакова маюць эратычны характар. Трэба адзначыць, што ў абодвух выпадках сцэны блiзкасцi памiж героямi вырашаны праз зварот да практычна аналагiчнага прыёму: i ў “Гамлеце”, i ў “Кандыдзе” (пачатак спектакля) яна прадстаўлена як серыя скачкоў i iншых гiмнастычных элементаў. Падабенства вылучае i прыёмы, выкарыстаныя ў сцэнах спакушэння (блiзасцi) Васiлiсы i Пепла (“На дне”), Кандыда i куртызанак (“Кандыд”). У “На дне” з ратавой адтулiны вялiзнай лялькi-галавы Пепла высоўваўся язык – рука Васiлiсы ў пальчатцы, якая “аблiзвала”–лашчыла яго; у “Кандыдзе” куртызанкi былі прадстаўлены невялiкiмi маскамi, але прыныцп заставаўся тым жа: героя лашчылі языкамi-рукамi.

Стылістычнае падабенства вылучае візуальнае рашэнне п'еставак, асабліва работы А. Вахрамеева ў “Гамлеце” і “Кандыдзе”. Для абодвух спектакляў характэрны каларыстычны аскетызм, схільнасць да манахромнасці.



Мал. 1. Сцэна са спектакля “На дне”. Фота з сайта І. Казакова <http://www.kozak.by>

Свет, у якім існуюць героі, практычна ў прамым сэнсе, з’яўляецца чорна-шэрым (з далучэннем сіняга ў “Гамлеце”), дапоўненым асобнымі лакальнымі плямамі розных адценняў чырвонага: элементаў касцюма прынца ў “Гамлеце”, мантыяй Інквізітара ў “Кандыдзе”. Такое каларыстычнае рашэнне адлюстроўвае рэжысёрскую опытку, успрыманне навакольнага асяроддзя герояў. У пэўнай ступені пра гэта сведчыць і такая ж манахромнасць, дамінантны чорна-шэры, карычневаты каларыт сцэнаграфіі Т. Нэрсіян у “На дне”. У гэтай рабоце таксама ўзніклі ярка-чырвоныя, злавесныя акцэнтны – сукенка Васілісы (мал. 1).

Блізкім стылістычна з’яўлялася і рашэнне лялек у работах А. Вахрамеева: лялька-Гамлет, планшэтныя лялькі Караля, Каралевы, Афеліі выцягнутымі прапорцыямі, абагульненасцю трактоўкі твараў і формы падобныя да лялек, створаных мастаком для “Кандыда”. Падабенства прыёмаў прасочваецца ў стварэнні вобразаў Палонія (“Гамлет”) і Пангласа (“Кандыд”): выкарыстанне ляльных элементаў у касцюме (маска на азадку і ляльная рука – у Палонія, штучная нага і рука – у Пангласа). Аднак сутнасць звароту да гэтага прыёму розная. У “Гамлеце” ён выяўляе характар героя, а ў “Кандыдзе” штучныя элементы адлюстроўваюць прыкметы захворвання, якое разбурае яго цела.

Аднак самым галоўным у трох названых п'еставоў І. Казакова з’яўляецца засяроджанасць рэжысёра на асэнсаванні вобраза сучаснага чалавека і соцыума, іх стасункаў. У кожным са спектакляў І. Казакоў прапануе вельмі крытычны погляд на грамадства і яго асобных прадстаўнікоў. Трыма асноўнымі мішэнямі крытычнага асэнсавання сучаснасці паўстаюць наступныя. У “Гамлеце” гэта *індывід*, прадстаўнік пакалення міленіялаў, засяроджаных на самарэфлексіі бяздзейных спажыўцоў марвелаўскай прадукцыі.



Мал. 2. Сцэна са спектакля “Гамлет”. Фота з сайта І. Казакова <http://www.kozak.by>

Трагедыя У. Шэкспіра ператворана рэжысёрам у “трагіфарш”, а Гамлет – у “супермэна”, апранутага ў адпаведны касцюм. І. Казакоў іранізуе над ярлыком “трагічны герой” і ў вобразе Гамлета стварае партрэт героя сучаснага. Дацкі прынец, роля якога іграецца ў спектаклі ў драматычным плане, паўстае разумным, здольным да рэфлексіі, але не гатовым да рэальных дзеянняў. Гамлет – гэта “кідалт”, ён носіць з сабой быццам цацку ляльку-Гамлета і ходзіць у касцюме марвелаўскага супер-героя, чорныя жалобныя элементы якога малады чалавек замяняе на чырвоныя (мал. 2).

Як гэты касцюм, Гамлет прымае-прымярае на сябе місію па выпраўленні свету, выкараненні з яго зла, але аказваецца проста не гатовым да яе рэалізацыі. Тэкст, які прамаўляе герой спектакля І. Казакова, яго эфектныя позы з’яўляюцца субстытутам дзейнасці, маскіруюць няздольнасць да яе, выражаную ў своеасаблівым дэвізе героя “гатоўнасць – гэта ўсё”. Для гэтага Гамлета трагічная смерць як у шэкспіраўскім варыянце немагчымая, і рэжысёр уводзіць у спектакль псеўдафінал, дзе прынец з бензапілой рашуча выпраўляецца выкараняць зло з дацкай зямлі. За ім ідзе фінал сапраўдны, у якім Гамлет выпадкова і па-дурному гіне, бо спатыкаецца і падае ў магілу – вобраз, што характарызуе адміранне каштоўнасцяў герояў шэкспіраўскіх п'ес у сучасным свеце як і саміх трагічных

персанажаў кшталту Гамлета.

У фокусе рэжысёрскай крытыкі ў пастаноўцы “На дне” знаходзіцца ўжо не індывід, а грамадства як іх сукупнасць. Сваё бачанне п’есы М. Горкага і канцэпцыю спектакля І. Казакоў выражаў наступным чынам: “Когда появилась пьеса “На дне”, тоже был слом времен, первый экономический кризис в России. Никто не знал, как жить. И множество людей оказались на улице, были смыты волной в ночлежки, на дно. Мы в каком-то смысле попали в такую же реальность. [...] Есть предлагаемые обстоятельства, и главное — как человеческое существо поведет себя в этих обстоятельствах. Поэтому я назвал жанр “экзистенциальная драма” (Жанр спектакля вызначаны рэжысёрам як “экзістэнцыяльная драма ў двух актах распачы”). Она про нас всех сегодня” [1]. У “На дне” акцэнт, аднак, зроблены не на абставінах, якія прыводзяць герояў да мяжы сацыяльнай бездані, а на паводзінах “чалавечых стварэнняў”. Адною з ключавых фраз у пастаноўцы І. Казакова, якая выражае канцэпцыю рэжысёра, з’яўляецца рэпліка Лукі “Есть – люди, а есть – иные – и человеки...” Абітальнікі начлежкі – метафара сучаснага грамадства – ужо не людзі, а “чалавекі”. Рэжысёр разам з мастачкай Т. Нэрсісян змяшчае іх у нейкае сутарэнне, падзямелле, куды толькі зрэдку з калектарнай трубы прасочваецца святло надзеі і чалавечнасці. Гэта стварае вобраз сапраўднага сацыяльнага і экзістэнцыяльнага “дна”, населенага чалавекападобнымі пачварамі. У спектаклі І. Казакова героі п’есы М. Горкага паўстаюць практычна страціўшы сваю чалавечую сутнасць і годнасць, а дзеянне набывае апакаліптычнае, у тым ліку і ў сэнсе маральнасці, гучанне. Адбываецца гэта за кошт скарачэння драматургічнага матэрыяла (выдалена ўсё чацвёртае дзеянне), і, у асаблівасці, дзякуючы вырашэнню лялек. Практычна ўсе персанажы спектакля, акрамя Ганны і Лукі – камбінаваныя лялькі, адна рука якіх – лялечная, другая – акцёра-аніматара. Лялькі зроблены наўмысна агіднымі: “Гойевские ужасы, босховские олицетворения грехов – вот что такое эти обитающие на дне dna головолюди с вопросительно изгибающимися на манер гусиных шеями” [2]. Аднак за гэтымі абалонкамі час ад часу ў самых лепшых памкненнях і марах, натхнёных словамі Лукі, праяўляецца чалавечая сутнасць герояў. У такія моманты акцёры здымаюць з сябе лялькі, быццам агаляючы душы, але звычка, страх, нястача сіл, гатоўнасці і жадання вырвацца з “дна” не даюць канчаткова развітацца з абалонкамі. Знявечаныя, скалечаныя і дэфармаваныя жыццём “чалавекі” ў пастаноўцы І. Казакова аказваюцца не здольнымі да зменаў, і рэжысёр выносіць ім і ўсяму грамадству прысуд, прапануючы толькі адно выйсце – татальнае знішчэнне. У фінале спектакля з’яўляюцца санітары ў касцюмах хімабароны і змываюць лялькі-абалонкі, пакінутыя акцёрамі, на авансцэну. Праз жорсткае стаўленне да герояў спектакля, стварэнне агіднай і безвыходнай карціны “дна”, агрэсіўнае ўздзеянне на глядача, рэжысёр правакуе задумацца над сучаснай сацыяльнай рэчаіснасцю.

У спектаклі “Кандыд, або Аптымізм” рэжысёрская крытыка, як вынікае ўжо з назвы пастаноўкі, накіравана ў першую чаргу на “аптымізм” у яго сучаснай форме пазітыўнага мыслення, што вядзе да бяздзейнасці і некрытычнага прымання рэчаіснасці. Аптымізм герояў спектакля з’яўляецца разбуральным і, фактычна, прыводзіць іх да катастрофы. Асабліва выразна гэта прасочваецца ў дачыненні да Кандыда, надзеі і жыцця якога ў фінале спектакля аказваюцца літаральна зруйнаванымі. Таксама крытычнаму асэнсаванню ў пастаноўцы падвяргаецца і сама рэчаіснасць: судовая сістэма, інстытуты ўлады і рэлігійныя інстытуты, гendarная няроўнасць. Апошняя тэма акцэнтавана рэжысёрам не толькі праз захаванне гісторыі Старой, якая робіцца ў спектаклі, дзе пануе фарсавая стыхія, адной з самых драматычных сцэн, але і праз візуальнае вырашэнне жаночых персанажаў. Падкрэслена сэксуалізаваны вобраз Пакеты, роля якой з’яўляецца эпізядычнай і выконваецца ў драматычным плане: актрыса, апранутая ў бялізну і панчохі, выконвае спакушальны танец.



Мал. 3. Сцэна са спектакля “Кандыд, або Аптымізм”. Крыніца фота: https://vk.com/martkontakt?w=wall-24045938_1370%2Fall

У радзе сцэн Кунігунда, адна з нямногіх, прадстаўлена асобнымі ляльнымі элементамі, што акцэнтуюць цялесны, сэксуальны аспект яе існавання. Так, у сцэне блізкасці з Кандыдам бачны толькі галава актрысы і ляльныя мажныя ногі, а ў фінале спектакля, калі малады чалавек знаходзіць сваю каханую, што “згубіла прыгажосць і стала вельмі брыдкай”, гераіня прадстаўлена ўжо выключна ў ляльным плане: на шырме, за якой адбываліся інтымныя забавы каханкаў, вісяць выцягнутая галава, адвіслыя грудзі і доўгія рукі. Кунігунда тут прадстаўляецца выключна як цела, адзенне-абалонка (мал. 3).

І менавіта такое стаўленне да жанчыны, яе аб’ектывацыя выяўляецца і падвяргаецца крытыцы ў пастаноўцы І. Казакова. У гэтым рэжысёр паслядоўна ідзе за тэмамі і думкамі, выражанымі ў літаратурнай першакрыніцы, і развівае іх. Выразны партрэт эпохі Асветніцтва, створаны Вальтэрам у “Кандыдзе”, у пастаноўцы І. Казакова набывае пазнавальныя рысы сучаснасці, дзякуючы арыгінальнай інсцэніроўцы Д. Багаслаўскага з уведзеннем сучаснай лексікі і актуальных рэалій. Рэжысёр і драматург пакідаюць у спектаклі сюжэты і праблемы з аповесці Вальтэра, якія маюць універсальны характар, таму яшчэ адной значнай тэмай, што ўзнікае ў спектаклі, становіцца тэма нязменнасці свету, напоўненага гвалтам, хцівасцю, пажадлівасцю і падманам, формы якіх часам не змяняюцца нават праз стагоддзі. Актualізуючы твор Вальтэра, І. Казакоў не падмяняе яго сэнсаў, аднак, у адрозненне ад філосафа, прапануе больш крытычны погляд на свет і грамадства. Калі ў Вальтэра страчаны рай усё ж існуе (ім, адлюстроўваючы канцэпцыю натуральнага чалавека, з’яўляецца Эльдарада), то ў пастаноўцы І. Казакова Эдэм застаецца згубленым назаўсёды. У інтэрпрэтацыі рэжысёра Эльдарада выдае на вобраз краіны ўсеагульнага дабрабыту, створаны медыя, альбо антыўтопію.

Агульным для ўсіх трох спектакляў І. Казакова з’яўляецца матыў бяздзейнасці. Для “Гамлета” гэта бяздзейнасць прынца, які наважваецца на актыўныя дзеянні, але не прадпрымае іх, падмяняючы рэфлексіяй і размовамі. У “На дне” дзейнасць падмяняецца фантазіямі аб будучыні, не надта актыўнымі і па розных прычынах марнымі намаганнямі іх рэалізаваць. Героям спектакля не стае сапраўднай веры ў магчымасць перамен і сіл на іх, таму іншае выйсце, акрамя як быць змытымі санітарамі, для абітальнікаў начлежкі немагчымы. У “Кандыдзе” дзейнасці героя, наадварот, перашкаджае аптымістычная вера ў тое, “што ўсё да лепшага ў гэтым лепшым з сусветаў”. Аднак фінал “Кандыда” дазваляе казаць аб тым, што на змену бяздумнаму аптымізму прыйдуць актыўныя асэнсаваныя дзеянні героя, бо, нягледзячы ні на што, Кандыд упарта працягвае свой жыццёвы шлях. І ў гэтым прасочваецца пэўная эвалюцыя стаўлення рэжысёра да грамадства і сучасніка, іх асэнсавання.

Адносна соцыума пазіцыя І. Казакова застаецца аднолькава крытычнай і ў “На дне”, і ў “Кандыдзе”, прычым у апошнім выпадку погляд рэжысёра на грамадства становіцца нават больш песімістычным. Калі ў пастаноўцы па п’есе М. Горкага І. Казакоў стварае партрэт “дна”, людзей, якія не ў стане вырвацца з сацыяльнай і экзістэнцыяльнай бездані, то бок гіпатэтычная магчымасць для гэтага існуе, то ў “Кандыдзе” герою няма куды бегчы, бо паўсюдна ў свеце пануюць падман і несправядлівасць. Паралельна з гэтым адбываецца трансфармацыя героя. Гамлет І. Казакова інфантальны і не здольны да дзеянняў, і такім жа інфантальным з-за свайго аптымізму паўстае галоўны герой у “Кандыдзе”. Аднак у адрозненні ад рэфлексуючага Гамлета наіўны Кандыд праз пакуты і страты прыходзіць ад пазітыўнага ўспрымання свету да яго крытычнага асэнсавання і разумення, што толькі ўласнымі дзеяннямі можна нешта змяніць. Як і героі “На дне”, якія звязваюць сваё становішча і нягоды з пэўным месцам, начлежкай, і вераць, што будуць шчаслівымі, варта толькі пакінуць яе, Кандыд першапачаткова ўпэўнены ў існаванні зямнога раю, куды ён жадае вярнуцца (замак барона Тундэр-тэн-Тронка). Але да героя ўсё ж прыходзіць усведамленне, што Эдэм страчаны назаўжды разам з яго нявіннай аптымістычнай слепатой, і магчыма толькі паспрабаваць стварыць свой уласны райскі сад.

Пастаноўкі І. Казакова з іх іранічным, крытычным і жорсткім поглядам на сучаснае грамадства і чалавека ўвасабляюць класічнае разуменне тэатра як люстэрка рэчаіснасці і павелічальнага шкла. Выконваючы функцыю своеасаблівай шокавай тэрапіі, яны стымулююць глядача да рэфлексіі і зменаў наваколля і саміх сябе.

Літаратура

1. «Красная линия» Игоря Казакова [интервью с И. Казаковым / записала И. Торпачева] [Электронный ресурс] / Днепровская неделя. – 2016. – 27 апр. (№17). – Режим доступа: <http://belsmi.by/archive/article/47264>. – Дата доступа: 28.08.2019.

2. Хализева, М. Полная дезинфекция / М. Хализева // Экран и сцена. – 2016. – № 19. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://screenstage.ru/?p=5437>. – Дата доступа:

*Ермолович-Дашинский Д.Д.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

МОНОСПЕКТАКЛЬ В НОВОЕВРОПЕЙСКОМ ТЕАТРЕ XXI ВЕКА

Экспериментальная форма моноспектакля получила известность в Западной Европе в последней трети XX века и изначально относилась к литературному театру. Сегодня актуальность избранной темы определяется распространением моноспектакля в театральном искусстве демократических стран – членов ЕС посткоммунистической эпохи (т. н. «Новой Европы»), обусловленным гуманистическим осознанием индивидуальной ценности личности в общечеловеческом масштабе. Исследователь фокусирует внимание на социально-культурной проблематике, характерной для монотеатра XXI века, а также на литературной основе современного моноспектакля.

Эмпирический материал, представляющий собой моноспектакли в исполнении артистов из Литвы, Польши и Словакии, был собран в 2017–2018 гг. на Международном театральном фестивале «Мария», посвященном памяти народной артистки Украины М. Заньковецкой (1854–1934). Фестиваль ежегодно проходит на камерной сцене им. С. Данченко Национального украинского драматического театра им. И. Франко в г. Киеве. Основатель, директор и художественный руководитель данного театрального форума – народная артистка Украины, лауреат Национальной премии имени Т. Г. Шевченко Л. Кадырова.

Итак, актриса Национального драматического театра Литвы Б. Мар выступает режиссером и исполнителем документального моноспектакля «Дети льда», основанного на воспоминаниях ее родителей, а также отрывках из книг «Литва на море Лаптевых» Д. Гринкевичюте и «Поколения из Сибири» Е. Гудоните.

14–19 июня 1941 года были арестованы и сосланы в Сибирь тридцать семь тысяч литовцев. Сегодня о тех трагических событиях напоминает вагон-музей в Новом Вильнюсе. В связи с этим в спектакле артистка утверждает: «Когда дети плачут по горю родителей, они закрывают их гештальт».

Сценическая работа тяготеет к кинематографической визуальной эстетике (художник – К. Норвилайте), драматургию задают объективный исторический процесс и реальные человеческие судьбы. Гротескно звучит в спектакле советская массовая музыка. Символом обетованной «маленькой Литвы» становится красный помпон, который оторвался от нарядного платья девочки во время остановки вагона, где ссыльных перевозили, как скот. Мать тогда сказала дочери, что та всегда сможет отыскать свой шарик, заметный на поле желтых одуванчиков. Однажды юная героиня задумается: больше

ли далекая родина юрты, где живут литовцы?.. Когда спустя не одно десятилетие те из них, кто выживут, вернуться на родину, они еще долго будут бояться говорить на своем родном языке, потому что им уже будет привит «ген страха», удерживающий любой нежизнеспособный общественно-политический строй.

Еще одна из работ Б. Мар – монодрама «Ангелы Достоевского» в ее инсценировке и постановке. Персонажи спектакля, основанного на сюжетах произведений классика мировой литературы – это несовершеннолетние, но бесконечно чистые люди, будь то Марфуша или замерший в канун Рождества мальчик. Риторический вопрос «Люди или куклы?..» в финальном эпизоде иллюстрирован безглавыми манекенами, наполняющими сцену (художник – К. Норвилайте). На заднике ностальгическое черно-белое фото немного растерянных матери и детей, одетых по моде XIX века, задает монохромность материального мира спектакля (в финале эти неизвестные становятся черными фигурными дырами, а после и вовсе исчезают).

Ф. Достоевский фактически создает свою христианскую философию, незаменимую в постижении «русского мира», вокруг которого разворачивается современная культурологическая полемика. Напряженные, кризисные, экзистенциальные истории играют не в эмоциональной монотонности, а в постоянной динамике, о чем свидетельствуют сцена в оперном театре, пляска Грушеньки, трагическая история Марфуши. Абсолютно естественно, без всякой психологической границы, Б. Мар выбирает из зала одного собеседника, с которым ведет открытый, личный разговор, делая остальных зрителей его безмолвными соучастниками. Прием со многими парами грубых ботинок становится попыткой примерить жизни на первый взгляд разных, но одинаково несчастных персонажей.

Монодрама «Сладкая» в исполнении М. Погребни, актрисы театра «ПиийП» Зеленогурского культурного центра (Польша), основана на романе «Сладкая Даруся» украинского литератора М. Матиоса (автор инсценировки, режиссер и художник – М. Пашкер-Войцешонек). Комья терракотовой земли выступают в спектакле безупречным символом времени, истории, памяти поколений, а также дома и малой родины, отнятых во время раскулачивания Карпат. Землей, как пеплом, посыпает онемевшая Даруся голову. Мертвого отца, что лежит в холодной земле, она хочет согреть собой. Все в селе называют Дарусю «сладкой», чтобы не назвать «глупой». Женщина неопределенного возраста боится людей, ведь они могут дать ей конфету, и у нее сразу же невыносимо заболит голова, потому что ей вспомнится сахарный петушок, однажды протянутый красноармейцем. Это случилось в день, когда был убит отец Даруси, отказавшийся скрыть мародерство большевиков, а ее мать повесилась на своей косе. С того страшного дня девочка навсегда лишилась дара речи. Наполненный «поэзией документа», спектакль «Сладкая» оставляет тягостное впечатление трагической сказки для взрослых.

Моноспектакль «Быть как Чарли Чаплин» (автор сценария и режиссер – П. Высомирский) исполняет М. Дескевич, артист Гдыньского музыкального театра (Польша). Его актерское дарование раскрывается в танце, пластике, вокале и искусстве драматического театра.

Несмотря на точность цитируемых мизансцен и портретное сходство исполнителя с экранным образом Ч. Чаплина, спектакль становится сценической историей о пути артиста к себе через наследие великих предшественников, импровизированным трактатом о философии лицедейства. Необычайно пластичный, наделенный прекрасным чувством ритма М. Дескевич выразителен не только в музыкальных номерах, наполненных духом классических американских мюзиклов, но и в психологизме драматической игры.

С грохотом артист врывается на сцену, где хаотично разбросаны различные предметы. Герой организует пространство вокруг себя. Раздеваясь, он демонстрирует зрителю, что под его повседневной одеждой – костюм Бродяги Чарли, ведь

непосредственность и природный артистизм живут в его душе. Достоин программы театральной школы эпизод, где в разных манерах исполняется монолог Гамлета «Быть или не быть?..» – согласно школе Станиславского или в стиле голливудских вестернов. В другом не менее удачном эпизоде кажется бесконечным острый и саркастический образно-ассоциативный ряд, призванный раскрыть маргинальное одиночество художника в толпе безразличных обывателей.

Актер словацкого театра «Divadlo Contra» П. Чижмар представляет иронический моноспектакль «Ненавижу» по М. Котерскому (режиссер и художник – К. Рожин). На первый взгляд, образ учителя словацкого языка, исполняющего сценический монолог, кажется мелким для масштаба личности и таланта артиста, с успехом игравшего в монотеатре Гамлета и Макбета. В начале спектакля герой говорит о страхе сжатым голосом старого (вовсе не обязательно физически) человека. Сценография погружает зрителя в неопределенность безвременья, где уже неважен исторический контекст – социалистическая Югославия это или Новая Европа.

«Мужчина на грани нервного срыва» действует в аритмии повседневных подробностей. Проблемы во взаимоотношениях с матерью, женой, детьми, раздражение от общественного транспорта, дворника и собственной собаки – в стрессе современной жизни все мы бываем похожими на персонажа П. Чижмара, и живой смех зала – это смех над собой. По своей сути оставаясь элементом авторитарной системы, герой не может вырваться из тисков своей жизни и вновь ожидает, что за него примут решение другие. Говоря от лица многих, «маленький человек» признается себе: «Мы боимся дня, мы боимся проснуться».

В репертуаре П. Чижмара особое место занимает драматический монолог «Соло» С. Беккета (режиссер и художник – К. Рожин), который отличается вниманием к авторскому тексту и воспринимается как стихотворение в прозе. Сценическое произведение отсылает нас к перформативному искусству: медитативность произносимого текста, его шизофреническая подробность и цикличность, дыхание и артикуляция артиста, бесспорно, способствуют этому.

Артист в простой белой одежде, со свинцовым лицом и побеленными волосами, произносит текст, почти не повышая голоса, при тусклом желтом свете, освещающем только часть лица и обезображивающем его. Комом в горле стоит рождающееся слово в мире, полном призраков света, тьмы, любви, смерти... Возраст героя не определен, но его «седые» волосы подсказывают нам историю пожилого человека. Все те, кого он любил, уже ушли. Что же остается, когда в финале гаснет свет? Спектакль становится монологом на краю существования, где сильнейшим выразительным средством является не свет, а темнота.

Таким образом, монотеатр Новой Европы первых десятилетий XXI века отображает тему борьбы за индивидуальную и национальную идентичность в исторических условиях авторитаризма и отсутствия социальной справедливости, заново открывает и постигает мировую классическую культуру, стремится к экзистенциальному анализу личности. Литературной основой современного моноспектакля преимущественно выступают не оригинальные монопьесы, а инсценировки и сценические адаптации прозы, моновёрсии драматических произведений, а также авторские синопсисы и сценарии.

РЕКОНСТРУКЦИЯ БАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Г. ГАЛКОВСКОЙ

Ее Величество ИСТОРИЯ – весьма капризная и прихотливая «дама», к созданию «биографии» которой в разной степени причастен каждый из нас, ибо историческая летопись пишется на основании жизнедеятельности людей. В этом процессе особую роль играют личности, с достижениями которых связаны наиболее интересные и важные ее страницы. С 1994 года в истории Беларуси началась новая глава, вписавшая в биографический контекст страны новые имена в области культуры. В числе таковых выделяется имя Галины Галковской – режиссера-постановщика Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь (сокращенно НАБТ), обладателя медали Франциска Скорины. Творческая деятельность Галины Леонидовны весьма многогранна. Она представлена постановками музыкальных спектаклей на сценах НАБТ и Белорусского государственного академического музыкального театра (сокращенно БГАМТ); режиссурой ряда национальных проектов в НАБТ; бенефисными постановками; проектом «Опера-модерн»; постоянными экспериментами в жанре «камерный музыкальный театр» и др. Предметом данной статьи стала лишь одна грань режиссерского творчества Г. Галковской, связанная с реконструкцией балльной традиции в рамках проекта НАБТ «Новогодний бал в Большом».

Проект «Новогодний бал в Большом» является одним из самых крупных культурных проектов НАБТ, существующих с 2009 года. Идея его создания принадлежит директору театра В. П. Гридюшко, а концепция, по его словам, стала «плодом усилий всего творческого коллектива театра» [1]. В одном из своих интервью директор отметил, что именно проведение бала сразу после реставрации театра стало «самым грандиозным событием», значение которого трудно переоценить, поскольку «Большой новогодний бал переносит традицию, которая существовала всегда: и в XIV, и в XV веках» [1].

По своей сути проект «Новогодний Бал в Большом» является реконструкторским, ориентированным, прежде всего, не столько на воссоздание в деталях внешнего облика балльных мероприятий минувших столетий, сколько на восстановление их функциональных качеств. В рамках реконструкторского процесса возможны некоторые изменения, позволяющие обновить балльную традицию, вдохнуть в нее новую жизнь в контексте современных реалий.

Знаковая роль в реализации проекта «Новогодний Бал в Большом» принадлежит режиссеру-постановщику НАБТ Галине Галковской, осуществившей первые пять из десяти проведенных балльных постановок (2010, 2011, 2012, 2013 и 2014 гг.). Творческий подход позволил Галине Леонидовне объединить в единое целое балы разных эпох (XVIII и XIX вв.), разного статуса (придворные, великосветские и публичные), проводимые на белорусских, российских и австрийских землях. Особенностью их воссоздания стала театрализация. Основу композиции рассматриваемых балльных мероприятий Г. Галковской составили: Торжественное открытие, во время которого происходило представление главных действующих лиц (в том числе, Хозяина и Хозяйки, Главного Танцмейстера, Главного Дирижера, Главного Распорядителя, солистов); три бала – Белорусско-польский (иначе Княжий), Русский и Венский, параллельно с которыми работали различные салоны-гостинные (музыкальный, поэтический, танцевальный, художественный и другие); два концерта – концерт-сюрприз и концерт-поздравление с награждением гостей-победителей в разных номинациях.

Первый Бал состоялся в ночь с 13 на 14 января 2010 года. Его специфической чертой явилась расширенная концертная программа. Бальное действо «охватило» все внутреннее пространство театрального помещения. Большой зрительный зал, фойе второго и третьего этажей, малый зал, где функционировала «Музыкальная гостиная». В правом крыле третьего этажа работала «Танцевальная гостиная», где под руководством Главного Танцмейстера бала Натальи Фурман желающие станцевать полонез разучивали его основные па. В фойе третьего этажа располагался сценический оркестр под управлением В. Волича – дирижера-постановщика первого бала. На протяжении бального мероприятия гостей ожидали розыгрыши и игры («почта», «лото», «фанты» и прочее), а также музыкальные поздравления с Новым годом от солистов оперы и инструменталистов. Основу танцевального «меню» общей программы составили наиболее популярные в XIX столетии бальные танцы – полонез (на Княжеском балу), полька (на Русском балу) и вальс (на Венском балу). Первый бал в НАБТ продемонстрировал неподдельный интерес к себе со стороны белорусского общества, и это подтвердило своевременность данного проекта.

Второй Бал состоялся с 13 на 14 января 2011 года. Его отличительную черту составило расширенное танцевальное «меню». Одной из ярких «страниц» торжества стала программа Княжеского бала, представленная театрализованным концертом-сюрпризом в стиле ретро «Бал у графа Чапского» (автор идеи концерта – В. Волич), режиссура которого воссоздавала Минск начала прошлого столетия. Танцевальная программа Русского бала включала в себя наиболее популярные бальные танцы XIX века – полонез, польку, мазурку, галоп, вальс. Значительно богаче и интереснее стало праздничное оформление всех бальных площадок театра, включая индивидуализированные интерьеры различных гостиных, количество которых также увеличилось. Наряду с «Музыкальным» и «Танцевальным» салонами, различными фотозонами, на втором балу стали функционировать «Исторический», «Поэтический» и «Восточный» салоны. Внешний вид публики второго бала также отличался в лучшую сторону в сравнении с тем, каким был у большинства посетителей первого мероприятия. Начиная со второго бала, гости стали безоговорочно соблюдать бальный дресс-код, что явилось свидетельством приобретения проектом статусности и солидности, а его участниками – большей этикетной культуры. По программной насыщенности и композиционному разнообразию второй бал также превосходил первый.

Третий Бал состоялся с 13 на 14 января 2012 года. По словам Галины Галковской, среди поставленных ею балов третий, в котором участвовало более трехсот профессиональных артистов, стал одним из лучших. Режиссура мероприятия отличалась особыми изысками, одним из которых стала встреча гостей дворецкими у входа в здание театра под звучание камерного оркестра. Композиционный остова бала включал в себя все предыдущие структурные компоненты. К числу традиционных салонов добавился «Рыцарский салон». Тематическим лейтмотивом бальной композиции стали фрагменты популярных мюзиклов. На протяжении всего мероприятия звучали известные номера в исполнении солистов оперы и в оркестровом звучании (в числе дирижеров следует назвать И. Костяхина, А. Галанова, О. Лесуна, а также А. Сосновского).

Четвертый Бал прошел с 13 на 14 января 2013 года, продолжив лучшие традиции предыдущих балов и, в то же время, вписав новую главу в бальную летопись НАБТ. На этот раз театрализованное действо, собравшее более тысячи человек, было подчинено сказочной тематике. Так, в числе салонов бала появились новые – «Путешествие по сказкам», «Сказочный видеосалон», а также «Астрологический салон», который соединял в себе просветительскую и познавательную функции. Кульминацией торжества СКАЗКИ на балу стал концерт-сюрприз «Золушка new», вызвавший восторженные эмоции у публики.

Пятый Бал прошел с 13 на 14 января 2014 года с особым размахом. Его подготовку и проведение осуществляла слаженная команда творческих работников. По словам

Г. Галковской, пятый бал соединил в себе все лучшее из того, что уже было создано ранее, а его традиционные программы получили неожиданную интерпретацию [2, с. 14]. В числе достоинств мероприятия следует назвать его искрометный темпо-ритм, яркую театральность, расширенные тематические программы салонов. Оставив неизменным композиционный стержень бала, режиссер наполнила его новой тематикой – «Виват, опера!», подчинившей себе содержание концерта-сюрприза, концерта-награждения, а также программу нового салона – «Музыкальная шкатулка». В числе новинок появились также «Салон кукол» и «Египетский зал». Настоящим подарком стал концерт-сюрприз, срежиссированный по аналогии с популярным шоу «Один в один». Особенностью концерта-награждения юбилейного бала стало вручение грамот самым активным участникам проекта «Новогодний Бал в Большом», которые помогали постановочной группе в подготовке и проведении бальных мероприятий на протяжении всех пяти лет. Таким образом режиссер Г. Галковская поблагодарила тех, с кем работала над созданием балов все эти годы.

Подводя итоги, отметим следующее: деятельность Г. Галковской сыграла важную роль в процессе возрождения бальной традиции в Беларуси. В культурной жизни белорусского общества стали знаковыми реконструированные балы в НАБТ.

Особенностями бальных постановок Г. Галковской явились: яркая театрализация; наличие трех балов (Княжего, Русского и Венского), составляющих композиционный остов бальных мероприятий; насыщение торжественных мероприятий развлекательно-игровыми и концертными элементами в духе бальной традиции минувших столетий (при ежегодной новизне тематики и развлечений общая концепция балов остается неизменной); ярко выраженный культурно-просветительский характер.

Интересными профессиональными находками Г. Галковской стали: участие в открытии Торжественной части бала исторических персонажей – Петра I и Екатерины II; уроки «живого» этикета, разыгрываемые артистами миманса; выдача всем гостям мероприятия бальных аксессуаров; наличие определенного тематического «стержня», подчиняющего себе все структурные элементы бального торжества; использование разнообразных фотозон.

Зародившаяся традиция реконструкции балов в НАБТ, вписанная в общий контекст отечественного бального ренессанса, играет важную роль в процессе формирования высококультурной личности в Беларуси.

Литература

1. Большой новогодний бал в Большом театре. Прикоснуться к изысканности аристократизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belta.by/society/view/bolshoj-novogodnij-bal-v-bolshom-teatre-prikosnutsja-k-izyskannosti-aristokratizma-332286-2019/>. – Дата доступа: 20.08.2019].

2. Николаевская, О. Первый юбилей Большого новогоднего бала / О. Николаевская // Партер. – 2013. – № 10 (35). – с. 14 – 16.

*Іваноўскі Ю.Г.
(Рэспубліка Беларусь, г.Віцебск)*

МАСТАЦКІЯ АСАБЛІВАСЦІ ПАСТАНОВАК КОЛАСАЎСКАГА ТЭАТРА НА КАМЕРНАЙ СЦЭНЕ

Малыя сцэны як культурна-эстэтычны феномен у тэатральнай гісторыі Беларусі – гэта асобная тэма, якая яшчэ чакае сваіх даследчыкаў. У сваім выступленні не прэтэндую на глабальны аналіз пастановак, ажыццяўленых на адпаведнай пляцоўцы коласаўскага

тэатра і спыніюся толькі на некаторых. Камерная сцэна (менавіта так называлася новая сцэнічная пляцоўка Коласаўскага тэатра) адкрылася яшчэ ў 1973 годзе. Фактычна гэта быў першы досвед стварэння такой формы ўзаемадзеяння з гледачом у Беларусі наогул. Наколькі важнае месца тады адводзілася ёй, сведчыць ужо той факт, што на сесіі гарадскога Савета дэпутатаў нават абмяркоўвалася гэтае пытанне і наконт яе найпрост задаваліся пытанні колішняму дырэктару тэатра Геральду Асвяцінскаму. Як зазначыў тады кіраўнік творчага калектыву, адной з цэлага шэрагу задач, якія стаяць перад коласаўцамі, асабіста ён бачыць у большым прыцягненні моладзевай аўдыторыі.

Першым спектаклем, якім адкрылася новая пляцоўка, была п'еса Генадзя Мамліна "Антаніна" (рэжысёр-пастаноўшчык Аляксандр Смелякоў, мастак Аляксандр Салаўёў). Гэта была меладраматычная гісторыя, у цэнтры якой маладая дзяўчына, што нечакана сустрэла свайго страчанага бацьку. У галоўнай ролі выступіла маладая актрыса Галіна Кухальская. Віцэбскі рэцэнзент адзначаў, што "на працягу ўсяго спектакля паміж выканаўцамі і гледачом устанаўліваецца дружалюбна-даверлівая і разам з тым патрабавальная атмасфера, якая не церпіць ні кропелькі фальшы". Спектакль, па сведчанню таго ж аўтара, нягледзячы на асобныя недахопы, удаўся [1].

Далейшыя спробы пастановак на камернай сцэне, дарэчы, у 70-я – 80-я гады мінулага стагоддзя не такія ўжо частыя, былі ў асноўным у рэчышчы псіхалагічна-побытавага тэатру. Гэта "Шахматы" Станіслава Граховяка (рэжысёр Валянцін Звераўшчыкоў), дзе ў адной з лепшых сваіх роляў – старога Графа – выявіўся выканальніцкі талент народнага артыста Беларусі Іосіфа Матусевіча, "Брыльянт" Ежы Пшыздзецкага (рэжысёр Валерый Маслюк). Жанравыя межы пастановак былі крыху пашыраны ў пастаноўцы Генадзя Мушперта "Такое дзіўнае каханне" паводле аднаактавых п'ес і апавяданняў вядомых расійскіх пісьменнікаў таго часу (у тым ліку, дарэчы, і драматургаў так званай "новай хвалі" – Людмілы Петрушэўскай і Сямёна Злотнікава). Пры ўсім пры тым, на жаль, выяўленчыя сродкі спектакля не выходзілі за межы традыцыйнага тэатра.

У далейшым яўна вызначаюцца тры групы спектакляў. Па-першае, работы, пастаўленыя ў традыцыйным рэчышчы, па-другое, спектаклі эксперыментальнага накірунку, трэцюю групу складаюць монаспектаклі. Звернемся да асобных пастановак кожнай з гэтых груп. Найбольш вялікую групу прадстаўляюць спектаклі псіхалагічнага накірунку. І гэта невыпадкова, аб чым сведчыць сама назва сцэнічнай пляцоўкі. Тут, апрача вышэйпералічаных, "Сола для гадзінніка з боем" О. Заградніка (рэж. В. Маслюк), "Варвара і яе блудны муж" Г. Марчука і "Старомодная камедыя" А. Арбузава (рэж. В. Грушоў), "Чайка" А. Чэхава, "Жанчыны Бергмана" М. Рудкоўскага і "Кошкі-мышкі" А. Марданя (рэж. Ю. Лізянгевіч), "Плач, саксафон!" І. Сідарука, "Вераб'іная ноч" паводле Ул. Караткевіча і "Стрэл у тумане" па В. Быкаву (рэж. М. Краснабаеў); на сучасным этапе – "Восеньская саната" І. Бергмана (рэж. І. Баярынцаў), "Маленькі свет" А. Паповай (рэж. Т. Сядова), "Каралева прыгажосці з Лінэна" М. Мак-Донаха (рэж. І. Цішкевіч), "Гэта ўсё яна" А. Іванова (рэж. А. Марчанка), "Матылёк, матылёк..." А. Нікалаі (рэж. В. Анісенка). Галоўныя кампаненты ў гэтых пастаноўках – распрацаванае ўнутранае дзеянне, тонкае псіхалагічнае шывто, акцёрскі ансамбль, стрыманасць эмацыянальных узрываў дзеючых асоб, дакладнасць фізічных дзеянняў.

Спынімся больш падрабязна на пастаноўцы чэхаўскай "Чайкі". Будучы прыхільнікам класічнай мадэлі тэатра, і на гэты раз рэжысёр не здзіўляе нейкай арыгінальнасцю інтэрпрэтацыі вядомага драматургічнага матэрыялу. Ніякай асаблівай канцэпцыі рэжысёр не ствараў, галоўнай для яго стала выяўленне нябачных ніцяў, што існуюць паміж людзьмі, якія па збегу абставін апынуліся разам. Чэхаўскі тэкст набываў другую якасць дзякуючы адмыслова збудаваным адносінам персанажаў, іх інтанацыям, паўзам, унутраным маналагам. Найбольш дакладнымі пра выкананні і пражыванні здаліся сцэны Аркадзінай з Трэплевым і Трыгорыным (Андрэй Качан) у першай палове спектакля.

Актрыса Тамара Кабяк вяла сваю ролю стрымана, лёгка, нязмушана, паказвала, як за гэтай уяўнай мяккасцю гераіні ўзнікае даволі моцны і супярэчлівы характар. Аркадзіна па-сапраўднаму любіць сына, па-мацярынску шкадуе яго, але не можа пераступіць цераз сябе. Як творчая асоба яна досыць эгацэнтрычная і самаўлюбёная, а таму і не шукае з Трэплевым духоўных стасункаў. Зрэшты, актрыса (як, пэўна, і сам аўтар) не асуджае геаріню, аімкнецца па-жаночы зразумець і абараніць яе. Артыст Святаслаў Атрамовіч (Трэплеў) знайшоў цікавую рысу свайго персанажа – яго неўрастэнічную, эмацыянальную ўзрушанасць у першай палове спектакля. У фінальнай сцэне з Нінай герой ужо набывае пэўны жыццёвы досвед, але глядач не бачыць той эвалюцыі, што адбылася з яго персанажам у фінале спектакля. Спектакль атрымаўся пра духоўную адчужанасць людзей, пра няздольнасць зразумець пачуцці і пакуты іншых. У першай дзеі ёсць маналог Трэплева, а ў другой – рэпліка Дорна (засл. арт. РБ В. Грушоў) пра ўсеагульную душу. Гэта тая гармонія, той ідэал чалавечай супольнасці, да якога мы набліжаемся на працягу, мабыць, вечнасці. У кантэксце гэтых разваг робяцца зразумелымі вобразы дзівакаватага Сорына (засл. арт. РБ В. Дашкевіч) з яго запозненым шкадаваннем пра змарнаванае жыццё, сентыментальнай Паліны Андрэеўны (арт. В. Багданава) і нават хамаватага (а ў спектаклі хутчэй недарэчнага) Шамраева (арт. В. Цвяткоў). І ніхто не мае асабістага шчасця. Праўда, адзінкі, здольныя супрацьстаяць неміласэрнаму лёсу і абыякавым людзям. Такі персанаж – Ніна Зарэчная (арт. А. Ганум). Спачатку гэта наіўная дзяўчынка, апантаная рамантычнымі мроямі. Яна кідаецца ў вір свайго першага сапраўднага пачуцця. У другой палове спектакля – гэта больш сталы і стрыманы чалавек, які быццам збоку ацэньвае сябе ў мінулым ды ніяк не можа пазбавіцца недарэчнага зараз кахання – да Трыгорына. І менавіта ў самай складанай фінальнай сцэне актрыса ўздымае свой вобраз да пранікнёнага драматызму.

З вяртаннем у тэатр у якасці дырэктара і мастацкага кіраўніка Валерыя Маслюка (1993 год) камерная сцэна была “перайменавана” у эксперыментальную. Такім чынам, на працягу значнага адмежку часу тут пераважалі авангардныя пастаноўкі. Найперш, гэта “Цырк Шардам” паводле Д. Хармса і “Крэслы” Э. Іянэска (рэж. А. Грышкевіч), “Панначка” Н. Садур (рэж. В. Куржалаў), крыху пазней “Пісьменныя” М. Чокэ, “Шагал... Шагал...” і “Мадам Боншанс” У. Драздова, “От цо да” С. Яновіча, “Тузы” У. Відмера (рэж. В. Баркоўскі); у апошні перыяд – “Леанарда?” Э. Флізара (рэж. А. Марчанка) і “In-side out” (“Пракляты Дублін”) Э. Уолша (рэж. Т. Навумава).

Адным з найбольш удалых спектакляў, несумненна, з’яўляўся “Цырк Шардам” – імправізацыя паводле адчуванняў Данііла Храмса – пачынальніка літаратуры абсурду. Асноўная асаблівасць пастаноўкі была ў тым, што Хармс аказаўся апаэтызаваны. Можна сказаць, што гэта Хармс, прапушчаны праз прызму творчасці і светаўспрымання Марка Шагала. Лялечны цырк – гэта своеасаблівы сімвал, які мае пэўную двусэнсавасць. Спектакль пачынаўся з шэсця артыстаў-марыянтак, што рухаліся, нібы запрэжаныя ў фурманку коні. У кожнага з іх – справдвечная роля, спрадвечная маска (і пэўны касцюм-антураж), спрадвечныя рухі. Узнікаюць асацыяцыі з вядомым выразам Шэкспіра: “*Увесь свет – тэатр, а ўсе людзі ў ім – акцёры*”. Недарэмна ж рэжысёр увёў у тэкст спектакля некалькі ўрыўкаў з “Гамлета”. Але ўсе персанажы: і дырэктар цырка (А. Лабанок), і стары клоўн (Б. Сяўко), і малады клоўн (А. Фралоў), і балерынка (Р. Грыбовіч) праз пэўны час скінуць маскі. Адбудзецца гэта, калі з’явіцца нейкі фантастычны Вертуноў (А. Градабоеў, А. Віктараў), які сцвярджае, што ўмее лятаць. Вось тут узнікне і другі, супрацьлеглы сэнс сімвала “лялечны цырк” (ён жа – Тэатр). Свята, казка, дзіцячае светаўспрыманне, кола малечых сноў і мрояў. Тэатр як іншабыццё, як сродак вызвалення ад будзённай шэрасці, пажыццёвай няволі, нейкі паррыў у іншае вымярэнне. Адбываецца, хоць і часовае, але вызваленне лялечных артыстаў ад іх “ралявога” прызначэння. Гэта падавалася праз тэксты знакамітых хармсаўскіх гісторый і маналог Шарлоты з п’есы Чэхава “Вішнёвы сад”. Такім чынам, паэтычная сімволіка арганічна

пераходзіла ў парадокс, абсурд, пэўным чынам дадаткуючы, сілкуючы яго.

Асабліва вялікую ролю ў прыцягненні гледача да камернай сцэны адыграла творчасць Віталія Баркоўскага. Менавіта яго спектаклі, пастаўленыя тут, прынеслі тэатру імя Якуба Коласа сусветны аўтарытэт, поспех і ўзнагароды на прэстыжных рэспубліканскіх і міжнародных фестывалях. Першы ж спектакль “Пісьменныя” паводле п’есы Маціяса Чокэ прыцягнуў увагу віцебскага гледача нязвычайнай стылістыкай. Яму былі ўласцівыя графічная рэзкасць мізансцэн і афармлення, дакладная пластычнасць акцёрскага існавання, строгая падпарадкаванасць выканаўцаў рэжысёрскай волі. П’еса прагучала як вострая сацыяльная сатыра на сучасны лад жыцця, дзе кіруюць мяшчанска-буржуазныя прынцыпы.

Сярод монаспектакляў, выпушчаных на камернай сцэне ў 1990-я гады, вылучаюцца тры: “Размова ў доме Штайн пра гэра фон Гётэ, якога ў гэты час проста няма” П. Хакса (яго выконвала Л. Антосева), “Радзіма душы” (аўтарскі спектакль П. Ламана) і “Нічога...нічога...маўчанне...” (пазней ён стаў называцца “Запіскі вар’ята”) паводле М. Гоголя ў выкананні спачатку А. Градабоева, пазней А. Лабанка. На сённяшні дзень на камернай сцэне ідзе адзіны монаспектакль – “Незагойная рана” у выкананні актрысы З. Гурбо.

Спектакль складаецца з трох навел. Першая з іх – “Незагойная рана” па апавяданню народнага пісьменніка Беларусі В. Быкава. Страшная трагедыя народа тут падаецца праз прызму ўспрымання простаай вясковай кабеты Тэклі, якая страціла свайго сына-салдата, і ніяк не можа змірыць сваю свядомасць з гэтай самай цяжкай для яе стратай. Падзеі другой сцэнічнай навелы – “Memento mori” – па аднайменным апавядзе Я. Брыля. Герой яе – просты пячнік, які адмаўляецца прыняць ад ката ў падарунак жыццё і ідзе на смерць разам са сваімі аднавяскоўцамі. Кульмінацыйны момант спектакля – дыялог зондэрфюрэра з печніком. Актрысе выдатна атрымалася перадаць супрацьстаянне двух характараў, а праз іх – дзвюх сістэм: адной, заснаванай на маральных, духоўных каштоўнасцях, і другой – антычалавечай. Завяршае спектакль трэцяя навіла – па “Баладзе смяротнікаў” яшчэ аднаго выбітнага беларускага пісьменніка Уладзіміра Караткевіча. Гэта своеасаблівае споведзь і разам з тым абвінавачванне вязняў лагера смерці. Нягледзячы на тое, што на сцэне толькі адна актрыса, Зінаіда Гурбо трымае, зараджае сваёй энергетыкай, эмацыйнай напругай глядзельную залу, не пакідае ўражанне, што за адной фігурай, за адной абагульненай выявай узнікаюць многія іншыя, чые лёсы, чые душы, сэрцы спапяліла вайна.

На сённяшні дзень у рэпертуары камернай сцэны Коласаўскага тэатра прадстаўлены спектаклі, якія належаць да ўсіх трох груп: “Каралева прыгажосці з Лінэна” М. Мак-Донаха, “Матылёк...Матылёк...” А. Нікалаі (традыцыйна-псіхалагічныя пастаноўкі), “Шагал...Шагал...” У. Драздова, “Цень думкі нашай...” Ф. Аляхновіча (эксперыментальны накірунак) і “Незагойная рана” (монаспектакль).

П’есу “Каралева прыгажосці з Лінэна” ўвасобіла І. Цішкевіч. Для яе гэта быў першы “дарослы” матэрыял, прычым вельмі складаны і рызыкаўны для пачаткоўца. Сама дыпломніца жанр спектакля вызначыла як “кухонны трылер”, тым самым падкрэсліўшы бытавую аснову твора поруч з напружанай інтрыгай і цікавымі сюжэтнымі хадамі. Зрэшты, магчыма яна проста не наважылася ўжыць у вызначэнні жанру слова “псіхалагічны”, тым не менш, спектакль пастаўлены ў рэчышчы такога тэатру.

Як станоўчы момант зазначу імкненне рэжысёра змякчыць жорсткасць матэрыялу, агрэсіўную зацятасць герояў, дакладней, герань спектакля. Асабліва падрабязна выбудоўвае ўнутраную архітэктuru сваёй ролі А. Баркоўская. Яе Морын жыве ў прыдуманым свеце, дзе ёсць каханне, прыгожыя адносіны, спагада і павага да людзей, а ў рэальным жыцці вымушана сутыкацца са штодзённым брудам і жорсткасцю, будзённай руцінай, якія калечаць яе душу. Старая Мэг знешне выглядае зусім не сямейным монстрам, не дэспатам, якая бязлітасна трымае на аброці дачку. У выкананні Таццяны Ліхачовай гэта нягучна шоргаючая, як быццам бездапаможная старая, гэтка божы дзёмухавец, але, як

кажуць, “сабе на розуме”. Яна хітра і даволі жорстка абараняе звыклы ёй лад жыцця і адносіны з дачкой, якую ўяўляе ледзь не як сваю ўласнасць, і правы на яе хочуць адабраць. Актрыса пры стварэнні вобраза імкнецца да перадачы знешняй характарнасці, у псіхалагічнай матывацыі паводзін сваёй гераіні яна адштурхоўваецца ад яе празмернай крыўдлівасці, помслівасці. Дакладна праводзіць актрыса сцэну, дзе спальвае ліст Пата Дулі да Морын. У гэты момант яна ператвараецца ў падабенства вядзьмаркі. Такім чынам, актрыса добра праводзіць другі план ролі.

Поруч з тэмай любові-нянавісці родных людзей, што прыводзіць урэшце да трагічнага фіналу, – забойства маці дачкой і канчатковага вар’яцтва апошняй – у спектаклі выразна прачытваецца і другая, спалучаная з першай, вельмі балючая для Ірландыі (ды ці толькі для яе?) тэма міграцыі і нацыянальнай тоеснасці, самасвядомасці. Яна раскрываецца як праз Морын, так і найбольш выразна праз вобраз яе каханага Пата Дулі, які ўвасобіў вядомы майстар коласаўскай сцэны Г. Гайдук. Артыст надаў гэтай ролі сапраўдны аб’ём, шчымліва-пранізлівае, я б сказаў, драматычнае гучанне. Перад намі зусім не класічны герой-палюбоўнік. Артыст акцэнтуюе ўвагу на яго добрых чалавечых якасцях: ён з самага пачатку спрабуе зразумець Морын і тыя правілы гульні, якую тая вядзе з ім. Вядома ж, яна больш пачуццёвая, больш акутая жаданнем, жарсцю, а ён насамрэч трапляе да яе ў палон. Герой адчувае сябе даволі няўпэўнена і няёмка ў той канфліктнай сітуацыі з маці, у якую міжволі трапіў. Пэўна ж, гэтая ноч змяніла і яго адносіны з Морын, і яго ўласную самаацэнку. У другой частцы спектакля, калі Дулі чытае свой ліст да Морын, дзе робіць ёй прапанову быць разам, абяцае светлы рай, міжволі верыш у шчырасць яго намераў, у сапраўднасць пачуцця. Пры ўсёй слабасці характару героя гэта ўжо ўяўляецца смелым крокам, які мог бы ўратаваць яе, ды стаў прычынай згубы.

Цікавы, вобразны характар мае сцэнаграфія спектакля (мастак Ю. Карымава). Вялізны чамадан, што ў пачатку, як непасільны цяжар, як цяжкі крыж, цягне за сабой Морын, набывае значэнне шматслойнай метафары, калі трансфармуецца ў шафу (у якой, быццам замураваная, знаходзіцца Мэг). Ды і іншыя рэчы (падвешаныя да драўлянай столі старыя сукенкі ды няхітрае кухоннае начынне, маленькі комін з качаргой), апрача сваёй функцыянальна-бытавой, нясуць і пэўную зместавую, метафарычную нагрузку. Бліжэй да фіналу, цягам разбурэння “хатняга асяродку”, сцэнічная прастора ўсё больш вызваляецца, пакуль аголеная столь, быццам абрынутае неба над галавой звар’яцелай Морын, канчаткова не знікне недзе ўгары.

Такім чынам, камерная сцэна, нарадзіўшыся ў 70-я гады мінулага стагоддзя з мэтай прыцягнення моладзі ў коласаўскі тэатр, выканалася некалькі мастацка-эстэтычных задач.

Па-першае, яна паглыбіла магчымасці псіхалагічнага накірунку і такім чынам паўплывала на стылістыку акцёрскай ігры. Апошняй сталі больш уласцівыя стрыманасць, засяроджанне на ўнутраным, псіхалагічным стане герояў, праўдзівасць і дакладнасць існавання. Большай стала ўвага да падтэксту, зон маўчання, псіхалагічных паўз. Сёння, калі па прызнанню многіх практыкаў сцэны, адбываецца сутонне псіхалагічнага тэатра, ролю камернай сцэны ў яго захаванні складана аспрэчыць.

Па-другое, важную ролю камерная сцэна іграе і ў павышэнні эстэтычнага кругагляду віцебскага глядача. На працягу 1990-х – пачатку 2000-х гадоў сюды пачала актыўна пранікаць інтэлектуальная драматургія, найперш літаратура абсурду. Глядач стаў апасродкавана (праз пастаноўкі Віталія Баркоўскага) знаёміцца з новымі плынямі ў еўрапейскім тэатры. Камерная сцэна стала сапраўдным полем для сцэнічных эксперыментаў. Гэты працэс працягваецца і па сённяшні дзень. Такім чынам, камерная сцэна мае добрую і сур’ёзную творчую перспектыву.

Літаратура

1. Крыніца, І. У добры час, “Антаніна!” / І. Крыніца // Віцебскі рабочы. – 27.11.1973.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО В РАСКРЫТИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В БАЛЕТЕ

Балет – это история, написанная музыкой и рассказанная хореографией. Столь лаконичное и емкое определение описывает сценическое действие, в котором присутствуют, по меньшей мере, три неперенных элемента: танец, музыка и драматургия. Все вместе в единое целое объединяет артист балета, который своей техникой, музыкальной и пластической выразительностью, а также актерским мастерством делает балетный спектакль ярким и запоминающимся.

Для артиста балета способность влиять на зрителя, вызывать сопереживание и передавать те или иные чувства является одной из самых важных. Ведь некоторые балетные исполнители производят на зрителей неизгладимое впечатление, а есть и такие, кто не оставляют никакого эмоционального следа. Чем же достигается эта почти мистическая связь со зрительным залом, что заставляет публику сопереживать происходящему на сцене?

Ответ очевиден – исполнительское мастерство танцовщика, соединяющее в себе надлежащий внешний вид, отличную физическую и техническую подготовленность, незаурядные личностные и актерские способности. Для артиста балета академической школы – это, прежде всего, – неуклонное следование канонам классического танца; эффективное и рациональное управление эмоциональными и двигательными процессами для быстрого достижения качественного результата; индивидуальный стиль и творческий почерк исполнения; объективная оценка своих возможностей и способность к самодисциплине и саморазвитию; высокая конкурентоспособность и авторитет в профессиональной среде [1, с. 34].

Выдающийся балетмейстер и педагог Р. В. Захаров очень точно объяснил творческий характер профессии балетного исполнителя. «Специфика творчества артиста балета заключается в том, что мысли, чувства и переживания своего героя он выражает без помощи человеческой речи: движениями тела, жестами рук, мимикой лица. Речью здесь является сам танец. От степени его наполненности содержанием зависит сила его выразительности. Если скрипач всю мощь своего таланта вкладывает в инструмент, извлекая из него чарующие звуки, и они – человек и скрипка, на которой он играет, – составляют как бы единое целое, то артист балета сам является одновременно и «скрипачом», и «скрипкой» [2, с. 18].

Именно поэтому исполнительское мастерство танцовщика обусловлено, в первую очередь, ярко выраженной экспрессивностью, включающую в себя музыкальную, танцевальную и эмоциональную выразительность. В этом контексте понятие «экспрессивность в танце» можно охарактеризовать, как выраженную способность танцовщика передавать содержание хореографического текста посредством своего тела, вызывая сильные эмоции у зрителей. К таким телесным выразительным средствам можно отнести как саму пластику исполнителя, так и актерское мастерство, мимику, жесты, выразительные позы и даже красивые линии фигуры в статике.

Одним из главных условий создания точного сценического образа является соответствие движений музыкальному сопровождению. Яркий и запоминающийся образ на сцене немислим без музыкальной выразительности исполнителя, поскольку балет – это вид музыкального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах. Эмоциональная атмосфера, создаваемая звучанием музыки и красотой движений, по сути и делает балет высшей формой танцевального искусства. В соответствии с этим артист балета должен уделять особое внимание не только развитию ритмической, но и эмоционально-действенной связи музыки и

танца, то есть музыкальной выразительности.

Для точного соответствия хореографии с музыкальной первоосновой артисту балета необходимо развивать такого рода выразительность в репетиционной работе. Лишь при этом условии танцовщики могут сопоставлять заданные движения со своими мышечными ощущениями. В итоге у них формируются нужные условно-рефлекторные связи между музыкой и движением, позволяющие танцевать точнее и лучше. Вот почему для артиста балета так важно сделать свою работу с концертмейстером максимально плодотворной.

В свою очередь, танцевальная выразительность – результат напряженного и созидательного труда хореографа и артиста балета. Вот как об этом размышляет одна из самых артистичных балерин своего времени Суламифь Мессерер: «Способности эмоционально наполнить движение, каким бы элементарным оно ни было, развивалось кропотливо и ежедневно. Они проглядывают в самых простых движениях – в том, как ты раскрываешь руку, тянешь носок, управляешь корпусом. В сущности, это есть особый дар тела, его форм и линий, выделять определенную энергию в движении, которая и заряжает наблюдающего со стороны и, конечном счете, зрителей в театре» [3, с. 38].

С точки зрения классической хореографии художественный образ – это обобщенный портрет сценического героя с его отношением миру, которое проявляется в движениях, заданных определенным литературным сюжетом. Создать хореографический образ – значит обрисовать в танце характер, обозначить конфликт, объяснить мотивы того или иного поступка. Танец, лишенный образности, ограничивается демонстрацией техники, комбинациями движений и элементов без смысловой связи. В хореографии, наполненной логикой и содержанием, пластика танцовщика становится по-настоящему выразительным средством.

Художественный образ в хореографии всегда результат взаимодействия личности исполнителя и замысла либреттиста, композитора и хореографа. В идеале – это особый сплав, гармоничное единство между образом, задуманным балетмейстером, образом, воплощенным артистом балета и образом, возникающим у зрителя. Все слагаемые убедительного образа существуют по принципу единства смысла и формы: гармонии четких, точных, завершенных движений и предельно насыщенного эмоционально-психологического содержания. Поэтому сценические характеры, сочиненные талантливыми балетмейстерами и станцованные великими исполнителями, отличаются психологической достоверностью и убедительностью поведения.

Есть еще одно важное условие раскрытия художественного образа на балетной сцене: понимание исполнителем хореографической и драматургической задачи. И здесь очень многое зависит от уровня развития и направленности личности артиста балета, его интеллектуального потенциала, включающего способность к обобщению, живость восприятия окружающего мира, креативность мышления и общую эрудицию. Иветт Шовире, звезда Парижской оперы и директор Балетной школы Гранд Опера в книге «Я – балерина» писала: «артисту балета необходимо расширять свой интеллектуальный кругозор, изучая в первую очередь искусства, близкие к искусству танца, то есть музыку, живопись и литературу». Эти знания дают более точное понимание литературного сюжета, помогают увидеть героев в историческом контексте, а значит делают сценические персонажи более понятными и убедительными.

Однако в хореографии всегда существует опасность искажения, задуманного образа погрешностями исполнения. Нидерландский танцовщик, хореограф и писатель Руди ван Данциг в книге «Вспоминая Нуриева» так пишет об этом: «На древе исполнительских искусств балет – это ветвь, где происходит наибольшее отчуждение от авторского замысла. В опере или на концерте публика может быть уверена, что певцы и оркестр поют и играют то, что написано в партитуре, так как, это сочинил композитор, да и в драматическом театре актеры в точности воспроизводят текст пьесы. В балете же публика никогда не знает наверняка, является ли та или иная вариация плодом творчества соответствующего хореографа или результатом компромисса между ним и танцовщиком или даже изобретением самого исполнителя».

Разумеется, в искусстве классического танца живые эмоции могут возникать и проявляться

только в том случае, если исполнитель функционально подготовлен, отлично технически оснащен, а также обладает музыкальной и пластической выразительностью. Это подтверждают и слова известного педагога классического танца Большого театра М. А. Кожуховой: «Человек, в совершенстве владеющий своим телом, для которого не существует трудностей техники классического танца, свободен для выполнения актерских задач. Поэтому все внимание педагога должно быть направлено на академичность формы, на безупречную грамотность в овладении лексикой классического танца, чтобы «речь» балерины не была шепелявой, чтобы дикция была наичистой!» [4, с. 203].

Следование академическим традициям и попытки отхода от них – сегодня самая насущная проблема современного классического балета. Это выражается и в отношении к классике в целом и в погрешности исполнения в частности. К сожалению, успех у зрителей за счет эффектной трюковой техники становится тенденцией и все большее количество физически одаренных и технически оснащенных исполнителей перестают следить за чистотой линий и точностью выполнения элементов. Иногда это объясняется некой новой эстетикой, предполагающей индивидуальное прочтение художественного образа, или оправдывается протестом против застывших балетных догм, что возможно связано с недостаточной выучкой. Поэтому, исходя из мнения Натальи Макаровой, следование заданному хореографическому стилю – это знание того, чего нельзя делать в классическом балете.

Справедливости ради следует отметить, что академизм в любой сфере, будь то живопись или литература, в той или иной степени действительно замедляет движение вперед. Поэтому в хореографии не утихает столкновение сторонников классического балета с представителями новых направлений современного танца. В тоже время, академизм, именно, в силу своей консервативности позволяет сохранить классическое наследие, дух и стиль хореографических шедевров, проверяет исполнителей на профессиональную состоятельность. При этом академичность всегда допускает некоторую творческую свободу в создании художественного образа, но в пределах балетного канона.

Стремительно меняющаяся картина мира привела к очевидным изменениям эстетических критериев, даже в, казалось бы, незабываемых классических балетах. Во многом это связано с появлением все новых художественных средств выражения, требующих от исполнителя особых физических и технических способностей. Такие трансформации зрительского восприятия (клиповое и мозаичное сознание) привели к обновлению танцевального языка, изменению его структуры и динамики. Строгие хореографические каноны отныне перестали быть непреложными, а талантливые балетмейстеры все чаще опираются на свои собственные эстетические воззрения.

Разумеется, это отражается и на мировоззрении артистов балета, работающих с оригинальной хореографией, бессюжетными балетами и телесными перформансами. Поэтому даже строгим поборникам классики очень сложно отказать молодым танцовщикам в праве на эксперимент, поиске своей танцевальной идентичности, а значит в особой трактовке понятия исполнительское мастерство. Трудно не согласиться с И. Н. Димурой, считающей, что основой танцевальной выразительности нового типа является переход: от «тела, понимаемого функционально, в качестве инструмента создания идеального художественного образа, – к телу как самодостаточному источнику значений и смыслов» [5, с. 181]. Полагаем, что осмысление этой идеи, а затем и развитие ее в своем творчестве станут для артистов балета ключом к раскрытию самых сложных художественных образов.

Литература

1. Капанова, Г. Ж. Профессиональная компетентность артиста балета / Г. Ж. Капанова. – Лондон : Cambridge International Press, 2017. – 378 с.
2. Захаров, Р. В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1983. – 237 с.

3. Мессерер, С. Суламифь. Фрагменты воспоминаний / С. Мессерер. – М. : Олимпия Пресс, 2005. – 345 с.
4. Холфина, С. Вспоминая мастеров московского балета / С. Холфина. – М. : Искусство, 1990. – 377 с.
5. Димура, И. Н. Балет как мифологема / И. Н. Димура. // Вестник Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой. – СПб. : 2013. – № 30 (2) – С. 180–194.

Караев Ю.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ХОРОВОГО КОМПОНЕНТА ОПЕРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ОПЕРЫ)

Разносторонние методологические принципы, применяемые по отношению к постоянно развивающемуся жанру оперы, относятся к обширной области теоретического и исторического музыковедения. Исследования отечественных музыковедов Р. Аладовой, Н. Бунцевич, Н. Ганул, О. Дадиомовой, Т. Мдивани, С. Немцовой и других обращены к широкому диапазону проблем национального музыкально-театрального искусства, отражающих многочисленные грани его существования и развития. Сложная природа оперы как музыкально-драматического и музыкально-поэтического жанра обусловила множественность исследовательских ракурсов, с позиции которых рассматриваются пути развития жанра оперы, композиционно-драматургический, художественно-стилевой аспекты и др. Совокупность подобных методов составляет комплексный подход к изучению феномена современной белорусской оперы, в котором следует выделить историческое и теоретическое направления.

Исторический метод в музыковедении позволяет проследить особенности жанра оперы в условиях различных музыкальных стилей и исторических эпох, определить этапы развития оперного искусства на примере конкретных сочинений в историко-стилевом и историко-культурном контексте, выявить традиционные и новационные подходы композиторов к решению определенных драматургических и композиционных задач. В этом смысле роль хора в различные периоды развития национального оперного искусства выявляется историко-сравнительным подходом, который призван определить и охарактеризовать многие эволюционные процессы в области оперно-хоровой драматургии.

Использование историко-сравнительного подхода при изучении отдельных хоровых сцен в национальной оперной литературе обнаруживает весьма любопытные детали, среди которых, например, особые, порой крайне не схожие между собой типы оперно-хоровой драматургии произведений, написанных в 1977–1978 годах: «Новая земля» Ю. Семеняко, «Седая легенда» Д. Смольского, «Джордано Бруно» С. Кортеса.

Теоретический аспект музыковедческого анализа предполагает среди прочего изучение хоровых сцен в контексте оперы с позиций анализа и характеристики особенностей композиции, формообразования, синтаксиса, фактуры и мелодики партии хора. В этом направлении весьма результативным и, пожалуй, обязательным к использованию методом исследования является собственно хороведческий, который наиболее глубоко позволяет рассмотреть хоровую ткань во всех составляющих ее компонентах. Применение данного направления исследования особенно актуально относительно оперных хоровых эпизодов *a cappella*. Среди опер современных белорусских композиторов примером является опера «Мастер и Маргарита» Е. Глебова, где в третьем

действию на первый план выдвигается сакральная драматургическая линия, изложенная в духе молитвы. Отметим также звучащий за сценой мужской хор *a cappella* «Ой, ляцелі гусі» из оперы «Дикая охота короля Стаха» В. Солтана, который справедливо относят к одним из самых впечатляющих страниц произведения; хорал-молитву «Божа, Ойча чалавекаў» из оперы «Седая легенда» Д. Смольского, решенный в духе традиционной христианской заупокойной молитвы. Следует отметить, что звучание хора *a cappella* в оперных произведениях нередко воплощает молитвенное состояние, направленное к психологическому осмыслению конкретной драматической ситуации, что способствует реализации принципа «торможения действия» (термин М. Друскина).

Единство указанных методологических направлений дает возможность объединения двух генеральных направлений музыковедения – исторического и теоретического, позволяет охватить широкий круг музыковедческих вопросов и отвечает современным требованиям к изучению музыкального текста.

Вопросы функции хора в опере и роли массовых сцен в музыкально-драматическом действии требуют применения системно-структурного метода, который берет свое начало в трудах Г. Гегеля. Создатель системной теории диалектики обосновал подходы к изучению целого и его частей, выявил симптоматичные черты сосуществования различных компонентов единого целого. Одним из центральных тезисов в диалектике Гегеля является категория противоречия как единство взаимоисключающих и одновременно взаимопредполагающих друг друга противоположностей. Подобные черты можно встретить в драматургической расстановке сил действия и контрдействия, воплощенных в хоровых сценах опер «Тропую жизни» Г. Вагнера, «Седая легенда» Д. Смольского, «Князь Новоградский» А. Бондаренко и в других, более ранних оперных опусах белорусских композиторов.

Исследование музыкально-театральных произведений с использованием системно-структурного метода связано с определением оперы как сложноорганизованной системы, целостность которой обусловлена внутренними соотношениями частей – их единством и противоположностью. Подобное взаимовлияние раскрывает суть полифункциональности и динамичности частей целого. В музыкознании важные аспекты системно-структурного анализа ясно прослеживаются в научных трудах М. Гейлиг, М. Друскина, Г. Кулешовой, В. Холоповой, В. Ценовой.

При рассмотрении в рамках системно-структурного подхода отдельных хоровых сцен оперного произведения следует исходить из диалектики соотношения частей и целого, где части представляют собой относительно самостоятельные оперные формы, соотносятся друг с другом как относительно равноправные и, в то же время, подчинены единой композиторской (драматургической, композиционной) концепции. В данном аспекте примерами могут служить оперы «Джордано Бруно» С. Кортеса, «Седая легенда» Д. Смольского, особенностью композиции которых является использование арочности и репризности, возведенных композиторами в разряд композиционных принципов, решенных путем повторения или переосмысления музыкального материала хоровых сцен. Следует отметить, что «арочность» зачастую проявляется именно в хоровых эпизодах, объединяющих конкретные сюжетные комплексы и придающих законченность и целостность крупным композиционным структурам, к которым можно отнести, например, первый акт оперы «Матушка Кураж» С. Кортеса.

Понимание оперного произведения в структурно-системном аспекте открывает перспективы рассмотрения структуры как иерархии отдельных уровней (разделов) сочинения и системы как способов взаимодействия его компонентов. Так, структура в рамках оперного жанра предстает в виде композиционного фактора, раскрывающего внутренние элементы – от малых к крупным формам музыкального высказывания. Система, в свою очередь, раскрывает динамику развития драмы, драматургических этапов и

компонентов оперного произведения. Оба эти элемента представляют возможность определения и обобщения многих симптоматичных явлений в национальном оперном искусстве, в том числе вопросов значения хорового компонента в опере.

Современные комплексные методологические концепции способствуют определению места хоровой партии в линии взаимоотношений персонажей и обрисовке их внутреннего состояния. Примерами использования функции эмоционального насыщения и выражения внутреннего состояния героя через хоровой компонент могут служить четвертая картина оперы «Матушка Кураж» С. Кортеса, содержащая два хоровых эпизода, первый из которых звучит в исполнении женского хора *a cappella* на фоне речитативного рассказа Кураж о своей дочери; первая картина оперы «Князь Новоградский» А. Бондаренко, где центральное место занимает женский вокализ в духе народного плача-причета, рисующий внутреннее состояние Любавы, оплакивающей погибшего мужа.

Изучение музыкального текста оперного произведения невозможно без использования музыкально-интонационного принципа как основополагающего в области научной музыкальной мысли. Автор музыкально-интонационной теории – Б. Асафьев – в своих исследованиях рассматривал музыку как искусство интонируемого смысла; он очертил широкий круг вопросов, касающихся оперного творчества и музыкальной драматургии, наметил ряд векторов в развитии научной мысли в музыковедении, среди которых теория синтеза искусств и теория интонационной специфики музыкального искусства. Отмечая недостижимую высоту значения оперного хора, Б. Асафьев проник в специфическую эпико-ораториальную направленность хора в оперном искусстве, указал на музыкально-фресковый стиль и масштабность хоровых сцен, которые в современном белорусском музыкально-театральном искусстве ярче всего, на наш взгляд, воплощены в опере «Князь Новоградский» А. Бондаренко.

Исследуя структуру хоровых художественных образов в их специфическом проявлении через музыкальную интонацию, составляющую основу интонационной драматургии и интонационного конфликта, мы находим выразительные примеры трактовки хора как многоликой толпы в финале оперы «Мастер и Маргарита» Е. Глебова (сцена на Голгофе), представляющем собой крупную трехчастную композицию; в экспозиционном разделе оперы «Дикая охота короля Стаха» В. Солтана (сцена шляхетского бала в замке на Болотных Ялинах), центром которого является хоровая сцена, состоящая из танцевальных эпизодов, исполняемых с хором. Композиторы используют отдельные тематические комплексы в хоровых партиях, что дает возможность «персонифицировать» звучащую массу голосов и позволяет провести параллели с традициями оперного творчества М. Мусоргского.

Тенденции жанрового синтеза в системе музыкального театра (например, взаимодействие оперы и оратории), стилистика «крупного штриха» в воплощении жанровых микстов также подтверждает актуальность идей Б. Асафьева в области оперно-хоровой драматургии, композиции и формообразования. В отечественной оперной литературе ярчайшим примером является опера «Князь Новоградский» А. Бондаренко, в которой тенденция межжанровых взаимодействий нашла воплощение в своеобразной «ораториализации» произведения. Хор здесь является главным драматургическим компонентом, активно участвует на всех этапах драматического развития, выступает в качестве участника действия и его комментатора, определяет принципы сквозного развития, эпичности и ораториальности оперы, акцентирует три основных драматургических пласта произведения и его жанровый облик.

В свою очередь, фоновая функция хоровой партии, имеющей яркую жанровую характерность, отчетливо проявляется в экспозиционных хорах из опер «Новая земля» Ю. Семеняко, «Седая легенда» Д. Смольского, «Дикая охота короля Стаха» В. Солтана.

В целом комплексная методология анализа композиционно-драматургической

функциональности хоровой партии в оперном произведении, охватывающая теоретический и исторический подходы, представляется нам наиболее плодотворным путем изучения современной оперной литературы, который, при соблюдении современных подходов и использовании опыта смежных научных знаний и культурно-эстетических параллелей, должен привести к пониманию сути глубинных процессов драматургических преобразований жанра национальной оперы и структурно-семантического значения в нем хоровой партии.

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

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КАНТАТА И КАНТАТА-ФАНТОМ: ПАРАДОКСЫ ЖАНРА

Анализируя сложившуюся к концу XX века жанровую ситуацию, М. Арановский пишет: «никогда еще композиторы не чувствовали себя столь свободными от обязательств перед жанровыми наименованиями, как в наше время, и никто сегодня не посмеет упрекнуть иного автора в том, что он назвал кантату симфонией или симфонию оркестровым концертом» [2, с. 7]. В качестве примера тонкой игры с именем жанра приведем балет Л. Десятникова «Опера» (жанр произведения можно обозначить как «балет с пением» или «опера-балет»: традиции не нарушены, условия игры соблюдены).

Парадоксальность жанровых имен в современном композиторском творчестве непосредственно связана как с жанровой поливалентностью, свойственной искусству XX–XXI вв., так и с предельной индивидуализацией образно-драматургических и композиционных замыслов: зачастую композиторы вовсе отказываются от жанровой номинации как таковой (предоставив эту прерогативу исследователям) и обозначают в заглавии произведения только состав/количество исполнителей, литературный источник – возникает симптоматичная параллель с эпохой барокко.

Так, например, стремление авторов освободиться от заданных традицией того или иного жанра стилистических, акустических, образно-тематических, эмоционально-смысловых и т.д. коннотаций в XX – начале XXI века вызвало к жизни целый ряд произведений, озаглавленных «Музыка для...». Парадокс заключается в том, что сегодня «Музыка для...» атрибуцируется музыковедами как... жанр [8, с. 34], что, на наш взгляд, превращает саму категорию жанра (как устойчивого вида произведения) в абсурд: ведь под определением «Музыка для...» может скрываться сочинение *любого* состава и *любой* видовой принадлежности.

Отказ от жанровой номинации неизбежно сказался и в индивидуализированном (порой весьма эксцентричном) назывании произведений, где *имя* сочинения нерасторжимо связано с его обликом (образным, акустическим, структурным, драматургическим и т.д.) и фактически *приравнивается к жанру*. Однако обращение к традиционным, казалось бы, жанровым терминам в современном композиторском творчестве может быть не менее экстравагантным.

За более чем четырёхсотлетний период своего существования термин «кантата» распространялся на самые различные, часто – диаметрально противоположные по эстетике и акустическому облику произведения. Многочисленные разновидности кантаты, исторически сформировавшиеся в музыкальной практике, сложно перечислить: этим термином объединены разные по составу и количеству исполнителей одночастные и многочастные произведения, вокально-инструментальные и для хора *a cappella*. По словам И. Способина, «Кантата вообще форма довольно неопределенная; когда-то так называлась

всякая вокальная музыка, в противовес инструментальной музыке (сонате, по той же старинной терминологии)» (курсив наш – Н.К.) [7, с. 293].

Насколько нам известно, до XX века никому из композиторов не приходило в голову оспорить этимологию жанрового имени «кантата» (ит. cantata – «то, что поётся» от cantare – «петь»), а именно – то, что в кантате предполагается, как минимум: 1) драматургический приоритет вокального начала – или хотя бы его наличие; 2) литературный текст. Тем не менее, вот список известных нам на сегодняшний день *инструментальных кантат* – обозначим их так (к сожалению, нам пока недоступны партитуры и аудиозаписи всех перечисленных ниже сочинений):

1. Кантата для виолончели и камерного оркестра «Песнь надежды» (Canto di speranza, 1957) немецкого композитора Б. А. Циммермана;
2. Кантата для клавесина (1980) латвийского композитора П. Вакса;
3. «Quasi una cantata» для камерного оркестра (1990) российского композитора Ю. Красавина;
4. «Маленькая Рождественская кантата» для инструментального ансамбля (1993) белорусского композитора Л. Шлег.
5. «Камерная кантата» для скрипки и струнных (2015) украинского композитора З. Алмаши.

Что же движет современными авторами, обратившимися к жанровому термину «кантата» в столь нетипичной ситуации? Обратимся к словам композиторов.

В **«Маленькой Рождественской кантате» для инструментального ансамбля (1993) Людмилы Шлег** (р. 1948) в авторском послесловии обозначено: *«"Маленькая Рождественская кантата", посвящённая детям, написана с использованием мелодий Рождественских песен-псалмов /колядок/»* (авторская рукопись, [с. 32]).

Л. Шлег указывает вокальные прообразы частей сочинения, сама композиционная специфика которого такова, что опус оказывается вокальным по природе – несмотря на его инструментальное звучание: положенный в композиционную основу принцип вариаций оставляет узнаваемым мелодический остов кантов. Мы полагаем, ничто не мешает маленьким слушателям, которым кантата посвящена, мысленно или вполголоса подпевать известные им мелодии рождественских кантов – со словами или без. Следовательно, в кантате Л. Шлег, представляющей своего рода кантовую сюиту, присутствует и вокальное начало, и текст – *гипотетически* (возникает параллель с эпохой Ренессанса и раннего барокко, с характерной для того времени практикой взаимозаменяемости вокальных партий на инструментальные и наоборот).

В качестве ещё одного примера приведем авторскую трактовку жанровой природы **«Камерной кантаты» для скрипки и струнных (2015) украинского композитора и виолончелиста Золтана Алмаши** (р. 1975). В кантате 3 части: 1. Andante; 2. Molto allegro quasi Presto; 3. «Romance». На форуме сайта classic-online.ru на вопрос одного из слушателей *«А почему эта пьеса – кантата?»* композитор (никнейм bubusir, 07.06.2015, 00:12, см. [1]) дал развёрнутый комментарий: *«Этот мини-цикл продолжает серию моих произведений, где название жанра пишется в скобках. <...> Почему "кантата", если здесь никто не поет? А вот почему – еще начиная с 17-го века, когда новые струнные инструменты, [такие] как скрипка и виолончель, начинали становиться все более популярными, виртуозы (они же и композиторы по совместительству) старались на своих инструментах подражать пению. Человеческий голос – это был идеал, сродства с ним в игре на скрипке мечтал достичь каждый музыкант. <...> Мне показалось <...> логичным назвать пьесу для скрипки словом "кантата", подчеркнуть, что скрипка – "поет". <...> По форме – произведение продолжает традиции украинской камерной кантаты, в частности, Олега Кивы, такая же средняя форма продолжительностью около 10 минут, трехчастная структура (медленно – быстро – медленно). Что касается второй части –*

она, конечно же, полностью инструментальная <...> это "мечта голоса" обрести гипер-подвижность и освоить огромный диапазон. Вот почему эта пьеса называется "камерная кантата"» [1].

В двух рассмотренных инструментальных кантатах налицо апелляция к сущностному генетическому признаку кантаты как жанра: к его *вокальной природе*. В современной жанровой ситуации грань между инструментальным и вокальным типом высказывания (более того – вокальными и инструментальными, концертными и театральносценическими жанрами) нередко нивелируется и поэтому в каждом отдельном случае требуется *анализ жанрово-генетических истоков произведения*. В контексте подобных размышлений особого внимания заслуживает творчество белорусского композитора **Виктора Копытько**, для которого жанр камерной кантаты является доминирующим. Несмотря на то, что у автора нет инструментальных сочинений, озаглавленных «кантата», для него весьма характерно *инструментальное переосмысление* собственных камерных сольных кантат. При подобном акустическом перевоплощении композиция кантаты может быть сохранена целиком, переосмыслена и дополнена другим материалом, сохранена частично. Назовём примеры подобной жанровой транспозиции в творчестве В. Копытько: «Песня» для 2-х мужских голосов и камерного инструментального ансамбля (1984) перевоплотилась дважды – в «**Песню**» для **4-х контрабасов** (1995) и «**Ползёт**» для **аккордеона соло** (2020); «Французская Фантазия» для двух голосов и камерного оркестра (1986–2003) нашла инструментальное звучание в «**Thank you, Mr. Edison**», почти прустовских размышлениях для симфонического оркестра с солирующим роялем и *tape* (2020) и в пьесе для фортепиано соло **In Memoriam** (2020); фантазия «Северный Ветер» с игрой, пением и речитацией для двух исполнителей на древние китайские тексты (1992) инструментально изложена в «**Северном Ветре**» для **флейты соло** (2015; в качестве эквивалента музыкально-шумового яруса фантазии, контрапунктирующего вокальному и включающего тихий перезвон колокольчиков и шаги исполнителей, в новом сочинении композитор мыслит звучащую «тишину» зрительного зала – по аналогии с 4'33" Дж. Кейджа).

В контексте жанровых метаморфоз XX – начала XXI вв. камерная сольная кантата приобрела новые облики, нередко обусловленные рефлексией над жанром как таковым (показательный пример – кантата «Ein Deutsches Lied» В. Копытько, воссоздающая «музыкальный портрет австро-немецкой культуры конца XVIII – первой половины XIX в.» [4, с. 91]). Среди векторов подобной рефлексии можно обнаружить феномен *остранения жанра* (обратившись к известному термину В. Шкловского), то есть – представление жанра в таком свете и в таком контексте, который направлен на преодоление «автоматизма восприятия», на «создание особого восприятия предмета [в нашем случае – жанра. *Н.К.*], создание „видения“ его, а не „узнавания“» (цит. по [5]).

Свойственный остранению «прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия» (цит. по [5]) на наш взгляд, прямо соотносится с сочинением, которое не было упомянуто нами в контексте разговора об инструментальных кантатах, поскольку в нём задействован вокальный терцет (2 сопрано и меццо-сопрано). Это **Cantata для 17 исполнителей (2012/13)** российского композитора **Георгия Дорохова** (1984–2013) – одна из самых парадоксальных камерных кантат, а фактически – *анти-кантата* (приставка анти- подразумевает не только отрицание, но имеет ещё ряд значений: «вместо, наравне, подобно, *взамен*» [9]).

Личность и мировоззрение автора неизбежно взаимосвязаны с его творчеством. В случае Георгия Дорохова это утверждение особенно значимо: для безвременно ушедшего из жизни одарёнейшего композитора, которого называли флагоманом «молодого поколения радикального авангардизма» [6], бескомпромиссность в творчестве была равна нонконформизму в жизни – Г. Дорохов был известным гражданским активистом,

участником протестного движения в России 2011–2013 гг.

Для Г. Дорохова, по его же словам, «не бывает немзыкальных звуков» [3]. В попытке понять, почему сочинение называется *Cantata*, мы сначала пошли по самому лёгкому пути: обратили внимание на то, что имя-жанр написано латиницей и сделали соответствующий вывод (итальянское слово «cantare» означает не только «петь», но и – «свистеть», «скрипеть», «хрустеть», «стрекотать» [10], то есть – самые разнообразные звуки, не всегда «музыкальные» в привычном понимании). Но ключом к пониманию этой неожиданной по своему акустико-драматургическому решению кантаты стали для нас слова Надежды Дороховой, упомянувшей в переписке с нами, что один из предполагавшихся вариантов названия сочинения – «Анатомия протеста».

Cantata Г. Дорохова написана в сонорно-алеаторической крещендирующей форме (*ppp–fff*), при записи партитуры композитор обратился к хронометрической нотации, где в каждой из линий партитуры отмечено поочерёдное вступление секций (0 – 1 – 2 – 3) с указанием продолжительности их звучания (в секундах), динамической и темповой специфики (нотация инструментов и голосов, как и пояснения по поводу конкретных способов звукоизвлечения, детально выписаны в партиях). Партитура начинается и заканчивается полной тишиной (не менее 20 секунд), причём музыканты – вокалисты и инструменталисты – согласно указанию автора, сохраняют игровую позицию и во время молчания: «*tacet* (keep play position) / «*tacet* (сохранять игровую позицию)».

Темброво-сонорный тезаурус кантаты состоит из тишины, рассредоточенных в пространстве шорохов, призывков, тембро-шумов и глиссандо различной природы, тихого свиста и стуков, скрипа, нарастающего гула. А также – глухих мерных ударов, доносящихся всё громче. Инструментальные и вокальные звучания не дифференцированы, находятся в едином темброво-артикуляционном поле.

В акустическом решении инструментальных партий автором активно используется нетрадиционная игра на инструментах, в том числе – *фантомная артикуляция* (назовём её так), при которой извлечения собственно музыкального – в традиционном смысле – звука не происходит (частный случай фантомной артикуляции – визуальная артикуляция, предполагающая жест взятия звука на инструменте без осуществления его реального взятия). Так, в нотации деревянных духовых (флейт, кларнета, саксофонов) указаны: «воздухошум» (*air noise*) – звуки выдоха и вдоха, звук нажатия клапанов и «*trumpet sounds*». По ходу партий происходит переход от дыхания к звуку и наоборот. В нотации медных инструментов значатся звуки открытых и закрытых клапанов, подключение фонемы «О!» на вдохе («на *j* сдавленным голосом»), жужжание или фрулато на выдохе. В партиях электрогитары и бас гитары используется медленное глиссандо по грифу с наполовину зажатыми струнами (позиционно совпадает с выдохом и вдохом в партии деревянных духовых), а в финальной кульминационной точке *sfff* появляется произвольный аккорд (видимо, во всех исполнениях он будет разный). В игре на рояле представлены отдельные звуки, созвучия и кластеры с зажатыми, наполовину зажатыми и открытыми струнами.

Особенно эффектно с визуальной точки зрения выглядит исполнение партии ударных – в позиции лёжа под роялем. Ударник начинает не с *pp*, как остальные исполнители, а сразу со *sff* – звук постепенно достигает *sffffff* (способы звукоизвлечения: сначала костяшками пальцев, затем – удары кулаками двух рук в днище рояля). Возникающая образно-акустическая ассоциация – гулкие глухие звуки, доносящиеся из-под земли. Невозможно отделаться и от впечатления, что наблюдаешь за человеком, находящимся в ограниченном пространстве и пытающимся из него вырваться.

Однако наиболее парадоксальным – с «кантатной» точки зрения – выглядит решение вокального терцета. Интересно, что в графическом оформлении партитуры вокальные партии записаны внизу, под акустической толщей инструментов. Создаётся именно такое ощущение: интоналы вокалистов вынуждены пробиваться через остальное звучание.

Вокальный терцет звучит на всём протяжении кантаты, представляя собой трехголосный бесконечный канон (в партиях задействовано по три относительных звуковысотных позиции и три варианта длительностей). В акустико-сонорном и драматургическом контексте кантаты эта рафинированная полифоническая форма выглядит избыточной и на слух не воспринимается. Что неудивительно: участники терцета не только *лишены слов*, но и практически *лишены голоса*. В распоряжении вокалисток – «полусвист, полусум» («the sound half whistle, half noise»), предлагаемые им для «пения» фонемы – глухие согласные (!) с полугласным призвуком F(I) и T(U). При этом требуемая динамика в секции 1 – *pp-mp*, в секции 2 – *ffff*. С учетом специфики произносимых звуков – то ли всхлипов, то ли свиста омертвевшими губами – последнее динамическое указание выглядит не просто абсурдным: оно подчёркивает невозможность реального достижения этого *ffff*, крайне экстремальные условия его достижения.

Думаем, что Cantata Г. Дорохова может производить на зрителей неоднозначное образно-эмоциональное впечатление, возможно – вводить их в состояние шока: они *видят* на сцене ансамбль из 17 человек, вокалистов и инструменталистов – внешнюю «оболочку» кантаты, а то, что они *слышат*, не только не соответствует, а противоречит «кантатным» ожиданиям. Само сочетание акустико-драматургического облика сочинения с аристократическим именем Cantata воспринимается как когнитивный диссонанс: это и предвкушение кантаты – и её принципиальная неосуществимость – и её (несмотря ни на что!) фантомное присутствие. Если взять на вооружение один из предполагавшихся композитором вариантов названия и воспринимать кантату как своего рода *манифест протеста*, то, как нам кажется, это будет протест человека со связанными руками и заклеенным ртом – косвенное подтверждение подобной мысли находим в символической ремарке, предназначенной для вокалистов («позиция исполнителя на протяжении пьесы: рот крестообразно закрыт руками, левая ладонь на правой, необходимо оставить место между ртом и ладонями»).

Кантата-фантом Г. Дорохова, фиксируя невозможность традиционного музыкального дискурса, выступает метафорой состояния несвободы, насильственного ограничения человеческой речи. Поэтому, несмотря на внешнюю эксцентричность, Cantata Г. Дорохова в конечном итоге воспринимается как трагическое сочинение.

Использование современными композиторами исторического жанрового имени по отношению к сочинениям «неподходящего» (на первый взгляд) акустико-драматургического облика даёт возможность по-новому взглянуть на проблему жанровой атрибуции в музыке рубежа XX – начала XXI вв., как и на проблему жанра в целом. В каждом из случаев жанровое имя «кантата» вовлекается в индивидуальную авторскую концепцию, которая вступает с жанром в диалог – либо в спор, имеющий концептуальную мировоззренческую подоплёку. Таким образом жанровое имя напрямую участвует в загадочных механизмах рождения смысловой, акустической и драматургической ауры произведения.

Представленные выше рассуждения имеют тезисный характер и ни в коей мере не претендуют на полноту освещения заявленной проблематики: она предполагает гораздо более широкий и детальный разворот, открывает интересное и плодотворное поле для дальнейших исследований.

Литература

1. Алмаши, З. «Камерная кантата» для скрипки и струнных (2015) [Электронный ресурс] / З. Алмаши // Форум classic-online.ru. – Режим доступа: https://classic-online.ru/archive/?file_id=145361. – Дата доступа: 16.06.2020.
2. Арановский, М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Г. Арановский // Музыкальный современник : сб. ст. – М. : Сов. композитор, 1987. Вып. 6. – С. 5–44.
3. Георгий Дорохов: «Не бывает немзыкальных звуков!» [беседа Александра Филимонова с композитором Георгием Дороховым] [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://web.archive.org/web/20140421070346/http://beautiful-music.ru/node/146>. – Дата доступа: 16.06.2020.

4. Копытько, Н. Триада камерных кантат Виктора Копытько: интертекстуальный диалог и жанровые метаморфозы / Н. Копытько // Музыкальная культура Беларуси: знаходкі і адкрыцці : матэрыялы Мірскіх навуковых чытанняў, [Мір, 30 мая 2009 г. / склад. В. У. Дадзіёва]. – [Б. м., 2009]. – С. 89–103.

5. Остранение [Электронный ресурс] // Литературная энциклопедия. – Режим доступа: <https://rus-literature-enc.slovaronline.com/4021-Остранение>. – Дата доступа: 16.06.2020.

6. Смирницкий, Я. «Хоть я человек не смелый, всего лишь композитор...» В 28 лет скончался Георгий Дорохов [Электронный ресурс] / Я. Смирницкий. – Режим доступа: <https://www.mk.ru/culture/2013/02/05/807876-hot-ya-chelovek-ne-smelyiy-vsego-lish-kompozitor.html>. – Дата доступа: 16.06.2020.

7. Способин, И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – М., 2002. – 400 с.

8. Теория современной композиции : учеб. пособие / Г. В. Григорьева [и др.] ; отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.

9. *ǎvtí* // Древнегреческо-русский словарь: в 2 т. / сост. И. Х. Дворецкий; под ред. С. И. Соболевского. – М., 1958. – Т. 1. – С. 162.

10. *Cantare* // Зорько, Г.Ф. Новый большой итальянско-русский словарь. – М. : Рус. яз. – Медиа, 2004. – С. 158.

Кузмицкая К.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ВОПЛОЩЕНИЕ СОЦИАЛЬНО-БЫТОВОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ НА ДРАМАТИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ МИНСКА НАЧАЛА XXI ВЕКА

Сценическое искусство является одним из важнейших способов размышления над общественными изменениями. Разговор о социально-бытовых проблемах в театре стал неотъемлемой его частью.

Термин «социально-бытовая проблема» подразумевает низкий уровень жизни, материальные трудности молодых и многодетных семей, безработицу, низкий уровень образованности и др.

Возрастание роли социально-бытовой проблематики в осмыслении явлений реальной жизни выдвигает перед театром новые задачи, которые нуждаются в научной разработке.

Цель данной статьи состоит в выявлении и обобщении основных социально-бытовых проблем, воплощаемых на современной минской драматической сцене.

При написании статьи были использованы публикации в средствах массовой информации, интервью с театроведами и театральными критиками, а также результаты наблюдений автора при просмотре спектаклей.

В настоящее время театр Беларуси все чаще обращается к исследованию общественных вопросов на сцене. В первую очередь, этому способствуют три фактора: современные реалии нашей страны, активный обмен творческим опытом с другими государствами и новое поколение белорусских драматургов.

Активную деятельность в направлении развития социальной проблематики на белорусской сцене осуществляет Центр белорусской драматургии (далее – ЦБД) на базе Республиканского театра белорусской драматургии.

Одним из ярких событий в деятельности ЦБД стал спектакль «Колхозники»

(режиссер Т. Ткачев, 2017) по пьесе отечественного драматурга П. Пряжко «Три дня в аду». Действие спектакля разворачивается в 2012 году в Минске. Перед зрителем предстают несвязные сцены из повседневной жизни белорусов, бытовые ситуации современной реальности со всей грязью, пошлостью, ненормативной лексикой. Герои в спектакле (в отличие от пьесы) разговаривают на трех языках («трасянка», белорусский язык, русский язык), что также обостряет характеристику социальной реальности. Низкий материальный и духовный уровни жизни населения – наиболее явно раскрытая общественная проблема в постановке.

В спектакле «Колхозники» необычным образом использовано пространство. Автор уничтожает разделение между сценой и зрительным залом. Здесь все существует в одной плоскости. Это создает эффект душного и тесного места, в котором крайне неудобно находиться, особенно, когда дискомфорт усиливается за счет вынужденного перемещения при просмотре.

Ценный вклад в воплощение общественных вопросов на сцене вносит Центр визуальных и исполнительских искусств «ART Корпорейшн», который был создан в 2010 году при поддержке ОАО «Белгазпромбанк» и Министерства культуры Республики Беларусь [1].

Одним из первых спектаклей, раскрывавших общественные вопросы, был «Опиум» по пьесе В. Королева (режиссер А. Марченко, 2016), вошедший в рейтинг лучших спектаклей Беларуси за 2016 год по версии портала «Театральная Беларусь». Это первая постановка в истории белорусского театра, финансирование которого было осуществлено зрителями. Этот факт продемонстрировал заинтересованность публики в новой драме – той, которая затрагивает широкий спектр не самых приятных тем, выводит на сцену маргиналов и пишется современным языком, зачастую насыщенным ненормативной лексикой. Действие пьесы происходит в Рогачеве. На примере одной семьи показаны проблемы большинства белорусских провинциальных городков: денег катастрофически не хватает, больная мать, потерявший работу старший сын, младшему необходимо продолжать учебу. Старший сын принимает решение заработать денег в военной Украине. Это кажется всем, особенно матери, чем-то ужасно страшным и небезопасным, порождает мысли о том, что сына там обязательно убьют, и он не вернется. Однако настоящее убийство происходит совсем рядом, прямо в доме героев, а военная Украина всего лишь способ прожить и заработать денег. Проблемы бедности и безработицы показаны под увеличительным стеклом, условия жизни загоняют человека в угол, где он вынужден идти на крайние меры. Спектакль честно говорит о том, что белорусская реальность зачастую не дает возможности жить, а заставляет выживать.

Главным образом спектакля является земля, из которой ничего не может прорасти, а все необходимые предметы быта закопаны в нее. Лишь в конце, когда младший сын умирает и падает на землю, на ней появляется зеленая трава, как символ светлого будущего, которое наступило где-то, но не здесь.

Другая, не менее важная для белорусского пространства совместная работа режиссера А. Марченко и «ART Корпорейшн», – спектакль «С училища». Данный проект вызвал мощный резонанс на международном театральном форуме «TEART» в Минске в 2018 году. Большинство зарубежных критиков отмечали именно его, как современную и важную постановку для белорусского театра. Пьеса стала результатом V Международной драматургической лаборатории в Центре белорусской драматургии, где драматург А. Иванов в тандеме с режиссером С. Жирковым (Украина) представил идею и несколько сцен будущей пьесы «С училища». Пьеса была номинирована на престижную премию «Золотая маска» в категории «Лучшая работа драматурга». Сюжет представляет собой историю взаимоотношений студентки-гопницы Таньки и интеллигента-преподавателя Сергея. Главная героиня из неблагополучной семьи, где отец не может ходить, а бывший

парень девушки сидит за убийство. Сама Танька не образована, работает в рыбном магазине и мечтает о любви с преподавателем. Сам же учитель недоволен своей работой, маленьким заработком, отсутствием перспектив и, как выясняется в ходе спектакля, в детстве убил человека. Количество социальных тем, затрагиваемых в спектакле, велико: жизнь низших слоев общества, бедность, инвалидность, преступность, низкий уровень образованности и др. Все они вплетены авторами в спектакль как привычная нам часть жизни, с которой мы миримся каждый день.

Нужная атмосфера постановки «С училища» достигается благодаря пространству культурного хаба Ok16 и режиссерскому приему съемки в реальном времени. По ходу действия актеры играют в самых разных уголках здания бывшего завода, а зрители наблюдают за всем происходящим на проекции. Этот прием также используется, когда актеры находятся на сцене. Тогда камера фиксирует самые важные детали, которые могут быть не видны из зрительного зала. Спектакль «С училища» – важный этап в освоении остросоциальной отечественной драматургии, и результат поиска новых театральных решений, в частности, с использованием современных технологий.

Постоянно обращается к социальным проблемам Белорусский свободный театр (БСТ). Темы постановок этого театра зачастую концентрируются на табуированных сферах жизни и ущемлении прав человека. Среди наиболее ярких постановок, воплощающих социально-бытовую проблематику, можно выделить «Дом № 5» (2017) и «Оникс» (2016).

В основу спектакля «Дом № 5» легли документальные истории минчан. Постановка обращается к такой серьезной проблеме, как инвалидность и социализация людей с ограниченными возможностями. В Беларуси остается болезненной тема трудоустройства инвалидов, плохого ухода за ними в специальных учреждениях. Количество государственных средств, выделяемых для помощи инвалидам, с каждым годом сокращается [2]. Название пьесы К. Стешика происходит от одноименного проекта Д. Андреяновой и Н. Куприча. Они сняли мини-фильм о паре, страдающей шизофренией. Молодые люди живут в поселке Барсуки без воды, газа и работы. Отрывки из этого фильма демонстрируются в ходе спектакля между сценами. Белорусский свободный театр не просто говорит о проблеме, но и предлагает своего рода трудоустройство людям с ограниченными возможностями, ведь некоторые герои пьесы – участники спектакля. Материал для постановки собирался на протяжении семи лет. Здесь и истории инвалидов, и сиделок, и обычных людей, которые, хотя физически здоровы, но не чувствуют себя полноценными. Такой разношерстный контингент позволяет посмотреть на ситуацию с разных углов зрения.

Еще один проект коллектива «Оникс» поставлен по автобиографичной пьесе М. Досько режиссером Ю. Шевчук и рассказывает о молодежи 1990-х гг., которая фанатеет от группы «Опух». В основу спектакля легли истории о криминальных настроениях тех лет. Основные проблемы, которые затрагивает спектакль, – детская преступность, беспризорность, низкий уровень образованности. Большую роль в постановке играет проекция, на которой демонстрируются фотографии реальных мест Минска, описываемых в пьесе.

Белорусский свободный театр уделяет много внимания актуальным темам современной реальности. Коллектив заинтересован в раскрытии остросоциальных проблем путем минималистского художественного решения.

Тема социальной несправедливости, попрания человеческого достоинства, унижения и насилия над личностью активно исследуется за рубежом. В Беларуси немногие обращаются к подобной проблематике. Как ни странно, такая злободневная тема была воплощена на минской сцене в самой, что ни на есть, традиционной интерпретации. Классическую пьесу Я. Купалы «Разоренное гнездо» режиссер А. Гарцуев поставил в Республиканском театре белорусской драматургии в 2013 году. История конфискации

честно нажитой земли у семьи, которой ничего больше не остается, кроме как пойти на улицу, либо стать рабами человека жестокого и бесчестного, говорит не только о трагедии одной семьи, но и о самоидентичности всего народа. Семья, лишенная крова, уже не может быть полноценной, ведь она лишена не только собственной территории, но и дома в духовном смысле. Тема общественной несправедливости перетекает здесь в социально-психологическую проблему – самоубийство. Насколько же актуальной явилась эта постановка, можно судить потому, что в 2016 году в Беларуси случился резкий скачок самоубийств, особенно среди мужчин 46–60 лет [3]. Примерно в таком же возрасте покончил с собой один из героев пьесы Лявон. Идея хрупкости всего, что есть у человека, воплотилась в сценографии спектакля. Художник И. Анисенко выстроил дом из картонных коробок, который разрушился в финале спектакля.

Таким образом, наиболее воплощаемыми социально-бытовыми проблемами на сцене минских театров начала XXI века являются; низкий уровень жизни населения («Колхозники», «Опиум», «С училища», «Дом № 5», «Разоренное гнездо»); детская преступность («Оникс», «С училища»); инвалидность («Дом № 5», «С училища»); безработица («Опиум», «С училища»).

В целом, можно сделать вывод о том, что социально-проблематизированные обстоятельства – принципиально важный контекст в минских спектаклях.

Литература

1. Центр визуальных и исполнительских искусств «АРТ Корпорейшн» [Электронный ресурс] // ART CORPORATION. – 2010. – Режим доступа: <http://artcorporation.by/>. – Дата доступа: 05.05.2019.

2. В Беларуси проблемы инвалидов и инвалидности волнуют общество все меньше [Электронный ресурс] // Naviny.by. – 2015. – Режим доступа: https://naviny.by/rubrics/society/2015/02/24/ic_news_116_454577. – Дата доступа: 01.05.2019.

3. Спасюк, А. Почему в Беларуси случился резкий скачок самоубийств? [Электронный ресурс] / А. Спасюк // Naviny.by. – 2017. – Режим доступа: <https://naviny.by/article/20170521/1495368948-pochemu-v-belarusi-sluchilsya-rezkiy-skachok-samoubiystv>. – Дата доступа: 10.05.2019.

Курчич Е. В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ВОПЛОЩЕНИЕ ТЕМЫ МАЛОЙ РОДИНЫ В СОВРЕМЕННОМ ЭСТРАДНОМ ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ

В Беларуси 2018–2020 гг. объявлены Годом малой Родины Указом Президента Республики Беларусь для стимулирования социально-экономического развития регионов страны, формирования у населения активной гражданской позиции, сохранения историко-культурного и духовного наследия [2].

Данная инициатива Главы государства подтолкнула абсолютно всех музыкантов, композиторов, поэтов и исполнителей к созданию новых музыкальных произведений. У каждого человека, независимо от того, как сложилась его судьба, всю жизнь остается в сердце то, что называется малой Родиной. И это чувство родной земли, своих корней, истоков мастера музыкального искусства передают в своих произведениях с помощью характерных средств выразительности, композиции, мелодии и т. д.

В белорусской музыке многие композиторы обращались к теме малой Родины. Так,

еще во второй половине XIX века наш земляк С. Монюшко тесно соприкасался с белорусской культурой, в своих операх, музыкальных комедиях, балетах, полонезах, вальсах, песнях на сюжеты и тексты белорусских народных песен возвращался к истокам, своей малой Родине – Беларуси.

Свой край в XX веке воспевали такие исполнители и композиторы, как В. Вуячич, И. Дорофеева, Э. Зарицкий, И. Лученок, В. Мулявин, В. Раинчик, А. Ярмоленко и многие другие выдающиеся деятели белорусского музыкального искусства.

Сегодня, благодаря молодым авторам, в частности, композитору Е. Олейнику и поэтессе Ю. Быковой, у многих белорусских эстрадных исполнителей в репертуаре появилось огромное количество новых музыкальных произведений, посвященных этой актуальной теме. Следует отметить, что по итогам 2018 года за воплощение темы малой Родины в современном эстрадном искусстве и создание цикла высокохудожественных вокальных произведений патриотического содержания этот авторский коллектив был удостоен высокой государственной награды – «За духовное возрождение» [1]. Квинтэссенцией их таланта в 2018 году стал выпуск альбома под названием «Куточак Беларусі», презентация которого состоится в июле 2019 года на ежегодном республиканском празднике Купалья – Фестивале «Александрия собирает друзей» с участием Главы государства А. Г. Лукашенко.

Как отмечают сами авторы, этот альбом посвящен, в первую очередь, любви – к маме, родине и в целом – к жизни. Он создан усилиями выдающихся музыкантов, которые напомнили каждому из нас об общечеловеческих ценностях, добрых и вечных темах.

Так, например, в репертуаре народного артиста Беларуси А. Ярмоленко появилась песня «Сапраўдны беларус», в которой артист и авторы постарались передать тему белорусской самобытности. В ней заложена «белорусская простота» не в традиционном понимании слова, а в современном звучании, что, несомненно, вызывает интерес у молодого поколения к белорусскому языку, а также вокальной и музыкальной культуре.

Автобиографичной, глубоко личной получилась композиция о матери для заслуженной артистки Беларуси – И. Абалян. Среди вокально-технических приемов, использованных в песне, можно отметить вибрато, мелизматику, свойственную природе исполнительницы, динамические оттенки и штрихи. В песне о матери композитор Е. Олейник постарался передать слушателю в своей мелодии весь трепет, воодушевление и любовь к матери и, несмотря на современное звучание, звуки солирующей арфы переносят нас на много веков назад. В стихах к песне «Мама» поэтесса Ю. Быкова постаралась передать образ матери через чувства к родному дому: *«Дом там, где мама, это так просто, // Там, где встречали зимы и весны. // Тихое счастье, хлеб вкусный самый // В стареньком доме, рядышком с мамой. // Там, где качали меня руки эти, // Выросли, стали взрослыми дети // и разлетелись в разные страны, // Унося в сердце дом тот, где мама...»*

Музыкальные произведения могут создаваться под впечатлением от красоты родного края и желанием поделиться своими ощущениями со слушателем. Так, образ Беларуси с ее богатым творческим наследием показан композитором Е. Олейником в песнях «Сінявокая» в исполнении А. Ярмоленко и В. Алешко, «Родники» в исполнении автора Ю. Быковой, «Когда ты возвращаешься домой» в исполнении В. Алешко, а также «Маленькая родина» и, уже ставшая культовой, песня «Куточак Беларусі» которую исполнила заслуженная артистка Беларуси А. Ланская. В аранжировках этих произведений композитор использует звучание симфонического оркестра с Национальным академическим хором Республики Беларусь, которое наполняет произведения величием и патриотизмом: *«Куточак Беларусі, маленькая Радзіма, // Дзе з самага дзяцінства ўсе міла сэрцу так. // Схіліўшыся, рабіна абудзіць успаміны // З вярбой, што ля каліткі, над родны кліча дах».*

В своих стихах поэтесса Ю. Быкова воспевает природу Беларуси – ее леса, реки, поля

и озера, тем самым, передает природу своего края светлыми и солнечными красками.

Мысли о родном доме, семье, детях, родных друзьях – постоянный спутник артистов, когда те уезжают на гастроли. И, в связи с этим, особое звучание приобретает тема дороги в песне «Дороги белорусские», написанной в 2018 году Е. Олейником и Ю. Быковой для заслуженных артистов республики А. Солодухи и В. Алешко. Главным лейтмотивом этого произведения является наша жизнь, которая всегда напоминает нам о малой Родине и о детстве.

Сегодня темой малой Родины прониклись абсолютно все артисты республики, в том числе, и молодые исполнители: Е. Курчич, О. Сацок, Р. Асланов, Alen Hit, А. Пушнова и др., которые с огромным энтузиазмом исполняют лирические песни о своей малой Родине и о том, что они чувствуют к родной земле.

Помимо новой музыки, созданной в 2018 году, в альбом Е. Олейника и Ю. Быковой – «Куточак Беларусі» вошли песни, записанные задолго до объявления Года малой Родины. Например, песня «Я люблю Беларусь!», с которой начинающая певица А. Винникова представляла Беларусь на европейском международном песенном конкурсе «Евровидение–2011». В композиции авторы использовали музыкальный стиль поп-рок с элементами фолк-музыки, прозвучало соло на цимбалах, которые выступили основным мотивом песни.

Таким образом, сегодня тема Родины и родного края в современном эстрадном вокальном искусстве Беларуси затронула чувства и эмоции каждого человека, вызвала желание сделать что-либо для своей страны. Каждый артист, композитор, поэт по-своему раскрывает этот образ, но всех их объединяет одно – любовь и уважение к своей Родине.

Литература

1. За духовное возрождение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://news.21.by/other-news/2019/01/12/1700652.html>. – Дата доступа: 26.03.2019.

2. Указ Президента РБ 20.06.2018 № 247 «О проведении Года малой родины» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://kodeksy-by.com/norm_akt/source/247-20.06.2018.htm. – Дата доступа: 26.03.2019.

Лабынцев Ю.А.

(Российская Федерация, г. Москва)

ПРОТЕСТАНТСКИЕ ПЕВЧЕСКИЕ РУКОПИСИ В ЗАПАДНОБЕЛОРУССКОМ НАРОДНОМ ОБИХОДЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВВ.

*(Памяти Федора Даниловича Климчука (1935–2018) – вдумчивого ученого-слависта,
хорошо знавшего и очень любившего свой родной западнополесский край)*

В последние годы среди белорусских исследователей усилился интерес к истории и современному состоянию различных протестантских движений в Беларуси [1], на землях которой они получили наиболее широкое распространение в элитарных кругах еще в XVI столетии. Особо привлекает внимание ученых XX в., когда поздний протестантизм достаточно активно стал проникать и в среду простых белорусов, преимущественно крестьян и рядовых горожан.

В ходе нашей научной деятельности, в том числе экспедиционной, ведущейся на территориях Беларуси и сопредельных стран с начала 1970-х гг., нам удалось выявить и изучить целый ряд материалов, характеризующих народную письменную культуру белорусских протестантов XX–XXI вв., которая как явление наиболее заметно стала

проявлять себя в 1920-1930-е гг. в Западной Беларуси. К сожалению, это весьма важное для понимания судеб протестантских движений в белорусской народной среде явление той поры, неизвестно ни самим нынешним протестантам, ни ученым, изучающим их, в том числе пишушим, «о распространении религиозной литературы» в те годы [2, с. 173–174; 9, с. 165–171]. Главная трудность здесь в том, что сами памятники этой народной письменной культуры, особенно наиболее ранние, настолько редки, что практически исчезли из живого обихода верующих уже к концу прошлого века. Вместе с тем, рукописная книжность у поздних белорусских протестантов в период возникновения и становления их общин в первой половине XX в. – важнейший фактор их существования и развития. Чтобы кратко это пояснить укажем, что без наличия такой рукописной книжности вести тогда богослужение в общинах было невозможно. С одной стороны, вся позднепротестантская литература была в ту пору достаточно дефицитна, с другой, видимо, почти каждая община имела те или иные предпочтения текстового репертуара, что достаточно хорошо заметно при анализе тогдашней рукописной книжности.

История позднепротестантской литературы в славянских странах имеет много общего, причем на белорусско-русско-украинско-польском направлении сходного и даже родственного. Особенно это касается второй половины XIX в. – первой половины XX вв. и особенно 1920-х–1930-х гг. Едва ли не главнейшая ее часть певческо-поэтическая – различные протестантские певческие сборники, которые всю жизнь сопровождают верующего. В небольшой статье невозможно даже очень кратко рассказать об эволюции и развитии позднепротестантской гимнологии, которая многое вобрала, в частности, и из православной паралитургической и вообще духовной поэзии, а также первоначально распространялась в основном рукописным путем. При этом всегда нужно помнить, что в различных позднепротестантских деноминациях гимнологический репертуар был очень сходен и порой отнести то или иное песнопение исключительно только к одной из них практически невозможно.

Народное поэтическое вдохновение породило появление и большого числа местных позднепротестантских произведений, которые, получив признание в своей и сопредельных общинах, тем не менее не только не были признаны центром, в значительной степени это касалось баптистов и евангельских христиан, но и подверглись осуждению, что особенно резко проявилось в конце 1940-х гг. Так известный протестантский деятель, регент и знаток духовных песнопений Я. И. Жидков писал: *«На местах, за отсутствием печатных сборников, гимны переписываются, причем часто с большими ошибками, или употребляются гимны, сочиненные местными братьями и сестрами, часто противоречащие нашему духу и правилам веры, а посему все эти ненормальности должны быть устранены»* [3, с. 24].

За многие годы наблюдений в поле нашего зрения попало до десяти полных певческих сборников, составленных и переписанных белорусскими протестантами в первой половине XX в., некоторое число их фрагментов, состоящих преимущественно из нескольких листов, а также отдельные листы с различными песнопениями. Абсолютное большинство их бытовало на территориях Западного Полесья, включая города, в том числе и такие крупные как Брест и Пинск. Эти протестантские певческие рукописи принадлежали как пресвитерам и регентам, так хористам и рядовым верующим, порой даже и недостаточно грамотным. Основной язык произведений в этих рукописях русский и украинский, реже польский. Некоторые из них отобразили немногочисленные черты полесских говоров. Конечно же в личных белорусских протестантских библиотеках первой половины XX в. были не только певческие рукописи. В них наряду с печатными изданиями и певческими рукописями имелись и различные рукописные сборники так сказать с прозаическими протестантскими сочинениями, в основном тетради со всевозможными выписками, в том числе из Священного Писания, и толкованиями. Это отдельная и очень

большая тема для изучения, которая дает множество интереснейших материалов этнографо-этнологического плана, достаточно только указать на фигуру такого тогда видного, а ныне почти забытого народного писателя и баптистского проповедника как И. З. Барчук, автора десятков книг, широко распространявшихся в Западной Беларуси, украинца по происхождению.

Среди песнопений, помещенных в протестантских рукописных сборниках первой половины XX в., виденных нами, белорусскоязычных не отмечено. Однако это не означает, что их не было вовсе. Первые опыты такого рода начинают появляться по крайней мере уже в 1920-е гг., правда, они не выходят за рамки весьма узкого круга лиц, тем более, что сами белорусские позднепротестантские движения насчитывали тогда в совокупности всего несколько тысяч человек. Знарок состояния протестантизма во II Речи Посполитой римокатолический ксёндз Стефан Грелевский, называвший эти позднепротестантские общины и братства «религиозными сектами», обладавший наиболее точной совокупной информацией, именно так определял количественную сторону этих движений в Западной Беларуси [4, с. 503–692]. Белорусский язык в своей проповеднической работе, в том числе и литературной, достаточно активно использовал тогда, например, уроженец Слонимщины известный баптистский деятель Л. Дзекуць-Малей, тесно связанный с белорусским национальным движением, об этой стороне жизни которого написано пока явно недостаточно [5; 6, с. 32–35; 9, с. 171–176].

Подлинным творцом позднепротестантской белорусоязычной гимнографии, начавшим создавать свои поэтические произведения еще в 1920-е гг., явился Д. А. Ясько, служивший в первой половине XX в. пресвитером и регентом в Слониме и других местах, в том числе на Полесье. Литературный талант его был столь значителен, что это кратко отметили даже в сводной хронике евангельских христиан-баптистов [7, с. 390], правда, деятельность Д. А. Ясько, в том числе и литературная на белорусском языке, остается совершенно неизученной. Пожалуй, наиболее известен сейчас его поздний печатный гимнографический белорусоязычный сборник, дающий представление о поэтическом и переводческом даре этого белорусского баптистского деятеля [8].

Общее количество песнопений, виденных нами в западнобелорусских протестантских певческих рукописях первой половины XX в., достигает двухсот. Многие из них нотированные, что говорить о нотной грамотности их владельцев, которыми были в основном пресвитеры, регенты и хористы, а также наиболее подготовленные из числа рядовых членов в различных общинах. Репертуар песнопений традиционный для позднепротестантских направлений того времени, связанный с языковым предпочтением, определенным в основном благодаря собственному выбору той или иной общины. Несомненно, очень интересны местные народные, порой не слишком умело написанные религиозные гимны, но в целом их мало. В силу распространения позднепротестантских движений, одним из центров которых была Волынь и вообще украинские земли, многие произведения попадали к населению Западной Беларуси оттуда, причем как на русском, так и на украинском языках. Некоторая часть песнопевческих текстов создавались на польском языке, в основном на польских этнических территориях. Так на Западном Полесье, белорусском и украинском, в народной восточнославянской среде пользовались популярностью польскоязычные песнопения «Mody», в котором говорилось о тогдашних пороках людской жизни: «*Wiele ludzi w nasze dnie żyją w prawdzie bardzo źle...*»; «*Co za okrzyk wesolości*», восхваляющий Иисуса Христа: «*Co za okrzyk wesolości niosą drogie goody nam! Oto wscystek lud w radości w całym Chrześcijaństwie tam!*» и другие.

В наши дни, хотя это может показаться некоторым странным, рукописный период в истории белорусской позднепротестантской письменной культуры все еще не закончен. Более скромная переписка необходимых текстов продолжается как в старом классическом ее варианте непосредственно от руки, так и значительно видоизменено – до последнего

времени с помощью печатной машинки, а сейчас компьютера и принтера. Все еще для тиражирования активно используют различные копировальные устройства, преимущественно ксероксы, а из ксерокопий составляются своего рода самостоятельные сборники особого состава, отражающие предпочтения владельца.

Литература

1. Евангельская Царква Беларусі: гісторыя і сучаснасць. – Мінск, 2014–2018. Вып. 1–3.
2. Lisouskaya, T. Działalność wspólnot późnoprotestanckich na Zachodniej Białorusi w latach 1921–1939 / T. Lisouskaya // Białoruskie Zeszyty Historyczne. 2018. – Т. 49. – S. 166–180.
3. Жидков, Я. И. Восемдесят лет евангельско-баптистской песни / Я. И. Жидков // Братский вестник, 1947. – № 5. – С. 21–25.
4. Grelewski, S. Ks. Wyznania protestanckie i sekty religijne w Polsce współczesnej. / S. Grelewski. – Lublin, 1937. – XVI, 852 s.
5. Лукаш, А. Ш. Дзекуць-Малей / А. Ш. Лукаш // Беларус, 1955. – № 3.
6. Глагоўска, Х. Дзейнасць Лукаша Дзекуць-Малея сярод бапцістаў на Палессі / Х. Глагоўска // Загароддзе-2: Матэрыялы навукова-краязнаўчай канферэнцыі “Палессе – скрыжаванне культур і часу”. 25–27 верасня 1999 г., Пінск. – Мінск, 2000. – 207 с.
7. История евангельских христиан-баптистов в СССР. – М., 1989. – 624 с.
8. Гімны хрысціян: Пераклаў з розных моў і ўлажыў Д. А. Ясько. – Craesville, 1979. – 446 с.
9. Бачышча, Ю. Пратэстанцкая царква і беларускі нацыянальны рух у Заходняй Беларусі (1918–1939) / Ю. Бачышча, А. Унучак // Przegląd Środkowo-Wschodni. 2019. – № 4. – S. 159–182.

*Легостаева Е.А., Маслакова М.В.
(Российская Федерация, г. Заводоуковск, г. Тюмень)*

МУЗЫКАЛЬНЫЕ БИБЛИОТЕКИ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ (НА ПРИМЕРЕ АУДОМОЗГО «ЗАВОДОУКОВСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»)

В современном обществе учреждения дополнительного образования, в частности детские школы искусств (ДШИ) и детских музыкальные школы (ДМШ), являются важным звеном в воспитании и развитии детей. В современных условиях школы искусств – это центр распространения музыкальной культуры, обучения будущих профессионалов, воспитание аудитории слушателей, любителей и ценителей искусства. Дополнительное образование детей – это сфера, которая должна быть местом обучения и воспитания, а также пространством для саморазвития и реализации. Образовательный процесс невозможен без библиотеки. Библиотека играет одну из главных ролей в образовании ребенка, способствует учебному процессу, а также прививает любовь к книге и чтению.

Среди не многочисленных специалистов, занимающихся изучением проблем библиотек ДШИ и ДМШ стоит отметить: И. Ф. Безуглову, А. А. Новоселову, С. Л. Поленкову, Э. Б. Рассину, Т. С. Яскажук и др., и несмотря на актуальность функционирования библиотек ДШИ и ДМШ, научных исследований в ней практически не проводится.

Музыкальные библиотеки относятся к специальным библиотекам и различаются по своей видовой принадлежности: научные музыкальные библиотеки; учебные музыкальные библиотеки, библиотеки учебных учреждений; общедоступные музыкальные библиотеки – подфонды общедоступных библиотек; музыкальные библиотеки учреждений культуры

(театров, консерваторий, музеев). Исходя из этой классификации библиотеки ДШИ являются специальными учебными библиотеками, с ограниченным контингентом пользователей [2, с. 101].

Специальные библиотеки – это библиотеки, удовлетворяющие особые информационные потребности читателей, определенные профессиональной сферой их деятельности на основе отраслевого или многоотраслевого фонда [1, с. 71]. Социальное назначение специальных библиотек – организация профессионального чтения.

Основным типобразующим признаком учебных библиотек является их направленность на удовлетворение потребностей, возникающих в процессе учебы. Для них характерны как универсальный (библиотеки классических университетов, школ), так и отраслевой (библиотеки техникумов и училищ) составы фондов, в значительной степени состоящих из многоэкземплярной учебной литературы, предназначенной для различных категорий учащихся и профессорско-преподавательского состава. Следовательно, под учебной библиотекой необходимо понимать специальную, обеспечивающую на базе универсального или отраслевого фонда удовлетворение информационных потребностей, возникших у пользователей в процессе учебной деятельности.

Музыкальные библиотеки – собрания печатной музыкальной литературы (нот и книг), предназначенные для общественного или индивидуального пользования [2, с. 329]. Особенность данного вида библиотек в том, что сама библиотека является структурным подразделением ДШИ, колледжей искусств, музыкальных училищ и т.д. Библиотеки имеют ограниченный доступ к фондам, пользователями библиотеки могут быть только сотрудники или учащиеся школы.

Специфика комплектования библиотечного фонда музыкальных библиотек состоит в особом виде документов – нотно-музыкальных, которые, должны быть адаптированы и направлены для образовательного процесса по музыкальному искусству. Библиотекарь должен хорошо ориентироваться в документном потоке по музыкальному искусству и использовать специализированные источники комплектования.

Музыкальные библиотеки учебных учреждений являются самыми многочисленными среди музыкальных библиотек. Их основное назначение – информационное обеспечение образовательного процесса по музыкальному искусству. Пользователями учебных, музыкальных библиотек являются учащиеся или преподаватели музыкальных образовательных учреждений, структурной единицей которых является музыкальная библиотека [3, с. 102].

Музыкальные библиотеки могут быть разного уровня подчинения и принадлежать различным музыкальным учреждениям, но все они являются востребованными в обществе. В России отсутствует головная музыкальная библиотека, которая бы координировала деятельность в этой отрасли и выполняла функции методико-исследовательского центра.

Таким образом, библиотека ДШИ – это музыкальная учебная библиотека, которая играет немаловажную роль в учебном процессе, это не только работа с преподавателями и учащимися, но и участие в учебном процессе. А именно: помощь преподавателям в подготовке к урокам, учащимся в подготовке к занятиям, подбором необходимой литературы, создание обзоров новой литературы, проведение библиотечных уроков, экскурсий и выставок, помощь в подготовке к текущим и итоговым концертам в ДШИ, участие в проектной деятельности и пр.

Библиотека автономного учреждения дополнительного образования муниципального образования Заводоуковский городской округ «Заводоуковская детская школа искусств» (АУДОМОЗГО «Заводоуковская детская школа искусств») существует с самого открытия школы, с 1968 года. Сначала, это был небольшой стеллаж нотных изданий, находившийся в кабинете директора. Сейчас библиотека АУДОМОЗГО «Заводоуковская детская школа искусств» – это большой, технический оборудованный кабинет,

библиотечный фонд которого свыше 17 226 тыс. экземпляров книг, нотных изданий, учебных и методических пособий. Также на сайте АУДОМОЗГО «Заводоуковская детская школа искусств» представлен электронный каталог [4], который в настоящее время дополняется. Имеется фонотека и видеотека, а также CD и DVD диски с записями опер и балетов с симфонической, инструментальной и вокальной музыки в исполнении ведущих музыкантов. За последние несколько лет, библиотека пополняется новыми изданиями в области, хореографического искусства, изобразительного, об архитектуре.

Особенностью данной библиотеки является просторный читальный зал, где можно проводить и различные мероприятия, открытые уроки, библиотечные уроки и т. д.

Техническое оснащение библиотеки включает в себя: компьютеры с выходом в интернет, которыми могут пользоваться как преподаватели, так и учащиеся старших классов для подготовки к урокам, многофункциональное устройство: принтер, сканер, ксерокс, это позволяет оказывать читателям необходимые услуги по получению и обработке информации, также, выделена рекреационная зона. Несмотря на развитие данной библиотеки, имеется ряд проблем: 1) отсутствие специального библиотечного образования библиотекаря; 2) нехватка литературы по театральному искусству, музыкальному театру; 3) отсутствие подписок на периодические издания; 4) отсутствие регламентирующих документов библиотеки ДШИ.

Характеризуя библиотеки ДШИ и ДМШ, мы увидели, что круг пользователей этих библиотек ограничен контингентом учащихся и преподавателей ДШИ и ДМШ. Данные библиотеки достаточно востребованными, хотя их финансирование и техническое обеспечение находятся на низком уровне. Библиотеки ДМШ и ДШИ выполняют как обычные, традиционные функции, так и функции, направленные на информационное обеспечение образовательного процесса. Нотно-музыкальный документ составляет основу библиотечного фонда этого вида библиотек. Так же большинство документов – это учебные пособия по музыкальному искусству. Методическое обеспечение этого вида библиотек практически не осуществляется, так же практически нет справочных материалов по формированию специального фонда учебных библиотек образовательных учреждений. Деятельность этих библиотек регламентируется законами Российской Федерации и локальными законодательными актами, которые недостаточно разработаны. Данные проблемы и особенности являются актуальными для большинства библиотек ДШИ и ДМШ. Так же очень важный аспект, это заинтересованность администрации учебного заведения в комплектовании, материально-техническом обеспечении библиотеки и т.д.

Таким образом, процесс оптимизации комплектования библиотек ДШИ и ДМШ позволит сделать их не только хранилищем старых малоиспользуемых нотных изданий, а основным информационным источником для осуществления обучения по музыкальному искусству, так как деятельность учебного заведения без библиотеки невозможна.

Несмотря на то, что библиотека музыкальной школы является узкоспециализированной, одна из главных ее задач состоит в продвижении чтения, помощи в воспитании творческих личностей.

Литература

1. Карташов, Н. С. Общее библиотековедение : учебник : в 2 ч. Ч. 2. / Н. С. Карташов, В. В. Скворцов. – М. : Издательство Московского государственного университета культуры, 1997. – 256 с.
2. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – 672 с.
3. Полтавская, Е. И. Музыкальные библиотеки. Какой библиотекарь им нужен? / Е. И. Полтавская // Научные и технические библиотеки. – 2017. – №12. – С. 97–108.
4. Электронный каталог книг библиотеки АУДОМОЗГО «Заводоуковская детская школа искусств». – Режим доступа: <http://z-dshi.ru/images/b.html>. – Дата доступа: 12.03.2019.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В МЮЗИКЛЕ (НА ПРИМЕРЕ БЕЛОРУССКИХ МЮЗИКЛОВ)

Мюзикл представляет собой исторически сравнительно молодой вид комплексного сценического искусства, сочетающего элементы музыки, драмы и танца. В то время как народная музыка является особенной частью духовной культуры, аккумулирующей многовековой опыт народа, и обладает особой ценностью и значением с точки зрения преемственности и культурного наследования, развития, защиты и охраны духовного и культурного опыта.

Гармоничное сочетание двух данных ценностей имеет большое значение для поступательного и устойчивого развития белорусской музыкальной индустрии. Исходя из важности использования народной музыки в мюзиклах и ради способствования процессу теоретического осмысления национализации мюзикла в данной статье анализируется применение народных музыкальных мотивов в белорусских мюзиклах, следующих четырех аспектах: драма, музыкальное сопровождение, метод пения и сценическое исполнение.

Становление мюзикла как жанра в Беларуси претерпело многочисленные трудности, пройдя путь от прямого подражания, имитации до оригинальной практики. Многие годы были потрачены для решения субъективных насущных проблем и на сам объективный процесс локализации мюзикла в Беларуси, поскольку жанр мюзикл относится к искусству зарубежному в Беларуси и процесс его локализации всегда объективно ограничивается рамками существующей национальной культуры. Уже в силу этого проблематика использования этнической музыки и народных мотивов для усиления оригинальности мюзикла заслуживает изучения и особого внимания.

1. Важность использования народной музыки в мюзиклах

В информационный век и эпоху глобализации технологии развиваются с высокой скоростью, что в свою очередь только усиливает тенденцию, зародившуюся в более ранний исторический период: при оценке художественно-эстетических достоинств музыкального произведения не ограничиваться аудиальной составляющей и более смело использовать визуальную составляющую.

Несмотря на то, что такой родственный мюзиклу вид искусства как музыкальная комедия в Беларуси имеет многолетнюю историю, все же поддерживаю мнение о том, что именно национальный белорусский мюзикл имеет более широкий потенциал для художественного выражения традиционных народных танцев и пения. Мюзикл, как особое сочетание песен, танцев и диалогов, своего рода всеобъемлющее сценическое искусство, постоянно преследующее цель идеального сочетание слуховых и визуальных эффектов, превосходит в плане возможной национализации и белорусизации даже столь похожую на него оперетту.

Причина, по которой этнические народные мотивы используются в мюзиклах, заключается в том, что это не только позволяет мюзиклам удовлетворять культурные потребности разных социальных слоев аудитории, но также это может углубить художественные достоинства мюзиклов и сохранить национальные особенности и традиции одновременно внедряя передовое зарубежное искусство. Народная музыка имеет уникальное преимущество в мюзиклах, превосходя атрибуты и художественные ценности и формируя традицию и влияние устойчивости в постоянных реформах и эволюции [1].

Развитие любого искусства — это всегда сочетание процессов непрерывной корректировки и обновления художественного творчества, собственной истории и опыта

развития, где существует традиция и преемственность и смело вводятся новшества. Художественное выражение национального духа уже стало неиссякаемой движущей силой для развития мюзикла в Беларуси. Весьма целесообразно максимально использовать народную музыку для развития жанра мюзикла в Беларуси.

2. Пути применения народной музыки в мюзиклах

2.1. Использование народной музыки и литературы как способ обновления тем мюзиклов

Сценарий музыкального произведения должен быть проверен временем. Использование потенциала литературы и народной музыки задает национальные особенности сюжетной темы и достигает целей инновации и развития [2]. Степень использования культурного наследия, по сути, и есть граница между оригинальностью и адаптацией.

В качестве примера можно привести белорусский мюзикл «Дубровский», который является адаптацией одноименного романа А. С. Пушкина и исполнен студентами и выпускниками Белорусского государственного университета культуры и искусств. В мюзикле активно используется белорусская народная музыка. Конец мюзикла также изменился в соответствии с потребностями сюжета: в конце романа Дубровский не был убит, а исчез, а в мюзикле же режиссер сменил финал на убийство Дубровского, что только увеличило драматичность сюжета и подняло чувство напряжения и волнения.

Объективно существует эстетическая дистанция между драматургией и возвращёнными в национальную культуру музыкальными темами. С другой стороны, сама логика развития белорусской музыки в современную эпоху требует сужения эстетической дистанции с современной аудиторией. Поэтому неизбежно становятся особенно актуальными следующие вызовы: во-первых, только оригинальная народная музыка, драма и литература могут быть использованы чтобы придать мюзиклу национальный характер; во-вторых, важно понимание эстетических идеалов народа и его потенциала в современной культурной среде.

2.2 Использование национальных элементов народной музыки в качестве основы построения мюзикла

Основой мюзикла является драма, его душой – музыка, в то время как средства выражения, такие как пение и танцы, представлены именно с помощью музыки. Большая часть музыки белорусских мюзиклов является популярной музыкой, а данный жанр не в полной мере отражает элементы народной музыки. Полагаю, что именно народная музыка обладает уникальным художественным шармом и культурной ценностью в общей сокровищнице человеческого искусства. Использование народной музыки в постановках мюзикла может придать мюзиклу неповторимый национальный шарм.

Например, в том же мюзикле «Дубровский» широко используется народная белорусская и русская музыка, под которую поют и танцуют актеры, одетые в костюмы с ярко выраженными этническими особенностями, что делает весь мюзикл наполненным сильным региональным духом и простым народным шармом и создает основу для его полноты, что делает мюзикл «Дубровский» уникальным среди многих белорусских мюзиклов.

2.3 Использование народного пения для оптимизации пения в мюзикле

Пение в мюзиклах занимает подчиненную сюжету роль, его главная роль – описать историю и сформировать персонажей. Чтобы сделать общий эффект более совершенным, в мюзиклах используются различные методы пения: от популярного исполнения до бельканто [1]. Например, в белорусском мюзикле «Голубая камей» содержится большой элемент популярного пения и бельканто, но также можно обнаружить многие элементы белорусской народной музыки. В этом белорусском мюзикле метод вокального пения

народной музыки был успешно использован для создания превосходного сценического эффекта [3].

Мюзикл «Казанова» – новая версия жизни знаменитого героя-любовника, рассказанная «языком гротеска, иронии, шутки, курьёза в окружении яркой, великолепной, запоминающейся музыки» [5]. В мюзикле «Казанова» использовано много элементов современной музыки – рок, джаз и др., но имеются народная музыка и народные танцы, а изюминкой этого мюзикла являются великолепные костюмы с ярко выраженным национальным колоритом.

2.4 Обогащение мюзиклов народными и танцевальными выступлениями

В мюзикле танец также играет важную роль, и его сценический стиль исполнения разнообразен, а высоко персонализированное пение и танцы являются одним из наиболее важных факторов. Танец в удачном мюзикле не только делает сцену плавной, но и выражает мысли и эмоции языком тела, которые музыка и сценарий не в состоянии передать [2]. Белорусская нация славится умением петь и танцевать с древних времен (хороводы, кадрили, польки, пляски). Полагаю, чтобы белорусские мюзиклы имели полнокровную национальную специфику в них должны использоваться народные пение и танцы, что придаст игре их преимущества и достоинства, обогатит сценическое исполнение музыкальных драм и будет способствовать национальному развитию.

В этом ключе, могу отметить, что пение и танцы в мюзиклах «Дубровский» и «Казанова» в полной мере отражают национальные особенности. В двух мюзиклах словарный запас и стиль танца сочетают в себе реалистичность и оригинальность, порождая новые цвета, не только следуя развитию традиционного белорусского народного танца, но и сочетая в себе национальный танец, чечетку и джазовый танец, воплощая региональные и народные особенности в музыке, драме, танце и одновременно придавая ему народность и актуальность.

Ресурсы белорусской народной музыки очень богаты и важность применения народной музыки в мюзиклах должна быть полностью понята. В белорусских мюзиклах рационально используют литературу, национальные элементы, вокальное пение и танцевальное исполнение под народную музыку, что придает им отличительные национальные характеристики.

Литература

1. Бабич, Т. Н. Мюзикл на сцене современного театра Беларуси: художественно эстетический аспект [Электронный ресурс] / Т. Н. Бабич. – Режим доступа: <http://repository.buk.by>; – Дата доступа: 01.04.2018.

2. Карчевская, Н. В. Эстрадный танец в контексте хореографического искусства Беларуси [Электронный ресурс] / Н. В. Карчевская. – Режим доступа: <http://repository.buk.by>. – Дата доступа: 01.04.2018.

3. Мюзикл «Голубая камейя» [Электронный ресурс]. – 2018. – Режим доступа: <http://musicaltheatre.by/golubaya-kameya>. – Дата доступа: 01.04.2018.

4. Мюзикл «Дубровский» [Электронный ресурс]. – 2018. – Режим доступа: <http://dubrovsky-musical.ru/>. – Дата доступа: 01.04.2018.

5. Мюзикл «Казанова» [Электронный ресурс]. – 2018. – Режим доступа: <http://www.buk.by/Kazanova/>. – Дата доступа: 01.04.2018.

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В ЯПОНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

В современном мире процессы межкультурного взаимодействия, так или иначе, проникают во все сферы общественной жизни, и одним из проводников в чужую культуру сегодня является киноискусство. Будучи продуктом, рассчитанным на массовую аудиторию, кинематограф ненавязчиво и в доступной форме знакомит зрителей с чужим бытом и историей, заимствуя ценности и культуру разных стран и народов, будь то национальные костюмы на актёрах или же всевозможные обряды, песни и танцы в сценах массового празднества.

Особенное место в контексте глобализации кинопроизводства занимает музыка, поскольку она, как наиболее абстрактное искусство, не требует перевода, её настроение может быть понятным вне зависимости от культурных различий, что облегчает включение музыкального материала в инокультурную среду. Несмотря на широкие возможности создания специальной музыки к фильму, зачастую, режиссеры обращаются к классическому наследию европейской музыкальной культуры. Классическая музыка, потрясающая многогранностью и широтой спектра своего звучания – от поражающей монументальности до нежной лирики, от торжественного ликования до острого трагизма, как нельзя лучше может использоваться для иллюстрации драматургических коллизий фильма. Классическая музыка также удобна определенной предсказуемостью вызываемых ею ассоциаций. Известная всем образованным людям, независимо от их национальной принадлежности, она вызывает совершенно определенные эмоции, связанные с тем или иным произведением, такие, как меланхолическая печаль первой части Четырнадцатой сонаты Бетховена (более известной как «Лунная соната»), или же тревога и борьба его Пятой симфонии. Именно такая предсказуемость реакции позволяет использовать классическую музыку в качестве средства усиления выразительности визуального ряда фильма. Как известно, этого можно достичь двумя способами.

Первый способ – это совпадение психологического ощущения, вызываемого изображением и звуком в одновременном воспроизведении. Благодаря этому приёму кульминационный взрыв Вестминстерского дворца в картине «V» значит Вендетта» (реж. Дж. Мактинг) был особенно торжественным и волнующим, поскольку усиливался помпезным звучанием увертюры «1812 год» П. И. Чайковского.

Второй способ – использование аудиовизуального контрапункта, когда между звуком и изображением на точном смысле выстраивается оппозиция. Подобным образом выстроена характеристика Ганнибала Лектера в картине «Молчание ягнят» (реж. Дж. Демми), где кровавые сцены жестокости и бесчеловечности диссонировали с умиротворённым и возвышенным звучанием Гольдберговских вариаций И. С. Баха.

Ярким примером сочетания двух этих способов может служить один из известных японских фильмов – «Королевская битва» (реж. Кндзи Фукасаку). Так, вступительные титры с первых аккордов с головой погружают зрителя в атмосферу антиутопии – не без помощи грозного звучания «Реквиема» Дж. Верди, а именно, части «Dies irae», перевод названия которой означает «День гнева», что весьма красноречиво для излагаемых событий. Но, что более примечательно, так это то, что трейлер «Королевской битвы» сопровождался той же частью – «Dies irae» – но из «Реквиема В. А. Моцарта, что уже само по себе не кажется простым совпадением. Нисходящие хроматизмы и пассажи, глиссандо хора, напоминающее, скорее, завывания ветра – все эти музыкальные средства

выразительности в полной мере передают воцарившийся беспорядок и панику в стране, которые и побудили правительство на столь жестокие и бесчеловечные меры. Судный день, описываемый в тексте «*Dies irae*», «*день скорби и тесноты, день опустошения и разорения*», в данном случае, может трактоваться не как «день», но как «период», накрывший Японию из картины Фукасаку.

Музыка в данном произведении подчёркивает не только остроту событий, но и гротеск ситуаций, как, например, утреннее объявление погибших в сопровождении «Марша Радецкого» Иоганна Штрауса-старшего. Режиссёр играет на контрасте между чеканной ритмичной музыкой светлого и жизнерадостного характера и самой жутью разворачивающихся событий. Будничным тоном учителя, озвучивающего фамилии погибших учеников и подтрунивающего над уже мёртвыми подростками, перекликается с музыкальным сопровождением, взаимно усиливая, как друг друга, так и диссонанс происходящего. Данный военный марш становится характеристикой «мира взрослых»: тех, кто организовал этот «турнир», военных и самого учителя Китано. Здесь торжественность музыки искажается в гротеск и наигранную помпезность, которая проявляется в каждой детали картины.

С другой стороны, мы хотели бы обратить внимание на неоднозначное использование европейского музыкального материала, который в контексте японской культуры приобретает дополнительный смысл, понятный только представителям японской культуры и считываемый, прежде всего, ими. На наш взгляд, к такого рода примерам можно отнести использование музыки из оперы Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй». С одной стороны, использование японцами музыкального материала из оперы на японскую тематику – понятно, узнаваемо представителями западной культуры и приятно ввиду внимания к их культурному достоянию. Но, с другой стороны, в некоторых аниме и кинофильмах обыгрывание перевода имени главной героини, Чио-Чио-сан – «водяная бабочка», мотылек над водой, – приводит к открытию новых смысловых граней картины. Дело в том, что в древности в японской культуре бабочки воспринимались как проникшие в этот мир души умерших. Со временем восприятие образа бабочки усложнилось, и сегодня они могут символизировать и сон, и иллюзию, и смертельную опасность, и воскрешение из мертвых, и проводника, а иногда, и живые души.

В качестве примера обыгрывания названия оперы Пуччини можно привести японский анимационный фильм «*Magnetic Rose*» (реж. Кодзи Моримото) – первую часть из трилогии «*Memories*», эпизод, где два космонавта оказываются на полуразрушенном корабле, который на частоте SOS передает арию из оперы «Мадам Баттерфляй». Мистицизм истории, символы иллюзии и сна в виде периодически появляющихся бабочек и воспоминания некогда знаменитой оперной певицы многозначно переплетаются в музыке Пуччини.

В кинофильме «*Термы Рима*» (реж. Хидэки Такэути) главные герои падают в бассейн, и их погружение в воду с последующим временным и пространственным перемещением из современной Японии в Древний Рим сопровождается знаменитой арией из оперы «Мадам Баттерфляй». Тема бабочки в данном случае может символизировать и смертельную опасность (утопление), и иллюзию, и возможный переход героев в иной мир.

Другим примером многогранного применения классического произведения в фильме является цитата «*Аве Марии*» Шуберта в картине «*Ушедшие*» (реж. Ёдзиро Такита). История вращается вокруг темы загробной жизни и работы трёх сотрудников маленького похоронного агентства, которые являются своеобразными проводниками усопших. Собравшись вместе в рождественский вечер, они слушают игру главного героя на виолончели. «*В честь святой ночи*» главный герой исполняет для своих коллег, ставших ему близкими друзьями, Третью песню Эллен. Во всём мире она известна, в первую очередь, как «*Аве Мария*» и, чаще всего, исполняется на текст соответствующей

католической молитвы. Но даже в оригинальном тексте, использованном композитором, лежит молитва-обращение к Деве Марии: «*Людской гонимые враждою, / Мы здесь приют себе нашли...*»

В Японии лица, оказывающие похоронные услуги, имеют крайне низкий социальный статус, и окружающие относятся к ним враждебно, как к «нечистым», что и испытал на себе, в том числе, главный герой, Дайго Кобаяси. И хотя вышеуказанные строки в оригинале звучали в ином контексте, они также прекрасно иллюстрируют положение героев фильма. И даже без изначального содержания, сама мелодия произведения прочно ассоциируется у каждого слушателя с молитвой, с умиротворением и чем-то возвышенным и отстранённым от мирской суеты – именно такой является работа главного героя, на глазах которого каждый день разворачиваются различные истории чужих жизней: горькие, трагичные, пронизанные светлой печалью и скорбью. И произведение Шуберта, как ничто другое, помогает проникнуться царящей атмосферой спокойствия – вечного спутника смерти.

Подводя итоги, очень важно отметить особенности менталитета самих японцев. Их трепетное отношение к деталям, многозначность и всевозможные нюансы прослеживаются в каждом элементе быта и правилах этикета. Японские хокку и танка и вовсе известны по всему миру своим символизмом и сложностью образов из-за омонимичности японского языка. Таким образом, подобная многогранность в культуре обуславливает разнообразность трактовки музыкальных произведений режиссёрами. И даже заимствуя инокультурные элементы, они трансформируют их, пропуская через призму собственного мировоззрения и, тем самым, оставаясь верными себе.

Литература

1. Петров, А. П. Диалог о киномузыке / А. П. Петров, Н. А. Колесникова. – Москва : Искусство. – 1982. – 175 с.
2. TheQuestion: Как научиться понимать японскую поэзию (хокку)? [Электронный ресурс]. – 2018 – Режим доступа: <https://thequestion.ru/questions/441992>. – Дата доступа: 18.02.2019.

*Малахова Н.Н., Резванов А.А.
(Российская Федерация, г. Ростов-на-Дону)*

АНИМАЦИЯ КАК СРЕДСТВО СОЦИАЛИЗАЦИИ: ПРОБЛЕМА ИНОКУЛЬТУРНЫХ ЗАИМСТВОВАНИЙ

Экранные искусства окружают современного человека, если не с момента рождения, то уже с первых лет его жизни. Тенденция к отображению художественных образов, в конкретных видимых формах усиливающаяся, благодаря развитию и совершенствованию кинематографа, всеобщей компьютеризации и созданию виртуальной реальности, отодвигает на задний план, так называемую литературоцентрическую культуру, культуру слова и вербально-логического постижения действительности. По мнению главного редактора издательства «Весь» О. Филичевой: «С развитием технологий и ускорением темпа жизни книги стали архаикой. Они не могут соперничать с более модными видами отдыха и получения информации – интернетом, кино. Родителям проще показать ребенку мультфильм или дать компьютерную игру, а не почитать» [1]. Причина подобного состояния дел, на наш взгляд, не только и не столько в развитии технологий и увеличении темпа жизни, сколько в особенностях интеллектуально-психической деятельности

человека. Эмоционально-образное постижение действительности проще абстрактно-логического, не требует особых интеллектуальных усилий. Не случайно, по своим когнитивно-информационным характеристикам – это наиболее ранний тип мышления, а вербальные коды переработки информации представляют собой эволюционно более позднее приобретение когнитивной практики. В отличие от восприятия информации через печатно-вербальные каналы, требующие довольно напряженной работы сознания, воображения и интеллектуальных усилий, эмоционально окрашенные аудио-визуальные образы намного более доступны для восприятия, опираются скорее на подсознательные, чем на сознательные механизмы психики [2]. Эти особенности образных способов передачи информации вкупе с впечатляющими технологическими возможностями этого процесса, на наш взгляд, будут только упрочивать тенденцию к доминированию эмоционально-образных механизмов постижения действительности. Не затрагивая вопроса о негативных последствиях доминирования таких способов отражения действительности и передачи информации для психики взрослого человека, остановимся на некоторых аспектах функционирования искусства анимации как разновидности экранного искусства, в силу своих особенностей наиболее подходящего для формирования психики и социализации ребенка. Повторение онтогенезом филогенеза в нашем случае выражается в том, что в психике ребенка в силу особенностей ее развития доминируют пространственно-образные способы отражения действительности. Так как ребенок еще не знаком с реалиями физического мира, для него характерен ничем не ограниченный и безудержный полет фантазии, отсутствие критического отношения к действительности. Это делает анимацию с ее возможностями творить образы, неограниченные объективными законами физического мира видом экранного искусства и визуальной практикой, наиболее понятной и близко стоящей к потребностям маленького человека.

В условиях отсутствия (в силу возраста и уровня развития интеллекта) навыков самостоятельного чтения и нежелания родителей посвящать этому свое время, наличия индивидуальных гаджетов, позволяющих транслировать любой анимационный контент, именно анимация может компенсировать в какой-то мере нехватку непосредственного общения со взрослыми и послужить инструментом для знакомства ребенка с национальной историей, национальной литературой (в том числе, фольклорной, мифологической (при условии ее экранизации), ознакомить в живой и образной форме с моральными нормами и особенностями устройства окружающего мира. Безусловным плюсом такого способа трансляции информации будет то, что такого рода подача информации будет сопровождаться положительными эмоциями, так как анимация – это еще и источник удовольствия.

Однако на пути к реализации этого благого начинания можно, на наш взгляд, столкнуться с рядом проблем. Распространение экранной культуры происходит в эпоху глобализации, одной из характеристик которой выступает стремление к культурному универсализму, доминированию западоцентричных культурных образцов, выдаваемых за общемировые. Это, в свою очередь, выводит из зоны внимания как культурно-исторический контекст появления тех или иных произведений, так и традиции их использования. Например, советская анимация (мультипликация) с момента основания – с начала 30-х годов XX века и на протяжении всего периода своего развития – формировалась как область экранной индустрии, выпускающей продукцию для детей. С образованием в 1936 году студии «Союзмультфильм» выпуск анимации для детей стал приоритетным для области, и эта направленность сохранялась в анимации до середины 1980-х годов. Это обусловило восприятие анимации вплоть до сегодняшнего дня как области детского кинематографа, причем не только рядовыми зрителями, но и учеными, и аналитиками компаний, связанных со статистикой и аналитикой в области кино, и даже кинокритиками.

Между тем, восприятие анимации как экранного произведения, связанного с миром

детского досуга, сегодня открывает дорогу к детскому сознанию анимационных фильмов, для него совершенно не предназначенных. Бесконтрольно хлынувшие в 90-е годы XX века на российские экраны продукты американского анимационного производства зачастую содержали сцены насилия, жестокости и пр., а качество юмора, скорее, соответствовало взрослому восприятию действительности. Это не случайно. Развитие американской анимационной индустрии шло совершенно иными путями, чем советской. Ее продукты изначально были ориентированы на восприятие взрослого человека. Основой для создания анимационного фильма послужил комикс, выступавший и в качестве «прессы для неграмотных», и в качестве продукта индустрии развлечений. Чаще всего в комиксе присутствовал «телесный смех», то есть, акцент делался на болезненные побои, жестокость без летальных потерь, оскорбления и другие конфликтные ситуации. Через анимацию транслировались ценности американской культуры, демонстрировался и рекламировался американский образ жизни и американские нормы морали. Так, начиная с 1930-х гг. герои американской анимации, несмотря на всю внешнюю карикатурность, всегда стремятся к достижению успеха, который они достигают, выходя за пределы физических возможностей, преодолевая логику бытия. Персонажи анимационных фильмов не несли на себе нравственной нагрузки и не обличали действия человека, напротив, героем фильма был лабильный персонаж, такой, для которого пороки были предпосылками изменения его психологии.

В условиях снижения объемов производства мультипликационных фильмов в современной России (в силу того, что это дорогостоящий процесс, того, что на объемы прибыли влияет запрет сопровождать детскую анимацию рекламой и пр.) недостаток отечественных мультфильмов с лихвой возмещается зарубежной продукцией, особенности которой были рассмотрены выше. Между тем, некритичное восприятие ребенком сюжетов мультипликационных фильмов, содержание которых не контролируется взрослыми в силу их отношения к анимации как к сугубо детскому феномену, недооценка того факта, что анимация становится для ребенка не только отражением реальности, но и ее конструктором, формируя картину мира маленького человека, [3] может негативно отразиться на психике ребенка, сформировать у него картину мира, неадекватную существующей реальности, негативные представления о действительности и затруднить процессы социализации.

Литература

1. Ярдаева, М. Новое про чтение [Электронный ресурс] / М. Ярдаева // Эксперт Северо-запад. – № 42 (639). – Режим доступа: <https://expert.ru/northwest/2013/42/novoe-pro-chtenie/>. – Дата доступа: 10.08.2019.
2. Хагуров, Т. А. Образование в стиле пепси (полемические заметки) / Т. А. Хагуров // Социс. – 2010. – № 7. – с. 96–103.
3. Микиденко, Н. Л. Мультипликация как фактор формирования межкультурной компетентности [Электронный ресурс] / Н. Л. Микиденко, С. П. Сторожева // Идеи и идеалы. – 2017. – № 1 (31). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/multiplikatsiya-kak-faktor-formirovaniya-mezhkulturnoy-kompetentnosti>. – Дата доступа: 13.08.2019.

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО ТЕАТРА КАК ИНСТРУМЕНТА СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БЕЛАРУСИ

Глобальный театральный процесс с каждым годом все более становится синонимичным понятию «театрального рынка»: театральные тенденции в Западной Европе, Северной и Южной Америке, Азиатско-Тихоокеанском регионе и на постсоветском пространстве характеризуются значительным усилением коммерческих интенций в постановочной практике, как правило, базирующихся на яркой визуальной эстетике. Российский театровед Дарья Донова отмечает, что «новые <...> требования к деятельности театральных организаций требуют поиска и новых управленческих концепций» [2]. В этой связи вопрос сохранения и популяризации культурного наследия в современном мире напрямую связан с вопросом коммерческой популяризации театральных постановок. Важно отметить и активное расширение интернет-трансляций спектаклей, среди которых главенствующую роль занимают спектакли с яркой визуальной эстетикой, основной массив которых – спектакли синтетического кинофицированного театра.

В статистическом сборнике «A comprehensive analysis and survey of the theatrical and home entertainment market environment (THEME) for 2018» отражается гиперактивная динамика роста сервисов интернет-вещания с 131,2 млн. пользователей в 2014 году до 613,3 млн. пользователей в 2018 году [3]. В работе «Perspectives from the Global Entertainment and Media Outlook 2017–2021» приводится прогноз снижения доли театрального рынка на 1,7% к 2021 году, в то время как для цифрового сектора рынка шоу-бизнеса к 2021 году прогнозируется рост на 6,0%. В отчете AEA Consulting «Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre on Audiences, Production and Distribution» отмечается, что 68% аудитории потоковых трансляций театральных представлений представлены зарубежными зрителями [5]. Следовательно, по причине того, что самой активной частью аудитории театральных интернет-трансляций являются зарубежные зрители, данный вещательный способ является исключительно важным для популяризации любого локального театрального процесса за рубежом.

Развивая данную логику, важно отметить наиболее востребованный театральный репертуар, который на две трети представлен интер-медиальными постановками. Так, на самом востребованном стриминговом онлайн сервисе театральных постановок «Digital Theatre» самыми популярными спектаклями являются «Lovesong» (постановка лондонского театра «Lyric Hammersmith»), «The Crucible» (постановка лондонского театра «Old Vic») и «Ghosts» (постановка лондонской «Trafalgar Studios»). «Песнь любви» и «Призраки» – примеры интер-медиальных работ.

Фактически, вопрос востребованности спектаклей у онлайн-аудитории зависит от двух критериев: либо известности задействованного в постановке актера (желательно, в главной роли), либо зрелищности постановки. И если в первом случае речь идет о грамотном артистическом менеджменте, то во втором – о востребованности у современной аудитории визуальной эстетики. Современный зритель активно реагирует или на откровенную провокацию, или на запоминающиеся визуальные образы. И если провокация является инструментом спорным и избыточно зависящим от конъюнктуры (часто – конкретного региона/страны), то яркая визуальная образность – инструментом более выгодным, по причинам «автономности» ее творческой идеологии. Если проанализировать большинство визуально-ориентированных постановок за рубежом,

можно увидеть, что основной массив последних – пост-кинематографические спектакли. Следовательно, логично предположить, что на сегодняшний день именно подобная эстетика наиболее продуктивна в вопросах коммерческого развития. Из специфики современного театрального рынка следует, что пост-кинематографический театр является потенциально-значимым инструментом в популяризации и сохранении театрального наследия.

Важно упомянуть и то, что главное достоинство сценографических мультимедийных практик в спектаклях – это высокая мобильность и экономическая эффективность данных решений. Постановка, в которой задействованы проекционные плоскости простой геометрии, является достаточно мобильной и экономически значительно более выгодной, нежели спектакли с традиционными декорационными решениями. Данное свойство приобретает особую значимость в связи с состоянием гастрольной деятельности внутри Беларуси. Существующие статистические данные по театрам Беларуси не отражают в полной мере состояние гастрольной деятельности. Театральные деятели Беларуси отмечают кризис в вопросах гастролей отечественных театров, которые ограничиваются обменными гастролями на площадках друг друга. Гастрольная деятельность, ориентированная на локальные площадки, способные принять полноценную постановку, фактически находится в состоянии упадка, несмотря даже на то, что существуют социальный запрос и покрывающая расходы покупательная способность потенциальной аудитории. Безусловно, планирование подобных гастролей упирается в вопрос разного подчинения сценических комплексов, находящихся в ведении разных организаций и отраслевых министерств. Однако, данное препятствие является, скорее, вопросом театрального менеджмента, так как основные проблемные факторы организации гастрольных туров ограничиваются логистикой и подготовкой самой постановки. Отсюда, беря в расчет характер технического оснащения разных площадок и нежелательность большого количества декораций, наиболее эффективными оказываются либо спектакли с предельно минималистичным художественным оформлением, либо спектакли с проекционными декорационными решениями. А, учитывая психологию и вкусовые предпочтения публики в регионах страны, будет целесообразно делать ставку на более зрелищную (для зрителя) эстетику, подразумевающую активную кинофикацию сценографии.

Отталкиваясь от прогнозов расширения влияния интернет-технологий на театр, концепция переноса в будущем аудитории спектаклей из реального зрительного зала в виртуальное пространство выглядит вполне жизнеспособной. Это гипотетически должно вылиться в обособление своего рода «интернет-театра», что, в свою очередь, ставит вопрос о целевой аудитории, перцептивная культура которой, естественно, будет «воспитана» стриминговыми просмотрами кино и видео в онлайн сфере. Иными словами, потенциально более успешными для модели стриминговых трансляций спектаклей вновь будут синтетические постановки, активно взаимодействующие с кино, по уже упомянутой ранее причине того, что их визуальная эстетика будет более близка и интересна своей интернет-аудитории. Естественно, что подобный прогноз, в случае его полного подтверждения, будет крайне благоприятным, в первую очередь, для спектаклей пост-кинематографического театра.

Следовательно, помимо возможностей развития гастрольной деятельности, международного сотрудничества и расширения эстетической палитры театрального процесса, роль пост-кинематографического театра расширяется еще и перспективой развития потокового вещания спектаклей в сети Интернет. Более того, если вернуться к данным отчета «Понимание влияния на аудиторию, производство и дистрибуцию цифровых разработок в театре» о доминирующем объеме зарубежных зрителей онлайн-трансляций спектаклей, при условии грамотного менеджмента, театры Беларуси смогут

расширить свою онлайн-аудиторию за счет зарубежных зрителей. Если рассмотреть описанную выше модель, вернувшись к вопросу о стимулировании гастрольной деятельности, может возникнуть еще одна жизнеспособная концепция, подразумевающая и выступление на региональной площадке, и его трансляцию онлайн-аудитории. И, хотя утверждать доминирующую роль единичного направления театрального искусства в высшей степени неправильно, учитывая большую (по сравнению с другими театральными формами) интеграцию с кинематографическими нарративами, детерминирующими массовую культуру, возможность охвата большей аудитории в рамках развития театра в контексте интернет-технологий у пост-кинематографического театра потенциально выше.

Поэтому второй потенциально-важный фактор развития интер-медиального театра – это популяризация отечественного театра путем развития интернет-аудитории.

Затрагивая вопрос сохранения культурного наследия, интер-медиальный театр предстает в несколько ином свете. Перечислять все возможные способы организации визуальной эстетики вряд ли стоит, так как сохранение в этом случае будет частичным. Однако, если рассматривать интер-медиальные постановки как инструмент сохранения музыкального и драматургического наследия, роль пост-кинематографического театра значительно возрастает.

Ярким примером, иллюстрирующим это утверждение, могут служить зарубежные пост-кинематографические оперные спектакли, в частности, постановка «Волшебной флейты» британской театральной компании «1927», которая дебютировала на сцене лос-анджелесской «LA Opera» 30 ноября 2013 года (показы 30 ноября – 15 декабря). В апреле 2014 года спектакль был включен в репертуар Миннеаполисской «Minnesota Opera», в сентябре того же года – в репертуар «Festspielhause» австрийского города Санкт-Пельтен. В рамках Эдинбургского Международного театрального Фестиваля «Волшебная флейта» была показана на шотландской сцене 27–30 августа 2015 года. В этом же году спектакль дебютировал на азиатской сцене: в сентябре – в шанхайском «Shanghai Grand Theatre», в октябре – на сцене китайского «Banlam Grand Theater», а с 30 октября по 2 ноября – на сцене Оперы Гуанчжоу. В январе 2016 года «Волшебная флейта» в постановке «1927» была включена в репертуар «Teatro Real Madrid»; с 13 февраля по 6 марта того же года игралась на сцене лос-анджелесской «LA Opera» и параллельно – на сцене Финской Национальной Оперы (26 февраля – 30 апреля). «Волшебная флейта» вошла в репертуарную сетку Барселонской оперы «Gran Teatre del Liceu» (8–13 июля и 7–16 сентября 2016 года), а с 11 декабря 2016 года по 29 апреля 2017 года игралась на сцене Польской Национальной Оперы в Варшаве. В рамках Международного Чеховского Фестиваля постановка компании «1927» демонстрировалась с 24 по 26 мая 2017 года на сцене Большого театра в Москве, 20–23 июля того же года – в «Cincinnati Opera», с 14 по 25 сентября – в Филадельфийской Опере. Последние показы «Волшебной флейты» состоялись в парижской «Opera Comique» 6–14 ноября 2017 года [4].

Естественно, «Волшебная флейта» в постановке Пола Барритта и Сьюзан Андейд – спектакль, ориентированный на большой гастрольный прокат. Тем не менее, именно таким путем сегодня можно привлечь и завоевать сердца зарубежной аудитории. Иными словами, приведенный пример оперной постановки наглядно иллюстрирует универсальность пост-кинематографических постановок: благодаря яркому визуальному решению, спектакль пользовался успехом у публики по всему миру, в том числе, и у интернет-аудитории.

Естественно, бездумное внедрение интер-медиальной эстетики, которое можно наблюдать в некоторых белорусских спектаклях, (преимущественно РТБД), может иметь обратный результат. Российский искусствовед Татьяна Астафьева в статье «Компьютерные и медиа технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса» замечает: «Специфика использования разнообразных компьютерных эффектов в современной сценографии вызывает большое количество дискуссий. Очевидно лишь то,

что новые технологии могут значительно расширить диапазон средств достижения художественной выразительности спектакля. Однако, несбалансированность визуальных технологий с творческими усилиями постановщиков может сделать спектакль похожим на некий аттракцион, в котором сюжет пьесы становится «раскадрированной» иллюстрацией» [1].

Вопрос наполняемости зала и сборов от выступлений не является исключительной особенностью сегодняшнего дня. Данная проблема неразрывно связана с театральным процессом на протяжении столетий. Однако, именно в условиях развития телекоммуникационных технологий современного мира, популяризация театральной культуры любого региона мира является наиболее легкой, мало затратной и коммерчески выгодной по сравнению с предыдущими историческими эпохами. Более того, вопрос сохранения культурного наследия в современном мире активно завязан на вопрос популяризации наследия. Исходя из чего, освоение и экстенсивное развитие интермедиального театра может стать важным инструментом сохранения и популяризации культурного наследия Беларуси.

Литература

1. Астафьева, Т. В. Компьютерные и медиа технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса / Т. В. Астафьева // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana) – 2011. – № 3. – с. 128–133.
2. Донова, Д. А. Маркетинг в театре. Технология выживания театра в условиях рынка / Д. А. Донова. – М., 2005. – с. 42.
3. A comprehensive analysis and survey of the theatrical and home entertainment market environment (THEME) for 2018 [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.mpa.org/wp-content/uploads/2019/03/MPAA-THEME-Report-2018.pdf>. – Date of access: 16.05.2019.
4. The Magic Flute [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.19-27.co.uk/the-magic-flute>. – Date of access: 26.05.2019.
5. Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre on Audiences, Production and Distribution [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/From_Live_to_Digital_OCT2016.pdf. – Date of access: 26.05.2019.

Машковская Е.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СОНАТЫ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ОСОБЕННОСТИ ФОРМЫ И СТИЛЯ

Одним из наиболее жизнеспособных в истории развития флейтовой музыки является жанр сонаты для флейты и фортепиано, который не утрачивает своей актуальности и в творчестве композиторов XX века. Обогащению современного флейтового репертуара в рассматриваемом жанре способствует появление целого ряда высокохудожественных образцов произведений подобного рода в камерно-инструментальной музыке таких западноевропейских и русских авторов, как Д. Мийо, Ф. Пуленк, Ж. Ибер, Ф. Гобер, Ф. Руиц, С. Прокофьев, Э. Денисов, Б. Тищенко, О. Тактакишвили, А. Николаев и др.

В области белорусской флейтовой музыки произведениям в жанре сонаты для флейты и

фортепиано отводится значительное место. Однако в разные периоды развития отечественного музыкального искусства данный жанр не был одинаково востребован в композиторской практике. В 1949 году Н. Аладов создает Сонатину для флейты и фортепиано – первый пример произведения крупной формы для такого инструментального состава в белорусской камерно-инструментальной музыке. В 1960-е годы появляются Сонаты для флейты и фортепиано П. Подковырова и Д. Смольского. Наибольшей же популярности данный жанр достигает в 1970–1980-е годы, когда создают свои сочинения такие белорусские авторы, как В. Дорохин, В. Иванов, Л. Шлег, А. Гуров, А. Бондаренко, С. Бельтюков, Ш. Исхаббаева, В. Серых. В 1990-е годы композиторский интерес к рассматриваемому жанру немного снижается, так как в области сочинений крупной формы на первый план выходит концерт для флейты с оркестром и его поджанровые разновидности. В этот период появляется «Амадей-соната» для флейты и фортепиано В. Корольчука – замечательный образец авторской трактовки жанра и одно из наиболее популярных произведений в современной отечественной исполнительской практике. Новый период активизации композиторского интереса к жанру наступает в 2000-е годы: авторами Сонат для флейты и фортепиано становятся В. Войтик, М. Васючков, В. Серых, И. Аслезова.

Несмотря на широкую популярность произведений подобного рода в отечественном композиторском творчестве и исполнительской практике, до настоящего времени сонаты для флейты и фортепиано белорусских композиторов еще не становились объектом специального исследования, в том числе, и с точки зрения особенностей формы и стиля. Этим объясняется актуальность избранной нами темы. Цель исследования – выявление музыкально-стилевых особенностей и специфики формообразования в сонатах для флейты и фортепиано белорусских композиторов второй половины XX – начала XXI века. Достижение поставленной цели обусловило необходимость решения следующих задач:

- установить композиционно-структурные особенности сонатного цикла;
- раскрыть специфику сонатной формы, ее местоположение и значение в структуре целого;
- выявить особенности применения новых композиционных техник в сонатах для флейты и фортепиано отечественных авторов;
- определить значение и сферу применения новых исполнительских приемов в рассмотренных сочинениях.

Из всего многообразия научной литературы, посвященной вопросам анализа специфики музыкальных форм (и сонатной формы, в частности,) в качестве методологической основы для настоящей работы нами были избраны труды В. Холоповой, В. Задерацкого и Т. Кюрегян. Особое значение приобретают работы, в которых освещается специфика бытования сонатной формы, а также особенности трансформации основ ее конструкции в музыке XX века (Е. Ручьевская, Н. Горюхина, Г. Демешко, Г. Овсянкина и др.).

Характерные особенности проанализированных произведений белорусских композиторов в жанре сонаты для флейты и фортепиано связаны, прежде всего, с различными авторскими подходами к выбору структуры сонатного цикла. Одночастные сонаты и сонатины появляются в творчестве таких отечественных композиторов, как В. Дорохин, В. Иванов, С. Бельтюков, И. Аслезова. Двухчастные циклы представляют собой произведения Н. Аладова и М. Васючкова. Трехчастные сонаты и сонатины – наиболее распространенный вариант цикла в области белорусской флейтовой музыки (произведения Д. Смольского, П. Подковырова, А. Гурова, А. Бондаренко, Л. Шлег, В. Корольчука, В. Войтика и др.). Ниже представлены композиционно-структурные особенности сочинений белорусских композиторов в жанре сонаты для флейты и фортепиано, проявившиеся как на уровне сонатного цикла в целом, так и на уровне отдельных частей (таблицы 1–3).

Таблица 1. – Одночастные сонаты (сонатины) в творчестве белорусских композиторов второй половины XX – начала XXI века

Год создания	Композитор	Произведение	Темповые обозначения	Композиционно-структурные особенности	Издание
1970	Дорохин В. В.	Соната для флейты и фортепиано	Moderato – Allegro	Сонатная форма с зеркальной репризой	Рукопись. Фонд БСК
1973	Иванов В. К.	Соната для флейты и фортепиано	Andante – Allegro	Сонатная форма с зеркальной репризой и эпизодом в разработке	Иванов, В. К. Соната для флейты и фортепиано [Ноты] / В. К. Иванов. – Мн.: БелДПК, 2003. – 12 с.
1984 (2-я ред. 1988)	Бельтюков С. П.	Сонатина для флейты и фортепиано	Allegro ma non troppo	Форма рондо-сонаты	Рукопись. Фонд БСК
1998	Аслезова И. К.	Сонатина для флейты и фортепиано	Adagio – Allegro vivace	Сонатная форма	Рукопись. Личный архив композитора

Таблица 2. – Двухчастные сонаты (сонатины) в творчестве белорусских композиторов второй половины XX – начала XXI века

Год создания	Композитор	Произведение	Темповые и жанровые обозначения частей	Композиционно-структурные особенности	Издание
1949	Аладов Н. И.	Сонатина для флейты и фортепиано	I – Thema con variazioni – Andante comodo; II – Scherzo – Allegro con spirit	I – фигурационные вариации, II – сонатная форма	Аладов, Н. И. Сонатина для флейты и ф-но [Ноты] / Н. И. Аладов. – Минск: Гос. изд. БССР, 1954. – 28 с.
2008	Васючков М. Д.	«Соната-бревис» для флейты и фортепиано	I – «Ноктюрн» – Adagio; II – «Танец» – Comodo poco extatico	I – сложная трехчастная форма с развивающей серединой и сокращенной репризой; II – сонатная форма с зеркальной репризой	Рукопись. Фонд БСК

Таблица 3. – Трехчастные сонаты (сонатины) в творчестве белорусских композиторов второй половины XX – начала XXI века

Год создания	Композитор	Произве-дение	Темповые соотношения частей	Композиционно-структурные особенности	Издание
1964	Подковыров П. П.	Соната для флейты и фортепиано	I – Andante amoroso; II – Allegretto grazioso; III – Vivo	I – сложная трехчастная форма со вступлением и кодой, II – сонатная форма, III – форма рондо	Рукопись. Фонд БСК
1965	Смольский Д. Б.	Соната для флейты и фортепиано	I – Moderato – Allegro; II – Andante; III – Presto	I – сонатная форма, II – вариации на basso ostinato, III – фугированная форма	Смольский, Д. Б. Соната для флейты и фортепиано [Ноты] / Д. Б. Смольский. – Ленинград : Музыка, 1967. – 36 с.
1974	Шлег Л. Г.	Сонатина для флейты и фортепиано	I – Allegro; II – Largo; III – Allegro vivace	I – сонатная форма без разработки, II – сквозная одночастная форма, III – фугированная форма	Рукопись. Фонд БСК
1976 (2-я ред. 1983)	Гуров А.	Соната для флейты и фортепиано	I – Presto; II – Larghetto; III – Vivace	I – сонатная форма с эпизодом в разработке, II – цепная форма, III – сложная трехчастная с варьированной репризой	Рукопись. Фонд БСК
Год создания	Композитор	Произведение	Темповые соотношения частей	Композиционно-структурные особенности	Издание
1979	Бондаренко А. В.	Соната для флейты и фортепиано	I – Moderato – Allegro molto; II – Andante; III – Allegro	I – сонатная форма, II – простая трехчастная форма, III – рондо-соната	Рукопись. Фонд БСК
	Кондрасюк В. В.	Соната для флейты и фортепиано	I – Allegro; II – Andante; III – Allegro assai	I – сонатная форма с сокращенной репризой (без III), II – сложная трехчастная форма, III – форма рондо	Рукопись. Фонд БСК
1995	Корольчук В. Н.	«Амадей-Соната» для флейты и фортепиано	I – Allegro; II – Adagio; III – Allegro molto	I – рондообразная форма, II – сложная трехчастная форма, III – рондо	Рукопись. Фонд БСК
2002 (2-я ред. 2008)	Войтик В. А.	Соната для флейты и фортепиано	I – Allegro molto; II – Adagio; III – Allegro	I – сонатная форма, II – простая трехчастная форма, III – форма рондо	Рукопись. Фонд БСК

Целый ряд произведений белорусских композиторов в жанре сонаты для флейты и фортепиано находится в рамках развития и обновления классико-романтической традиции.

В трехчастных сонатах (сонатинах) это проявляется через выбор структурной модели цикла с темповым соотношением частей по принципу *быстро – медленно – быстро*, а также через помещение сонатной формы с выстроенным по традиционному образцу тональным планом в качестве первой части сочинения. Однако появляются и иные композиционно-структурные модели: в трехчастной Сонате для флейты и фортепиано П. Подковырова в сонатной форме написана вторая часть, тогда как лирический акцент, традиционный для средних разделов цикла, перемещается в первую часть, написанную в сложной трехчастной форме со вступлением и кодой. Сонатная форма во второй части цикла становится характерным признаком двухчастных произведений белорусских авторов (Сонатина для флейты и фортепиано Н. Аладова, Соната-бrevис для флейты и фортепиано М. Васючкова).

В настоящей статье мы подробно остановимся на трех наиболее показательных произведениях отечественных композиторов в жанре сонаты для флейты и фортепиано, представляющих собой различные модели композиционно-структурного решения цикла: одночастной Сонате для флейты и фортепиано В. Дорохина, двухчастной Сонате-бrevис М. Васючкова и трехчастной Сонате для флейты и фортепиано А. Гурова. Такой выбор обусловлен высокой художественной ценностью данных опусов, а также их востребованностью в современной концертно-исполнительской практике.

Анализируя особенности сонатных циклов в области камерно-инструментальной музыки белорусских композиторов 1970–1980-х годов, Л. Орлова отмечает, что «широкое применение приемов совмещения разделов сонатной формы, насыщение тематизма активным разработочным движением, стирали традиционные структурные грани, обеспечивая непрерывный характер музыкального развития, что привело к появлению *одночастных композиций*» [0, с. 45]. В области флейтовой музыки эти общие принципы нашли своеобразное воплощение в Сонате для флейты и фортепиано В. Дорохина (1970).

Данное сочинение является одним из показательных примеров, где сонатная форма классико-романтической традиции органично сочетается с новыми композиционными техниками XX века. Типичным для сонатной формы становится принцип производного контраста главной партии (ГП) и побочной партии (ПП). В рассматриваемом произведении тональный план выстраивается по классическому образцу: в экспозиции ГП проводится в тональности a-moll, ПП – в тональности e-moll, в репризе обе партии проводятся в a-moll. Масштабная разработка, состоящая из четырех разделов (первый и третий основываются на новом материале, второй – на гармоническом преобразовании ГП, а четвертый – на мотивной разработке материала ПП) насыщает форму активным динамизмом, что становится важным при сжатии трехчастного сонатного цикла в одночастную композицию. В музыкальной драматургии целого главенствующая роль отводится побочной партии, на материале которой выстраивается зеркальная реприза формы.

Важное значение в Сонате В. Дорохина приобретают новые композиционные техники XX века (пуантилизм и алеаторика). Пуантилистические приемы проникают в музыкальную ткань вступления и коды сочинения, а также оказывают существенное влияние на интонационно-ритмический облик ГП, музыкальный тематизм которой складывается из рассредоточенных между партиями флейты и фортепиано небольших мелодических попевок. В рассматриваемом сочинении композитор активно применяет приемы ограниченной алеаторики. По утверждению В. Холоповой, «во второй половине XX века она получила повсеместное распространение» [0, с. 481]. Выстраивая отдельные разделы сочинения алеаторно (связующая партия в экспозиции и репризе), В. Дорохин строго придерживается традиционного крупного плана формы.

Обращаясь к анализу ведущих принципов формообразования в творчестве композиторов второй половины XX века, В. Задерацкий отмечает, что «в основе стремления к индивидуальной форме лежит поиск интрастилевых (авторских) знаков, которые ранее обретались прежде всего в области музыкального языка» [0, с. 92]. Данный принцип

находит своеобразное воплощение в Сонате-бревис для флейты и фортепиано М. Васючкова (2008). В рассматриваемом сочинении «авторским знаком» подобного рода становится определение «бревис», которое, по мысли композитора, призвано обозначить сокращенную (двухчастную) структуру сонатного цикла (М. Васючков применяет термин «бревис» в значении кириллических или латинских надстрочных символов, обозначающих краткость гласных). Таким образом, в рассматриваемом произведении находят воплощение черты концептуализма как одного из характерных для отечественной музыки рубежа XX–XXI веков художественно-эстетических направлений.

Одной из специфических особенностей Сонаты М. Васючкова становится наличие жанровых подзаголовков, которые композитор дает каждой из частей произведения (это связано с развитием возникшей еще в эпоху романтизма и завоевавшей широкую популярность в музыке XX века традиции программной индивидуализации сонатного цикла). Первая часть произведения («Ноктюрн»), написанная в сложной трехчастной форме, выполняет функцию лирических медленных частей традиционного трехчастного цикла, тогда как сонатная форма помещается во вторую часть («Танец»). Как и ряд других белорусских авторов, обращающихся к сонатной форме, М. Васючков применяет в своем сочинении зеркальный тип репризы (что становится одной из важных характерных особенностей флейтовых сонат отечественных композиторов). Интонационные параллели между темой среднего раздела первой части и заключительной партией сонатного Allegro второй части способствуют укреплению репризной завершенности произведения.

Одним из ярких образцов трехчастного сонатного цикла в области белорусской флейтовой музыки становится написанная в 1976 году Соната для флейты и фортепиано А. Гурова. В данном сочинении особое драматургическое значение приобретает интонационное родство и общее тональное решение тем различных частей цикла (ПП первой части, и главная тема сложной трехчастной формы третьей части). Характерной особенностью сонатной формы первой части цикла становится развитие появившейся еще в эпоху романтизма традиции многофазной разработки (в произведении А. Гурова она включает два раздела, первый из которых построен на новой теме на тоническом органном пункте, а второй представляет собой гармоническую и мотивную разработку ГП).

Важное значение в рассматриваемом сочинении приобретают новые приемы игры на флейте. Соната А. Гурова стала первым произведением в отечественной музыке, в котором композитор последовательно обращается к приему фруллато (если в первой части оно появляется лишь фрагментарно, то в финале приобретает особую роль в процессе формирования основного образного наклонения главной темы сложной трехчастной формы).

Таким образом, подводя итоги, необходимо отметить различные варианты авторских подходов к выбору структуры сонатного цикла (одночастные, двухчастные, трехчастные сонаты), а также к формированию специфики музыкального языка в произведениях белорусских композиторов в жанре сонаты для флейты и фортепиано. Особенности трактовки сонатной формы, с одной стороны, связаны с развитием и обогащением классико-романтической традиции, с другой же вызваны стремлением авторов индивидуализировать форму (это проявляется в области тонального решения, выбора принципов разработочного развития, а также в обращении к типам зеркальной и сокращенной репризы).

В области отечественной флейтовой музыки одним из ярких примеров последовательного обращения к новым композиционным техникам (в первую очередь, пуантилизму и алеаторике) становится Соната для флейты и фортепиано В. Дорохина. Индивидуализация формы и композиции, связанная с усилением роли концептуализма в белорусской музыке рубежа XX–XXI веков, находит своеобразное воплощение в Сонате-бревис для флейты и фортепиано М. Васючкова. Одной из характерных особенностей

Сонаты для флейты и фортепиано А. Гурова становятся активное применение новых приемов игры на инструменте, что вызвано стремлением автора расширить и обогатить образную сферу применения флейтового тембра.

Литература

1. Задерацкий, В. В. Музыкальная форма / В. В. Задерацкий. – М. : Музыка, 2008. – Вып. 2. – 528 с.
2. Орлова, Л. А. Белорусский фортепианный камерно-инструментальный ансамбль на рубеже XX–XXI веков: композиторское творчество и исполнительская практика / Л. А. Орлова – Минск: Вараксин А. Н., 2014. – 224 с.
3. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.

Мдивани Т.Г.

(Республика Беларусь, Минск)

НЕЛИНЕЙНОСТЬ В МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ БЕЛОРУССКОЙ И МИРОВОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ПРАКТИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX - НАЧАЛА XXI ВВ.)

Каждому этапу развития академической музыки соответствует та или иная доминирующая в интерпретациях мира музыкальная система (примем такую её классификацию: классическая музыка, неклассическая, постнеклассическая). Классической музыке соответствует типовой рационализм (тональная система) и линейный подход к организации целостности (детерминизм, динамическая концепция формы), неклассической – диалог ригидного (серийность, сериальность) и освобождающегося рационализма (атоникальность), в лоне которого формируется интерес к нелинейности, постнеклассической – «внерациональные образы порядка» (В. Василькова) и «неявная рациональность» (К. Мамардашвили), демонстрирующих нелинейную концепцию музыки. В центре нашего внимания – эпоха постмодернизма, или постнеклассический период академической музыки, связанный с расширением границ музыкального феномена и нетривиальными способами репрезентации и организации звукового материала.

Известно, что музыкальное искусство, как часть художественной культуры, является зеркалом, отражающим на языке музыки актуальное мировоззрение и такие же актуальные процессы, происходящие в культуре. Современный, постмодерный мир зафиксирован композиторским сознанием как особый мир, важнейшей чертой которого выступает нестабильность. Выражением нестабильности в музыке стали алеаторика формы, условный театр, ризоморфные среды и т. п. В свою очередь, нестабильность является неотъемлемым атрибутом нелинейности, которую характеризуют противоречивость, поливариантность, альтернативность, индетерминированность, скачкообразность развития любой открытой системы (И. Пригожин, С. Курдюмов, Э. Сороко). Поскольку нелинейность является одним из важнейших понятий синергетики, поэтому для экспликации этого явления в музыке с необходимостью используется релевантная терминология.

На эпистеме нелинейности, опосредованной новой мировоззренческой ориентацией, было создано немало музыкальных композиций, в основу которых были положены парадигма индетерминизма и разомкнутая в своих границах процессуальность. К числу постнеклассических стратегий структурообразования относятся, в частности, разнообразные «открытые» формы, в том числе, форма *et cetera* с диссипативной

составляющей. Объединяющим началом для новых музыкальных реалий стало изменение онтологических оснований композиторского творчества, суть которого заключалась в придании нелинейной, основанной на индетерминизме, концепции музыки статуса линейной, телеологичной. Тем самым, ядро европейского стиля музыкального мышления, формировавшегося в течение многих столетий, подверглось существенной модификации. Отсюда произведения, репрезентирующие парадигму нелинейности, названы нами нелинейной музыкой, процесс становления композиторской мысли, основанный на идеях индетерминизма, перманентной эволюции и структурной разомкнутости, – нелинейным, сам феномен, включающий фиксированное состояние и процесс, – нелинейностью.

Музыкально-эстетическое освоение нелинейности имело различные результаты – коллаж, интертекстуальность, фрактальность, состояние неопределенности и проч. Учитывая разнородный состав музыкального материала (тоновый, шумовой, временной и проч.), способы его развития и оформления в целостность, представляется целесообразным рассматривать нелинейность в двух аспектах – в ее явленности (состояние нелинейности) и в становлении (нелинейный процесс). В структуру «нелинейности как ставшего» входят аппроксимативность, или звуковысотная, метроритмическая неопределенность элементов и средств выражения (темпа, агогики, артикуляции), незакрепленность текста, многообразие звуковременных данностей. «Нелинейность как становление», или «нелинейность как процесс», формирующий хаос, опирается на фактор случайности (казуальность, индетерминизм), бифуркацию (мутационное начало), поливариантность материала, разомкнутость структуры, то есть, «открытость» формы. Тем самым, содержание нелинейности определяется степенью структурной турбулентности (неустойчивости на основе казуальности), варианностью и альтернативностью путей эволюции (становления) открытой системы, диссипацией и фрактальным разнообразием, наличием индетерминант и неопределенностных величин. Коренным свойством музыкального произведения, основанного на нелинейности, выступает вариантная множественность смыслового и текстового прочтения, то есть, объективная интерпретационность, где интегральность целого достигается с помощью неизбежного возникновения определенного единообразия материала и одновременной связанности элементов на основе принципа самоорганизации. Принцип «само» является важнейшим в структурировании музыкальной материи, поскольку инспирируется волей композитора и исполнителя – антропогенным фактором. Нелинейность утверждает эстетику свободной формы и событийности и, тем самым, органично вписывается в постмодернистскую художественную парадигму.

Нелинейность является свидетельством постнеклассичности построения всей (музыкальной) системы (структуры) и, стало быть, новизны композиторского мышления. Исходя из анализа музыкального материала, можно выделить три типа нелинейности: локальную (с аттракторами; например, «Aventures» Д. Лигети), бифуркационную (связанную с альтернативностью путей развития, в том числе, и в завершении композиции; например, «Domaines» П. Булеза) и тотальную (охватывает целое; например, «Zyklus» К.Штокхузена). Нелинейная концепция музыки, будучи художественной интерпретацией постмодерной действительности, мыслит мир как открытый текст, не ограниченный в своих структурных возможностях и допускающий бесчисленное множество интерпретаций. Таковы модели музыкальных систем, определяющие акционизм (термин В. Петрова), модели, содержащие «продолжение музыки в сфере когерентного немзыкального», а также фрактальные модели, где 1) самоподобные структуры обеспечивают единство в многообразии («Cartridge music» Д. Кейджа), а 2) размытость контуров формы инспирирует построение фрактальных объектов с «нецелой размерностью» (Афанасьева В. В.). С нелинейностью связано утверждение и широкое распространение новых жанровых образований, основанных на идее микстности и интерактивной импровизации, где в

качестве созидательного начала выступили «внеевропейская концепция хроноса» (Виниченко А. А.) и индетерминизм. В целом, нелинейная парадигма характеризуется преодолением телеологической динамико-детерминистской парадигмы музыки, и характеризует такие синтетические жанровые образования, как хэппенинг, инструментальный театр, перформанс, арт-микст, флаксус, ассамбляж, атрибутируемый коллажем. Контекстом к нелинейной концепции музыки выступает нелинейная архитектура, театр абсурда, сюрреализм и т. п.

Наиболее выразительными репрезентантами локальной нелинейности и как состояния и как процесса является интертекстуальная композиция, бифуркационной, определяемой «открытостью» структуры – арт-микст-проект (арт-микст-композиция). Музыкальная интертекстуальность (введена Л. Берио в 1969 г.) выражает полисемантическую, многозначную картину бытия, апеллируя к случайности и непредсказуемости репрезентации музыкального материала. Принцип интертекстуальной композиции как нелинейной данности заключается в следующем: в главный музыкальный текст непредсказуемо, внезапно включаются цитаты из музыки других композиторов, литературного текста, говор, шепот, пение птиц и т. п. («Collage-Symphony» Л. Берио, «Hymnes» К. Штокхаузена), которые образуют разомкнутое в своих границах поле, локальную сферу нелинейности, переходящую затем в зону аттракторов и общий процесс формирования структуры.

В белорусской музыке наибольшее распространение получила полистилистика – производное от интертекстуальности, но не эквивалентное ей. Главное отличие заключается в том, что полистилистика демонстрирует линейную концепцию музыки, являясь композиторской техникой соединения разного, уже готового материала (разных композиторов, стилей, музыкально-эстетических эпох) по законам конкретной, формально замкнутой музыкальной формы – обычно, классического типа. В полистилистике доминирует центонный принцип. Такого рода компилирование было характерно для эпохи барокко, в XX и XXI веков – для театральной и киномузыки. Как новый тип композиторской техники полистилистика была введена А. Шнитке. В белорусской музыке полистилистику демонстрируют сочинения Д. Смольского и О. Ходоско.

Бифуркационная нелинейность, в основе которой лежит структурная разомкнутость в виде альтернативности путей развития, характеризует «акционное искусство» (термин В. Петрова) – хэппенинги, арт-миксты. Арт-микст-проект – это нелинейная целостность, которая предстает в виде данности и процесса с поли- и бифуркацией. Как процесс арт-микст есть открытая, незамкнутая композиция, как состояние – оперативное соединение разных жанров и форм искусства, элементы которых функционируют на основании паритета, так и искусства с техникой (в отличие от мультимедиа, не имеющих обязательной направленности на искусство). В области содержания арт-микстовых композиций доминирует идея концепта как «свернутого» смысла, в области образной системы – метафорика, символизм, в области формообразования – центон и коллаж, связанные с казуальностью. Отличительными чертами арт-микста выступают: состояние паратаксиса и де-иерархизации, охватывающее основные элементы композиции; интенция к мультимедийной инсталляции и бриколажному методу, позволяющему косвенно передать смысловую нагрузку и создать акцент на скрытом, на подтексте, а также децентрация, инспирирующая структурную нестабильность, или хаос. Объединяющим началом в арт-миксте выступают единообразие материала, «внеевропейская концепция хроноса» (остановка, а не завершение) и принцип «само» (всеобщая связанность элементов на основе самоструктурирования). Регулятором целостности арт-микста как нелинейной (открытой) системы, выбора путей ее эволюции и точки бифуркации выступает антропогенный фактор.

Арт-микст-композиция как нелинейная система имеет различные формы, объединяя различные виды искусств на основе синтеза в неделимое единство: музыку, слово,

действие, видеоряд, энвайронмент (например, «Патологические танцы» и «Свинцовые облака» В. Кузнецова), слова, драмы, кино, изобразительного ряда и звука («Архитектон» и «Пространственная композиция «Le Musée Musical» В. Воронова) и др. В основе арт-микстового феномена, как актуальной формы искусства постмодерна, лежит органичный синтез творческого и технического компонентов, где техника выступает не средством воплощения художественного замысла, а условием его существования и осуществления. Бикомпонентная основа арт-микста предполагает поливалентное взаимодействие: 1) разных видов искусств (музыки, телесной пластики, слова, драматургии и т. д.), детерминирующих пласты восприятия – звуковой, визуальный (свет, цвет, кино, и природные элементы, например, животные) и эстетический, с 2) техническими средствами, поскольку весь процесс реализации замысла регулируется режиссером (театральным, звуко-, видео-, кино-светорежиссером), программистом, кино- и телеоператором, то есть людьми, не имеющими творческих профессий.

Арт-микст-проект аккумулирует все стадии творческого акта – от замысла до его воплощения, и опирается на идею нового синтеза, которая существенно отличалась от синтеза, основанного на взаимодействии и корреляции. Известно, что в классическом искусстве целью синтезирования музыки и слова (вокальная и вокально-инструментальная музыка), музыки и действия (драма, балет), музыки, слова, действия и живописи (музыкальный театр) было углубление выразительности каждого вида под воздействием другого, что приводило, как правило, к обогащению самое искусства. В постнеклассическую эпоху, в постмодернизме идея синтеза получала новую интерпретацию, связанную либо с нетривиальным сближением видов искусств – 1) музыкального и вербального (фонетического) в виде мезо-, акро- и телестиха («Sarà, dolce tacere» Л. Ноно), 2) музыкального и quasi-театрального («Гумберт, Гумберт» В. Кузнецова), 3) музыкального и изобразительного («рисованный звук» Я. Ксенакиса, графические партитуры («Treatise» К. Кардью), а также музыкально-звукового и техногенного (балет «Nyкта» А. Литвиновского), нередко приводящего к нивелированию границ видов искусств, либо с заменой синтеза «одновременным соединением видимых и слышимых событий в полифеноменальном контрапункте» [3].

Примером тотальной нелинейности является «Demonstration of the Sounds of the Environment» Д. Кейджа. Сочинение характеризует индетерминантный базис, открытость системы и расширение сферы музыкального за счет когерентного внемузыкального. Составляющими данный опус являются четыре незакрепленных и графически не зафиксированных элемента композиции – музыка (звуковой ряд), танец (пластика), вербальный текст (техника леттризма), живопись, фото, свет, которые, однако, не взаимодействуют, а независимо, обособленно друг от друга сосуществуют, но не на концертной сцене, а в «пространстве». В итоге образуется каждый раз новый, интерпретационный, собственно казуальный процесс и динамическая структура с симультанной конструкцией. Аттрактором нелинейной событийности выступает интенция к завершению, поскольку единственным регламентом «Demonstration of the Sounds of the Environment» является долгота, длительность, или «внеевропейская концепция хроноса» – 10 часов.

На наш взгляд, движущей силой саморазвития и самоструктурирования в такого рода нелинейных музыкально-художественных текстах, маркированных постмодерной эстетикой, является творческая воля композитора и исполнителя. Феномен интерактивной импровизации на базе разных видов искусств или одного из них (например, театрального, музыкального), эвристические системы и системы на основе роевого алгоритма («Архитектон» В. Воронова) относятся к классу динамических децентрализованных и самоорганизующих, где стимулом для саморазвития выступает творческая воля, структурой-аттрактором, или «зовом аттрактора» (М. Каган) – предел, чувство

пороговости, то есть, и антропогенный фактор. Именно этот фактор является выражением «неявной» рациональности и «внерациональным образом порядка», позволяющим назвать композицию произведением искусства.

Таким образом, нелинейность в музыке проявляет себя в двух ипостасях: как 1) музыкально-художественный процесс, апеллирующий к объективной многовариантности эволюции и свободному выбору направления своего развития из числа существующих реальных альтернатив (поливариантность, полифуркация), вплоть до разомкнутости формы; и как 2) музыкально-художественная данность, в основе которой лежит функциональная казуальность (неопределенность, многозначность) и аппроксимативность элементов, которые формируются на основе фактора случайности. В мировоззренческом плане понятие нелинейности отражает идею многовариантности, альтернативности путей развития или эволюции системы; идею необратимости эволюции; идею выбора из данных альтернатив [1].

Между тем, разнородный материал арт-проекта – искусство и техника – не имеет общего основания, что с неизбежностью ставит вопрос о методе изучения явления. В качестве определяющего методологического инструментария предлагается эстетический конструкт, или «эстетический пивот» (фр. pivot – стержень), который обеспечивает синтезирование знания. «Синтез научного знания через пивотацию» (выражение Д. И. Широканова), или «синтез через связь...» [5, с. 102], то есть, через посредство переходного звена, релевантного всем сторонам художественной реальности, является привлекательной перспективой, позволяющей с позиций разных сфер гуманитарного знания, в данном случае, искусствознания и философии, понять смысловой и конструктивный стержень постнеклассической арт-практики.

Литература

1. Нелинейность [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.insai.ru/slovar/nelineinost>. – Дата доступа: 12.01.2019.
2. Каган, М. С. Синергетика и культурология [Электронный ресурс] / М. С. Каган. – Режим доступа: <http://spkurdyumov.ru/art/sinergetika-i-kulturologiya/>. – Дата доступа: 28.03.2019.
3. Переверзева, М. В. Хэппенинги Джона Кейджа [Электронный ресурс] / М. В. Переверзева. – Режим доступа: <https://performansist.livejournal.com/228172.html>. – Дата доступа: 25.02.2019.
4. Сороко, Э. М. Золотые сечения, процессы самоорганизации и эволюции систем / Э. М. Сороко. – М. : КомКнига, 2006. – 264 с.
5. Широканов, Д. И. Логико-методологические основы интеграции и гуманитаризации науки / Д. И. Широканов // Время и вечность: философия, логика, познание. – Минск: Право и экономика, 2011 – 214 с.

Марозава А.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЦЫКЛ ПЕРАДАЧ “СПАДЧЫНА” Ў КАНТЭКСЦЕ ПУБЛІЦЫСТЫКІ У. КАРАТКЕВІЧА

Уладзімір Караткевіч – прызнаны класік беларускай літаратуры. Яму належыць адкрыццё новага жанра айчыннага гістарычнага дэтэктыва. Ён рэалізаваў свой талент у розных сферах творчасці – быў не толькі паэтам, празаікам, драматургам, але таксама публіцыстам, сцэнарыстам і нават тэлеведучым. Да нашага часу мала вядома пра аўтарскую

перадачу У. Караткевіча “Спадчына”, якую можна аднесці да жанра тэлепадарожжа.

Публіцыстычныя творы пісьменніка і, ў прыватнасці, яго друкаваныя падарожныя нарысы-эсэ, даследваў П. Жаўняровіч. Вывучэнню вобраза лірычнага героя ў кінасцэнарыях У. Караткевіча прысвечаныя артыкулы В. Куставай, М. Касцюковіч і інш. Разам з тым, гісторыі беларускага тэлебачання датычацца, у прыватнасці, работы Н. Фральцовай, А. Плаўнік, Л. Мельнікавай, яго развіццю ў 70-ыя – 80-ыя гады ХХ стагоддзя – даследванні В. Нячай і Л. Шылавай. Тым не менш, да нашага часу бракуе работ, дзе б разглядалася творчасць У. Караткевіча-тэлепубліцыста, такім чынам і феномен цыкла перадач “Спадчына” застаецца нераскрытым.

У артыкуле ажыццяўляецца параўнальна-гістарычны аналіз выпускаў цыкла “Спадчына”, выдзелена агульнае і адметнае паміж імі, друкаванымі нарысамі-эсэ і сцэнарыямі дакументальных фільмаў У. Караткевіча. Гэта дазваляе вылучыць тыя прыёмы і сродкі мастацкай выразнасці, што ўвёў у падарожны нарыс класік беларускай літаратуры, і вызначыць перспектывы іх выкарыстання.

У. Караткевіч стаў аўтарам сцэнарыя і вядучым праграмы “Спадчына” ў снежні 1975 года, зрабіў тры ці чатыры выпускі, сцэнарыі двух з якіх захаваліся да нашага часу. Затым яго плён працягнулі пісьменнікі С. Панізнік, В. Іпатава, В. Дашкевіч і інш. Запісаў перадачы, на жаль, не існуе, аднак мікрафонныя папкі, якія захоўваюцца ў Нацыянальным дзяржаўным Архіве Рэспублікі Беларусь, утрымліваюць падрабязныя апісанні візуальнага шэрагу. Іх вывучэнне дазваляе зрабіць выснову, што лірычны герой перадачы, як і друкаванай публіцыстыкі У. Караткевіча, – гэта інтэлігент сялянскага паходжання. Ён добра адукаваны, знаёмы з набыткамі сусветнай культуры, і, разам з тым, нярэдка звяртаецца да народнай мудрасці, выкарыстоўвае простамоўныя словы і выразы: “... ніхто, будзь ён нават *на сем пядзей розуму*, не можа ведаць усяго” [1, с. 106], “Князь Кіеўскі Уладзімір сватаўся да яе [Рагнеды – *А.М.*] і атрымаў, як *кажуць*, «*гарбуза*», бо полацкія князі лічыліся вышэй родам” [2, с. 72], “Перанясемся на стагоддзе з *гакам* назад. Вершы *іхнія* ходзяць перапісаныя ад рукі” [2, с. 78], “Ну вось, невялікае, вонкавае знаёмства з горадам адбылося і цяпер, як *кажуць*, *самы раз зайсці ў хату*” [2, с. 70]. Такая ж адметнасць прасочваецца і ў друкаванай публіцыстыцы У. Караткевіча. Варта ўзгадаць назвы яго нарысаў – “Семдзсят пяць анёлаў з *гакам*”, “Адам буў злеплены з гліны”, “Мой *се градок*” , а таксама цытаты з твораў: “Я б не давараў *нізавошта*. І не таму, што такі ўжо *крыважэрны*” [3, с. 165], “Хату *трэ* было пакінуць такой, якой яна была, калі нарадзіла ў ёй беларуская маці свайго сына” [3, с. 8], “... хай тады Касая пашукае мяне. *Трасіу* яна мяне знойдзе” [3, с. 15]. Такі прыём дазваляе гледачам адчуць, што аўтар падобны да іх, жыве тымі ж каштоўнасцямі, гэта павышае прыязнасць і давер да паведамлення. На сучасным тэлебачанні такая практыка, на жаль, амаль не выкарыстоўваецца, выключэннем стала перадача-блог “Падарожжа дылетанта”. Вядучы праграмы ўжывае простамоўныя звароты і выразы кшталту “панове”, “шаноўнае паньства”, “значыцца”, “вось”, “я вам скажу”.

Уплыў на У. Караткевіча-публіцыста мела дзейнасць Я. Купалы, якому ён прысвяціў шэраг твораў, у прыватнасці, эсэ-нарыс “Вязынка”, эсэ-партрэт “Зліццё з душой народнай” і інш. Цытаты Я. Купалы выкарыстоўваюцца ў дакументальных фільмах па сцэнарыях У. Караткевіча, напрыклад, “Будзь шчаслівай, рака” (1967). Невыпадкава лейтматывам цыкла тэлеперадач стаў верш Я. Купалы «Спадчына», дзе аўтар, у прыватнасці, свярджаў: “*Завецца ж спадчына мая / Усяго Старонкай Роднаю*” (Я. Купала “Спадчына”). Падкрэслівалася асаблівая значнасць, якую стваральнікі праграмы, услед за Я. Купалам, надавалі тэме малой Радзімы. Яе развіццю спрыяла выкарыстанне аўдыяльных прыёмаў мастацкай выразнасці. У “шапцы” праграмы гучала песня “Спадчына” на музыку І. Лучанка ў выкананні гурта “Песняры”. Спачатку кампазіцыя была ледзь чутнай, потым узмацнялася так, што заключныя радкі ўспрымаліся найбольш ярка.

Яшчэ адным лейтматывам у творчасці У. Караткевіча праходзіць вобраз дуба-волата,

які шмат вякоў жыве на зямлі, ён вылучаецца, у прыватнасці, у эсэ-нарысе “Дрэва вечнасці”, паэме “Зямля дзядоў” і дакументальных фільмах “Сведкі вечнасці” (1964), “Будзь шчаслівай, рака” (1967). Згодна з думкай пісьменніка, людзі, што маюць агульную Радзіму, нібы галіны дрэва, растуць і развіваюцца разам, народ “... да зямлі прырос як дуб” [4], “*Чорныя дубы дняпроўскіх стром, нібы Антэі, моц сваю ад зямлі бяруць. Так і мы, тутэйшыя жыхары*” (“Будзь шчаслівай, рака”, 1967). Як дуб сілкуецца каранямі з глебы, так і будучыня народа вызначаецца яго прыналежнасцю да падмурку, краіны, Радзімы: “*Ён, здавалася, павінен быў быць нязменны і канчатковы ў сваёй класічнай закончанасці. І, аднак, ён рос. Разумеце? Ён яшчэ рос*” [3, с. 83]. Дэкарацыя магутнага дуба стала цэнтральным элементам у аздабленні студыі перадачы “Спадчына”. Між іншым, дрэва сімвалізуе сувязь чалавека з продкамі, духі якіх, згодна з народнымі павер’ямі, жывуць у яго кроне. У цыкле “Спадчына” атрымаў адметнае ўвасабленне ўласцівы друкаванай публіцыстыцы У. Караткевіча гістарызм. Каб быць пераканальнымі ў сваіх поглядах на мінулае, аўтары прыводзілі ўрыўкі з летапісаў і прац навукоўцаў Ю. Крашэўскага, А. Кіркора [2, с. 89], М. Карамзіна [5, с. 77] і інш. Каб, уводзячы сур’ёзны гістарычны матэрыял, не згубіць уласціваю для падарожнага нарыса абвостраную дынаміку паведамлення, выкарыстоўваліся адметныя лексічныя сродкі, у прыватнасці, працавалі з дзеяслоўнымі формамі. Яны альбо наогул апускаліся, напрыклад, – “*Гады сярэдневякоўя. На гэтай зямлі не раз чуўся цяжкі тупат закаваных у браню рыцараў тэўтонскага ордэна*” [1, с. 98]. Аднасастаўныя сказы, пазбаўленыя дадатковых звестак, засяроджвалі ўвагу гледача на факце, гэта надавала тэксту актыўны тэмпарытм, узмацняла пачуццё руху. У іншых выпадках, каб узмацніць эффект прысутнасці, ужываўся цяперашні час у значэнні мінулага – “*Беларускіх паэтаў адзінкі, друкавацца яны не могуць. Вершы іхнія ходзяць перапісаныя ад рукі*” [6, с. 20]. “*Праз год Ігнат Буйніцкі са сваёй трупай зноў наведвае Пецярбург і выступае на этнаграфічным вечары*” [2, с. 23]. Такі ж прыём шырока выкарыстоўваўся ў друкаванай публіцыстыцы У. Караткевіча: “*Яшчэ паўсюль гараць жывыя факелы, і ў Англіі «авечкі з’ядаюць людзей», але з’явіліся ўжо Рабле і Леанарда да Вінчы, Томас Мор і Кампанела, Мюнцэр і Гус*” [3, с. 148]. Адметна, што такі мастацкі інструмент набыў папулярнасць у сучасных дакументальных фільмах на тэму падарожжаў і, у прыватнасці, складае адметнасць стылю расійскага журналіста Л. Парфёнава.

Каб зрабіць вобразы герояў мінулага блізкімі і зразумелымі аўдыторыі, у перадачы “Спадчына”, як і ў літаратурных эсэ-партрэтах У. Караткевіча, вылучаліся побытавыя моманты і аспекты агульначалавечых зносін. Напрыклад, распавядаючы пра гастролі тэатра І. Буйніцкага ў Пецярбурзе, у перадачы вызначалі: “*Не будзе лішнім сказаць шчыры дзякуй І. Буйніцкаму і яго дачцэ, што здалёку прыехалі сюды, каб даць можнасць тутэйшым беларусам пацешыцца і роднай гульні, і хору, і танцам*” [2, с. 23]. Пра Ефрасінню Полацкую гаварылі: “*...паялілася ў гэтай галубінцы. Спешчаная князёўна. Не ведаю, мабыць, ніхто з нас не згадзіўся б жыць так*” [2, с. 75]. У друкаваным творы “Святая Предслава” У. Караткевіч падкрэслівае той жа сэнс больш выразна, выкарыстоўваючы словы з востранегатыўнай афарбоўкай і лексічны паўтор: “*...жила в закутке на хорах Спас-Ефросинии, закутке, которым теперь побрезговал бы последний африканский раб*” [3, с. 167]. Для рэалізацыі той жа задачы герояў называлі не фармальна па прозвішчы, як, напрыклад, у перадачы “Улицы и площади рассказывают”, а па імені і імені па бацьку, як у звычайным жыцці звяртаюцца да старэйшых ці людзей больш высокага становішча, напрыклад, пра І. Буйніцкага пісалі “*Ігнат Цярэнцьевіч*” [2, с. 24]. Каб паглыбіць псіхалагізм вобразаў, ужываліся таксама візуальныя сродкі, напрыклад, упершыню пачалі ўводзіць у перадачы рэпартажныя фотаздымкі герояў у паўсядзённым жыцці. Напрыклад, выявы, на якіх І. Буйніцкі танчыў ці касіў разам з сялянамі, дазвалялі аўтарам “Спадчыны” расказаць пра гаваркога і даволі непасрэднага ў паводзінах чалавека [2, с. 25]. Рэалізаваць псіхалагізм вобразаў гістарычных асоб дапамагалі візуальныя сродкі мастацкай выразнасці, у

прыватнасці, буйныя планы. На тэлебачанні, каб стварыць пачуццё праўдзівасці, непастановчанасці дзеяння, усе выступоўцы, акрамя вядучага ў стэнд-апах, звычайна не глядзяць у кадр. Рэжысёр “Спадчыны” У. Забэла, ствараючы рэтраспектыву гісторыі К. Лышчынскага, свядома парушыў гэтае правіла, каб узмацніць адчуванне саўдзелу глядачоў у перадачы. У найбольш драматычна напруджаны момант пастаноўкі, калі натоўп просіць пакараць К. Лышчынскага смерцю, акцёр П. Кармунін раптам глядзіць у аб’ектыў. Ён нібы звяртаецца да глядачоў, шукае ў іх дапамогі. Такі прыём робіць моцнае ўражанне і ўзмацняе цікавасць аўдыторыі да таго, што адбудзецца далей.

З цягам часу стваральнікі перадачы “Спадчына” перайшлі ад тэхнічна складанай рэтраспектывы з акцёрамі да рэстаўрацыі падзей, пабудаванай на сучасных планах. Гэтая практыка сёння даволі распаўсюджаная, напрыклад, ў дакументальных фільмах аб падарожжах вытворчасці ВВС. Падчас аповеду пра Уладзіміра і Рагнеду, каб падкрэсліць магутнасць і веліч вобраза князя, паказаны помнік яму, што нібы ўзвышаецца над натоўпам людзей. Калі расказваецца пра непадзеленае каханне Уладзіміра, замах на яго і помсту Рагнедзе, над гэтай скульптурай ляцяць хмары, затым ідзе дождж. Калі гаворыцца, як Уладзімір прыслухаўся да рашучага малалетняга Ізяслава і не стаў караць яго маці, выходзіць сонейка. Напрыканцы аповеду дождж узмацняецца, прырода нібы рэагуе на тое, што робяць людзі, як матуля, аплаквае неабдуманія ўчынкі сваіх дзяцей. Вытокі такое разуменне бярэ, у прыватнасці, у творчасці Я. Купалы, што пісаў пра Радзіму: “*Аб ёй мне будзіць успамін /На ліне бусел клёкатам/І той стары амишлы тын,/ Што лёг ля вёсак покатам*” (Я. Купала “Спадчына”). У выпусках тэлеперадачы “Спадчына” прыродныя з’явы ўпершыню сталі не проста сведкамі гісторыі – яны жывуць і дзейнічаюць разам з пакаленнямі беларусаў. Радкі з эсэ-нарыса У. Караткевіча “Дрэва вечнасці” набылі дадатковы сэнс – “...дасканалы ў сваёй велічнай зграбнасці, стаяў сярод лесу, сярод сыноў сваіх, унукаў і праўнукаў, далёкіх наішчадкаў лясны волат” [3, с. 83]. Людзі і прыродныя з’явы ў выпусках “Спадчыны”, як і ў творах У. Караткевіча, былі паказаныя членамі адзінай сям’і: “...мой народзе, што моц сваю пазычыў у дубоў” [4], сцвярджалася, што яны ўзаемазалежныя ў сваім дабрабыце. Згодна філасофіяй У. Караткевіча, дабрабыт чалавека магчымы толькі ў гармоніі з асяроддзем, а вытокі такіх зносінаў, трэба шукаць у фальклоры. Варта прыгадаць эпізод з эсэ-нарыса “Дрэва вечнасці”, дзе аўтар, сустрэўшы сялянку ў аўтэнтчным вышытым строі, кажа, што ўбачыў саму Гармонію [3, с. 78]. Так і шматлікія сюжэты “Спадчыны”, прысвечаныя нацыянальным святам і абрадам беларусаў, напрыклад, тураўскаму караваю і вяселлю на Тураўшчыне [7, с. 96], вяселлю ў мястэчку Лявонпаль [8, с. 110]. Уяўленне аб узаемадзеянні чалавека і прыроды ў працэсе агульнай эвалюцыі мае шмат агульнага з актуальнымі сёння ідэямі “ўстойлівага развіцця”.

У перадачах цыкла “Спадчына” узмацнілася экалагічная праблематыка, што гучала ў друкаваных нарысах і ў сцэнарыях дакументальных фільмаў У. Караткевіча: “*У них [дрэваў – А.М.] нет ног, чтобы уйти, и нет оружия, чтобы защититься. Помогите им!*” (“Сведкі вечнасці”, 1964), “*мемарыяльныя дубы гінуць, крынічка ў Альбуці сохне*” [9, с. 131]. Выпускі перадачы 80-ых гадоў ХХ стагоддзя выходзілі ўжо без удзелу У. Караткевіча, аднак тэмы, на якія звярталі ўвагу ў падарожных нарысах гэтага часу, пераклікаюцца з тымі, што акцэнтаваныя ў яго публіцыстыцы. Гэта, у прыватнасці, захаванне гісторыка-культурнага мінулага – “Справа ў тым, што так званай «рэстаўрацыяй» твораў мастацтва ў храмах займаюцца выпадковыя людзі, часцей за ўсё звычайныя маляры. Ніякага нагляду... з боку Рэспубліканскіх рэстаўрацыйных майстэрняў няма. Таму выдатныя творы мастацтва нярэдка псуюцца” [6, с. 20], праблема знявагі беларусаў да роднай мовы. Адметна, што стваральнікі “Спадчыны” не проста агучвалі вострае пытанне, але і імкнуліся высветліць прычыны такога становішча: “для беларуса на працягу стагоддзяў першым крокам, першай прыкметай культуры лічылася авалоданне любой іншай мовай, толькі не «мужыцкай». Гістарычныя раны гоцяца доўга” [10, с. 141] Тым не менш, у выпусках тэлеперадач не атрымалася ўвасобіць уласціваю для культуры постмадэрнізму і, у прыватнасці, публіцыстыкі У. Караткевіча, інтэлектуальную іронію. Магчыма, гэта звязана з

тым, што тэлетворцы імкнуліся пазбягаць двухсэнсоўнасці, рабіць выпускі зразумелымі і цікавымі для як мага больш шырокай аўдыторыі.

Сумбурнасць, скандальнасць і, часам, аднабаковасць адзнак у перадачах 80-ых гадоў ХХ стагоддзя выкліканая тым, што журналісты, ўпершыню за савецкую гісторыю атрымаўшы магчымасць крытыкаваць уладу, не навучыліся яшчэ карыстацца гэтым правам. Яны выказвалі адкрытае абурэнне, замест іроніі нярэдка выкарыстоўвалі прыём правакацыі. што часам выкрывала знявагу журналіста да суразмоўцы. Напрыклад, паказваючы кароўнік у рэштках Гальшанскага замка, вядучы спачатку нагадваў, што гэта помнік ХІІІ стагоддзя, а потым задаваў пытанне гісторыку: “*Можжа рэшткі гэтага замка не маюць ніякага гістарычнага значэння?*” [10, с. 142] Нягледзячы на гэта, цыкл “Спадчына” выгодна вылучаўся сярод іншых перадач тым, што яго стваральнікі не толькі крытыкавалі, але і прапаноўвалі: “Неабходна тэрмінова ўзяць пад ахову комплексы ў Будславе, Волпе, Новай Мышы, Пінску, Гродне і сіламі рэстаўратараў правесці іх кансервацыю” [9, с. 141], “... помнік гісторыі горада [Заслаўе – А.М.] паставіць проста неабходна” [5, с. 94] і інш.

Такім чынам, значны ўнёсак у развіццё жанра тэлевізійнага падарожнага нарыса зрабіў класік беларускай літаратуры У. Караткевіч. У цыкле перадач “Спадчына” былі ўвасоблены характэрныя для яго друкаванай публіцыстыкі і кінадакументалістыкі сувязь з творчасцю Я. Купалы, вобраз лірычнага героя-інтэлігента сялянскага паходжання, гістарызм, тэма малой Радзімы і фальклору, экалагічная праблематыка, імкненне зрабіць гістарычнае мінулае блізім і зразумелым сучаснікам. Узмоцненыя тэхналагічна дасканалымі сродкамі аўдыявізуальнай выразнасці, гэтыя адметнасці здольныя паспрыяць рэалізацыі адукацыйнай і выхаваўчай функцый падарожнага нарыса. Адначасова яны дапамогуць сфарміраваць асаблівы змест твораў жанра, што павысіць канкурэнтаздольнасць айчынных перадач на глабальным рынку.

Літаратура

1. Нацыянальны Архіў Рэспублікі Беларусь (НАРБ). – Ф. 871. – Оп. 8. – Д. 753. – Л. 86–106. Подлинник.
2. Нацыянальны Архіў Рэспублікі Беларусь (НАРБ). – Ф. 871. – Оп. 8. – Д. 755. – Л. 66–91. Подлинник.
3. Караткевіч, У. Збор твораў у 13-ці тт. / У. Караткевіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2016. – Т. 12. Публіцыстыка. – 782 с.
4. Караткевіч, У. Зямля дзядоў [Электронный ресурс] / У. Караткевіч. – Режим доступа: https://royallib.com/read/karatkevch_uladzmr/paezya_roznih_gado.html#0– Дата доступа: 19.04.2019.
5. Нацыянальны Архіў Рэспублікі Беларусь (НАРБ). – Ф. 871. – Оп. 8. – Д. 1396. – Л. 75–96. Подлинник.
6. Нацыянальны Архіў Рэспублікі Беларусь (НАРБ). – Ф. 871. – Оп. 8. – Д. 1028. – Л. 20–35. Подлинник.
7. Нацыянальны Архіў Рэспублікі Беларусь (НАРБ). – Ф. 871. – Оп. 8. – Д. 2004. – Л. 96–109. Подлинник.
8. Нацыянальны Архіў Рэспублікі Беларусь (НАРБ). – Ф. 871. – Оп. 8. – Д. 1032. – Л. 102–122. Подлинник.
9. Нацыянальны Архіў Рэспублікі Беларусь (НАРБ). – Ф. 871. – Оп. 8. – Д. 1768. – Л. 127–136. Подлинник.
10. Нацыянальны Архіў Рэспублікі Беларусь (НАРБ). – Ф. 871. – Оп. 8. – Д. 1634. – Л. 139–149. Подлинник.

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ СКАНДИНАВСКОЙ МИФОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ КИНОИСКУССТВЕ

В XX веке неотъемлемым явлением массовой культуры стали комиксы, герои которых были заимствованы из религиозных традиций Греции, Египта и Скандинавии. Активное использование скандинавского мифа в современном кинематографе имеет в качестве одной из причин обращение к миру, где в отличие от современности существовали четкие границы между добром и злом, иерархия ценностей.

В цивилизации досуга массовая культура превратилась в мощную индустрию культурных услуг [1], в которой киноиндустрия занимает одну из ключевых позиций. Показательно, что совокупный доход Голливуда от продажи произведенной продукции, экспортируемой за пределы США, сопоставим по своему объему с доходами, получаемыми странами – крупнейшими экспортерами нефти.

Кино соединяет в себе два несоединимых полюса: предельную подвижность изображений и нечто вроде ступора, оцепенения, возникающего в ситуации страха или наслаждения. Такая коммуникативная избыточность придает кинематографическим и телевизионным клише специфические измерения – доверие ложному, вовлечение в неразумное [2]. В то же время современное киноискусство функционирует в рамках культуры постмодерна, являющейся по выражению Ж. Делеза «культурой поверхности», которая не идет вглубь, не творит, а цитирует, пародирует и перетолковывает на новый лад культурные достижения прошлых времен. Закономерным и объяснимым видится в этих условиях обращение современного кинематографа к мифологии, которое имеет не только художественный, но социально-политический смысл, поскольку удовлетворяет потребность в социальных иллюзиях. Обращенность к мифологии с ее незыблемой системой ценностей, стало особенно востребовано в современной социокультурной ситуации постмодерна, когда иерархия ценностей оказалась разрушена, а сами ценности стали релятивными. Утративший укорененность в бытии человек ностальгирует по временам, когда он являлся неотъемлемой частью мира.

Одним из плодородных источников идей для современного кинематографа выступает скандинавская мифология. К примеру, в Дании с 1978 г. издается базирующаяся на Старшей Эдде серия комиксов «Вальхалла», в которой в комическом стиле рассказывается о приключениях героев скандинавской мифологии. В 2007 г. Эриком Эвенсоном были представлены «Боги Асгарда», а в 2013 г. Каллен Банн и Жоэль Джонс явили миру новеллу «Хельхейм». Однако самым известным и популярным персонажем скандинавской мифологии в комиксах является Тор от «Marvel comics». При этом создатели комиксов, равно как и создатели кинофильмов по этим комиксам достаточно вольно обращаются с образами скандинавских богов.

Так бог Грома Тор в интерпретации Marvel имеет длинные золотистые золотые пряди и обычно чисто выбрит, в то время как Тор, описанный в эпосах, имеет огненные волосы и густую рыжую бороду. Средством передвижения в комиксах божеству служит молот, созданный из неразрушимого вещества, известного как «уру», тогда как каноничный Тор предпочитает путешествовать в колеснице, запряженной двумя козлами. В сагах Тор не может удержать раскаленный Мьельнир без своих железных рукавиц и пояса Мегингьёрда, удваивающего силу, однако современное божество использует эти предметы лишь для усиления своих возможностей.

Различия имеются и в характере героя. В интерпретации Marvel, Тор является

благородным героем, Тор же скандинавского мифа – ожесточенный воин.

Не стоит забывать и про отца Тора – Одина. Marvel часто изображает его как царственного, отчужденного персонажа, который передает свою мудрость свыше. Один из скандинавских мифов был более загадочной фигурой, практиковал волшебство. Норвежский Один часто примерял на себя другие личности, путешествовал по миру, обучаясь сам или обучая смертных. Оба Одина часто давали уроки Тору, подвергая его всевозможным испытаниям и заставляя пройти через страдания. Что касается его внешнего облика, то норвежский Один изображается без одного глаза (отданного им Мимиру, за возможность испытать из источника мудрости), хотя в комиксах это не всегда является частью образа. В комиксах также упоминаются такие атрибуты Одина, как копьё Гунгнир, восьминогий конь Слейпнир и вездесущие вороны Хугин и Мунин.

Локи из Marvel Comics, как правило, изображается как злодей-изгой, антагонист, постоянно строящий козни, чтобы уничтожить Тора и захватить трон Асгарда. Локи из скандинавского мифа более сложная фигура, для описания его роли подойдет слово «проказник». Вначале он часто сопровождает Тора и других норвежских богов в их приключениях и часто играет положительную роль. В отличие от комиксов, он не приемный сын Одина, а, скорее, его брат.

Таким образом, происходит современная «вторичная мифологизация», ставшая уже «брендом» массовой культуры. Она вносит не свойственные мифу нравственные оценки героев, делая их воплощением абсолютного добра и абсолютного зла, существование и непрерывная борьба которых не ставятся под сомнение. Так, один из самых известных и популярных персонажей скандинавской мифологии в комиксах Тор от «Marvel comics» из жестокого воина превратился в интерпретации Marvel в благородного героя. В мультфильмах и сериалах от Marvel Channel всегда происходит грандиозное противостояние между супергероем и силами зла. Видимо, именно эта архетипическая дихотомия добра и зла, образы героев, которые всегда благородны и честны в бою, для которых доброе имя и слава являются целью всей жизни, которые боятся не столько смерти, сколько обвинения в трусости вызывают подпитывающую постоянный интерес зрителя к конструируемому мировой киноиндустрией миру скандинавской культуры ностальгию и делают скандинавскую мифологию востребованной, хотя и в измененном западным сознанием варианте.

Литература

1. Маркузе, Г. Одномерный человек / Г. Маркузе – М., 2003.
2. Джеймисон, Ф. (2000) Постмодернизм и общество потребления [Электронный ресурс] / Ф. Джеймисон // Логос. – № 4 (25). – С. 63–77. – Режим доступа: http://ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm. – Дата доступа: 12.03.2019.
3. Абанкина, Т. Экономика желаний в современной «цивилизации досуга» / Т. Абанкина // Отечественные записки. 2005. – № 4.
4. Александрова, Е. А Новая мифология в современной массовой культуре / Е. А. Александрова // Вестник Института комплексных исследований аридных территорий. 2013. – № 1 (26).
5. Александрова, Е. А. Массовая культура и мифология в начале XXI века (пример американских художественных фильмов, снятых на основе комиксов и произведений в жанре фантастики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://socionet.ru/publication.xml?h=spz:cyberleninka:31581:16512898>. – Дата доступа: 12.03.2019.
6. Паулюс, П. В. Скандинавский миф как архетипическая конструкция в поле современной экранной культуры / П. В. Паулюс // Инновации в науке : научный журнал. – № 4(65). – Новосибирск : Изд. АНС «СибАК», 2017. – С. 22–25.

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА КАК РЕСУРС ЕЁ КАЧЕСТВЕННОГО ПРЕОБРАЗОВАНИЯ

Современное общество характеризуется активным развитием и внедрением во все области жизнедеятельности человека информационных технологий. Информационные технологии являются на сегодняшний день перспективными в развитии современного образования, так как они вносят существенные изменения в традиционные формы и методы обучения. Использование мультимедийных ресурсов становится одним из основных средств в продвижении и активизации учебного процесса. При этом особое значение приобретает проблема освоения педагогами современных информационных технологий.

Необходимо обозначить роль информационных технологий в деятельности преподавателя современной школы искусств, а также рассмотреть средства при помощи которых происходит современное обучение учащихся.

Основу информационных технологий составляет информация и средства ее переработки и передачи. Цель информационных технологий – производство новой информации, которая будет использоваться для анализа и принятия решения. Информационные технологии открывают доступ к информации, а значит к знаниям, дают новые возможности для повышения профессионализма и развития творчества. Г. К. Селевко отмечает, что в практике информационными технологиями называют все технологии, использующие специальные технические информационные средства (ЭВМ, аудио, кино, видео). Когда компьютеры стали широко использоваться в образовании, появился термин «новая информационная технология обучения», однако автор утверждает, что «любая педагогическая технология – это информационная технология, так как основу технологического процесса обучения составляет информация и ее движение (преобразование)» [2, с. 120].

Информационные технологии все чаще применяются в современном музыкальном образовании. Проблему применения информационных технологий и компьютерных программ в музыкальном образовании рассматривали С. П. Полозов, И. М. Красильников, Г. Р. Тараева, А. В. Харуто и другие ученые.

В музыкальной практике широкое распространение приобрели электронные музыкальные инструменты. Данные инструменты построены на основе цифровых технологий и имеют большие преимущества перед традиционным инструментом. Основные возможности цифрового фортепиано заключаются в разнообразии тембров, записи и прослушивании композиций, функции разделения клавиатуры на две части, синхронизации с компьютером и синтезатором, встроенным метрономом, наличием MIDI-входа и USB-выхода, подключением к пианино наушников и внешних усилителей звука (колонки, стереосистемы). Стоит отметить, что цифровое фортепиано позволяет решить не только звукозаписывающие задачи, но и исполнительские.

Применение систем мультимедиа в музыкальном образовании позволяет использовать для учебных целей записанные на лазерных компакт-дисках музыкальные энциклопедии, книги, справочники, различные антологии. Электронные учебные пособия могут быть самостоятельно созданы педагогами для решения задач образовательного процесса: ознакомительные презентации и фильмы, тесты, обучающие игры. Данные пособия могут включать в себя аудио и видео материал, изображения, позволяющие наглядно воспринимать информацию.

Особое распространение информационные технологии получили среди педагогов и обучающихся в связи с возможностью просмотра и анализа концертных записей выдающихся музыкантов прошлых лет, которые со временем приобрели не только эстетическое, но и воспитательное обучающее воздействие.

Применение информационных технологий в образовательном процессе школ искусств способствует повышению интереса учащихся к изучению произведений классического искусства. В настоящее время в преподавании предметов «Музыкальная литература», «Слушание музыки», «Сольфеджио» появилась возможность применять различные аудио- и видео-средства (фильмы, презентации, фонограммы и другое), что позволяет более качественно усвоить музыкальный материал. С увлечением обучающиеся относятся к самостоятельной работе, связанной с поиском необходимой информации о композиторах и исполнителях. С помощью различных компьютерных программ ученики самостоятельно создают презентации.

Создание музыкальных композиций с использованием новых возможностей современных технологий уже широко вошло в практику профессиональных композиторов. Также существует множество программ для написания и редактирования нот (Sibelius, Finale), работы с аудиофайлами, звукозаписи, программы-тренажеры для формирования определенных навыков учащегося (Note Trainer – развивает навык чтения нот, Music Trainer – для тренировки музыкального слуха, EarMaster Pro – развитие музыкального слуха и чувства ритма). М. М. Заббарова выделяет ряд программ для «преодоления исполнительских трудностей при обучении игре на различных инструментах (Midisoft Play Piano, The Jazz Guitarist, Chord Wisard) и вокалу (Singing Tutor)» [1, с. 87].

Таким образом, для успешного управления процессами музыкального обучения и воспитания преподавателю необходимо использовать в своей профессиональной деятельности современные информационные технологии.

Педагог-музыкант может применять в процессе обучения различные средства информационных технологий: презентации, электронные программы, разнообразные электронные учебные пособия, нотные энциклопедии, словари, справочники, дидактический материал, тесты, онлайн-конференции, форумы для общения, педагогические и музыкальные сайты и др. Благодаря этому происходит оптимизация процесса обучения, интенсивный обмен информацией. С внедрением информационных технологий педагог-музыкант получает стимул для самообразования, профессионального роста и творческого развития. Владая технологиями и внедряя их, он повышает своё профессиональное мастерство.

Большое значение приобретает Интернет в самообразовании педагога-музыканта и использования богатейших ресурсов сети для подготовки к урокам. Использование новых информационных технологий облегчает деятельность педагога: позволяет использовать дополнительно научный и методический материал при ведении документации; разрабатывать и применять в педагогической деятельности различные дидактические ресурсы; возможность использования мультимедиа проектора, интерактивных досок; возможность участия в семинарах различного уровня, в профессиональных конкурсах, форумах и педсоветах; использование текстовых и нотных редакторов, программ обработки изображений, программ подготовки презентаций, разработка собственных проектов.

Использование технологий позволяет педагогам, как осваивать современные стратегии и приемы организации работы с образовательной информацией, так и развивать собственную информационную культуру. В условиях информатизации образования педагогу-музыканту необходимо обладать следующими качествами: интерес к современным способам поиска и обмена информацией, информационные потребности и стремления их реализовывать в профессиональной деятельности, активность информационной деятельности в решении музыкально-педагогических задач, способность

использовать информационные технологии для совершенствования профессиональной деятельности.

Между тем некоторые преподаватели музыкальных школ и школ искусств уверены в том, что нововведения являются излишеством, и не готовы самостоятельно осваивать цифровые музыкальные технологии, большинство из них пугает новизна электронных инструментов и компьютеризация обучения. В связи с этим необходима разработка специального программно-методического обеспечения для обучения педагогов-музыкантов, посещение курсов повышения квалификации, развитие информационно-образовательной среды образовательного учреждения.

В современном мире, где количество информации стремительно увеличивается, необходимо умение быстро найти информацию и оптимально ею воспользоваться. Неоценимую помощь в этом оказывают информационные технологии, которые позволяют повысить эффективность образовательного процесса, способствуют формированию и развитию творческого потенциала учащихся и педагога. Педагог-музыкант, освоивший информационные технологии и применяющий их на практике, приобретает качественно новый уровень профессионального мастерства и конкурентоспособности на рынке труда.

Литература

1. Заббарова, М. М. Информационные технологии как фактор самообразования будущего учителя музыки : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / М. М. Заббарова. – М., 2014. – 216 с.
2. Селевко, Г. К. Современные образовательные технологии: учебное пособие / Г. К. Селевко. – М., 1998. – 256 с.

*Ольшевский И.Е., Резванов А.А.
(Российская Федерация, г. Ростов-на-Дону)*

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА КОРЕННОГО АМЕРИКАНЦА В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

У британцев есть Диккенс, у русских есть Толстой, а у нас – вестерны.

[Роберт Дювалл](#)
[\(американский актер, режиссер и продюсер\)](#)

Одной из устойчивых мифологем, лежащих в основе самосознания американской нации, является фронтир – динамичная граница-линия, смещающаяся в глубь осваиваемой территории, и в качестве не чисто географического или политического, но и социального явления – зоны освоения. Вестерн – особый вид жанр киноискусства, в котором эволюция образа американского индейца отразила изменение ценностных американской культурной идентичности на протяжении двадцатого столетия.

Развитие Америки – это не просто движение по одной линии, но возвращение к примитивным условиям на постоянно продвигающейся линии фронта и новое развитие этой территории [1] К моменту, когда в 1893 году Ф. Дж. Тернер сформулировал свою фронтирную теорию [2], фронтир на территории США в своем географическом смысле и экономическом смысле уже перестал существовать, породив жанр вестерна, появившийся в американском кино с самых первых лет рождения этого искусства. Городу в вестерне противостоит прериям – миру неосвоенному и враждебному, населенному дикарями. Герою вестерна – чаще всего скитальцу, одиночке, изгоям противостоят коренные жители Америки. Развитие вестерна было стремительным. Если в 1911 г. насчитывалось 43

полнометражных вестерна, то к 1925 г. их было уже 205 [3]. «Золотым веком» классического вестерна стали 30-е гг. XX в., когда звуковое и цветное кино предоставило режиссёрам возможность снимать картины в реальных природных ландшафтах, насыщая свои фильмы всей звуковой и цветовой палитрой.

В 60-е годы, когда американское массовое сознание оказалось вовлечено в грандиозный пересмотр своей предыдущей истории, в американском кинематографе образы экранных индейцев серьезно изменились. Первым фильмом, обозначившим новую эру постфронтирного кинематографа, стал фильм Джона Форда «Осень шайеннов» (1964), где образ индейцев трансформировался: индеец больше не вызывал ненависти, он перестал быть врагом и постепенно приобретал все новые положительные черты, вызывающие симпатию у среднего американца. Из предыдущего образа примитивного кровожадного дикаря индеец превращается в личность, наделенную особыми знаниями и особой философией, ценной для западного человека второй половины XX в.

Образ благородного дикаря давал молодой американской нации, стремящейся к самоидентификации, еще одну возможность заявить о своей уникальности в противовес нации европейской. Автохтонная культура оказалась удачно вписанной в современную массовую культуру США, так как отвечала многим требованиям, воспринимаемым средним американцем как эталонные: экофильность, экологичность, простота (в противовес консюмеризму), аутентичность и т. д. Фильмом, обозначившим новую эру постфронтирного кинематографа, можно назвать фильм известного американского режиссера, специализирующегося на вестернах, Джона Форда «Осень шайеннов» (1964). В фильме «Осень шайеннов», где личная трагедия и неспособность белого фронтирного героя приспособиться к постоянно трансформирующимся реалиям жизни сменяется трагедией целого индейского племени, которое пытается уйти от жестокости белой цивилизации, найдя свою «землю обетованную», критически изображают белых американцев. Кардинальный поворот к новой концепции национальной самоидентификации, в которой индеец перестал быть Чужим, а стал Свой-Другой, привел к появлению постфронтирного вестерна, названного в США ревизионистским вестерном, в котором индейцы получили возможность говорить от своего имени, изображать самих себя. Особенно ярко это проявилось в эпическом голливудском фильме «Танцующий с волками» (реж. Кевин Костнер, 1990 г.). Этот фильм явился своеобразной кульминацией постфронтирного вестерна. К. Костнер не только пригласил самих индейцев изображать индейцев племени лакота, но и ввел в сцены многочисленные монологи на языке лакота.

Таким образом, образ индейца в вестерне за последние десятилетия претерпел значительные изменения, связанные с поиском культурной идентичности американской цивилизации как цивилизации фронта.

Литература

1. Панарина, Д. С. Фронт как один из факторов и мифов американской истории / Д. С. Панарина.
2. Тернер, Ф. Д. Значение фронта в американской истории / Ф. Д. Тернер.
3. Якушенкова, О. С. Отражение постфронтирных процессов американском кинематографе [Электронный ресурс] / О. С. Якушенкова, С. Н. Якушенков // Фронтирные исследования (Frontier Studies), Политематический сетевой электронный научный журнал. – Астрахань, 2016. – № 1. – С. 116–125.
4. Курчатова, Н. Спиди мушку, Билли: история развития вестерна [Электронный ресурс] / Н. Курчатова. – Режим доступа: <https://tricolortvmag.ru/article/movies/odin-na-odin-s-frontirom/>. – Дата доступа: 12.04.2018.
5. Крикунова, Е. К. Мир голливудовского вестерна [Электронный ресурс] / Е. К. Крикунова // [Артикульт](http://articult.rsu.ru/articult-05-1-2012/e-k-krikunova-), 2012. – Режим доступа: <http://articult.rsu.ru/articult-05-1-2012/e-k-krikunova->

the-world-of-hollywood-westerns.php. – – Дата доступа: 18.09.2018.

6. Якушенкова, О. С. Трансформация образа чужого в условиях постфронтальной культурной парадигмы [Электронный ресурс] / О. С. Якушенкова, С. Н. Якушенков // [Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета](#), 2015.

Пагошина А.Ю.

(Российская Федерация, г. Москва)

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА КАК ЭЛЕМЕНТ СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЫ ВЕЛИКОГО КНЯЖЕСТВА МОСКОВСКОГО И ВЕЛИКОГО КНЯЖЕСТВА ЛИТОВСКОГО, РУССКОГО И ЖМУДСКОГО

Традиции игры на музыкальных инструментах русского и белорусского народов имеют многовековую историю. Свидетельства арабских и византийских ученых и писателей VII–XI веков говорят о том, что у восточнославянских племен было развито искусство игры на различных ударных, духовых и струнных инструментах. Музыкальные инструменты занимали особое место в мифологических представлениях язычников-славян (отголоски этих верований до сих пор живы в памяти носителей традиционной культуры как на территории Беларуси, так и в некоторых регионах России). Будучи органичной частью мифологической картины мира, музыкальные инструменты воспринимались как зооморфные или антропоморфные живые существа, зачастую связанные своим происхождением с языческими божествами и способные воздействовать своим звучанием на людей, животных и всю природу.

Огромное значение для политического и культурного развития Киевской Руси (IX–XII вв.) и средневековых княжеств, на которые она впоследствии распалась, сыграло принятие в 988 году христианства как официальной государственной религии. Активное противодействие духовных властей языческим культам и основанным на языческих верованиях обрядам и обычаям, включало в себя, в частности, и борьбу со сложившимися к тому времени традициями музицирования.

Негативное отношение христианского духовенства к музыкантам было связано как с новой идеологией, так и с чисто практическими соображениями. Игра на музыкальных инструментах неизбежно ассоциировалась с пирами, песнями и плясками, сопутствовавшими языческим обрядам и празднествам, то есть с увеселениями, с точки зрения духовных властей неприемлемыми для приверженцев новой религии.

Вероятно, отрицательное отношение к музыкальным инструментам со стороны церкви было также связано с тем, что Русь приняла христианство по византийскому обряду, который не приемлет звучание в храме никакой инструментальной музыки, кроме колокольного звона.

Играющие на сопелях, бубнах, гусях и других инструментах музыканты отвлекали народ от посещения богослужений, снижали влияние духовенства на умонастроение паствы и, как следствие этого, являлись косвенными виновниками уменьшения церковных доходов. Кроме этого, «те, кто верят в бога, ходят в церковь и усердно молятся, <...> не ворвутся на двор к князю, не разграбят княжеское добро, не перебьют его слуг, не заставят его бежать и не посадят на стол своего избранника» [1, с. 57-58].

В то же время, несмотря на официальную победу христианской идеологии, традиции светского музицирования не только не исчезли, но продолжали развиваться в русле культурной политики, которую проводили духовные и светские власти различных Русских

княжеств.

Чрезвычайно интересно в этом отношении рассмотреть судьбу развития инструментальной музыки в двух соперничавших друг с другом за объединение русских земель княжествах – Великом княжестве Московском и Великом княжестве Литовском, Русском и Жмудском в период с XIII по XVI века.

Музыкально-инструментальное искусство Московской Руси развивалось в русле средневековых тенденций, характеризующихся не только негативным отношением, но и активной борьбой церкви со светской музыкой и ее исполнителями – профессиональными скоморохами. Своего рода обобщающим письменным свидетельством той эпохи являются материалы Стоглавого собора, состоявшегося в Москве в 1551 году. Так, 16-й вопрос 41-й главы касается участия «глумотворцев, арганников, гусельников и смехотворцев» в свадебных обрядах, 23-й вопрос – «бесовских игр» скоморохов во время поминок. Решением собора оба эти обычая резко осуждались и возбранялись. Помимо церковных запретов с конца XV до середины XVI столетий появляются семь царских грамот, которые «содержат определения относительно скоморохов. Характер этих определений всегда одинаков: скоморохам запрещается играть на территории тех административных единиц, населению которых грамоты выдавались» [1, с. 60–61]. В конце XVI–XVII веков гонения на скоморохов усилились, их инструменты изымались и уничтожались. В результате «с конца XVII столетия скоморохи постепенно исчезают из центральных областей России, вынужденные под давлением обстоятельств менять место жительства и часто саму профессию» [3, с. 464].

Одновременно с этим существует ряд письменных свидетельств о том, что, несмотря на запреты и официальное осуждение, не только скоморохи и миряне, но даже священнослужители позволяли себе игру на музыкальных инструментах: «Митрополит Даниил в поучении 1530 г. скорбит, что некоторые из священников играют в гусли, и домры, и “в смыки”» [5, с. 204]. Скоморохи служили и при царском дворе: «Лучшие из музыкантов дворцового обихода жили в центре Москвы <...> и в случае необходимости в любое время могли быть призваны во дворец по требованию царя» [3, с. 455].

По древнерусской традиции в Великом княжестве Московском существовали музыканты, которые несли сторожевую и ратную службу. Играющие на духовых и ударных инструментах сигнальщики не были объединены в оркестр, их функция состояла в передаче оповещений и приказов на большом расстоянии.

Стремление оградить православное население от влияния «иноверцев» сказалось на практически полном отсутствии влияния западноевропейской музыки на культуру Московской Руси. Лишь при царском дворе с конца XV столетия временами появлялись музыканты-иностранцы, игравшие на инструментах, привезенных из Европы. Упоминания о музыкальных инструментах европейского образца встречаются в описях имущества нескольких именитых «просвещенных» бояр.

В XIII–XVI столетиях в Великом княжестве Литовском, Русском и Жмудском светское музыкально-инструментальное искусство развивалось более интенсивно и разнообразно. На его территории также бытовало средневековое искусство скоморохов, игравших на сопелях, трубах, бубнах, свирелях, дуде, гусях. В XIV–XV веках все более активно начинает развиваться «светская вокальная и инструментальная музыка, сопровождавшая самые разнообразные события – от праздников при дворах знати до военных баталий» [4, с. 30]. Инструментальные капеллы существовали при дворах Великих князей Ольгерда, Ягайлы, Витовта.

Войсковые оркестры, состоявшие из трубачей, барабанщиков и жалейщиков на территории княжества известны с XV века. Виленский воевода и канцлер Великого княжества Литовского Николай Радзивилл в XVI столетии содержал свой войсковой оркестр, в состав которого входило сто музыкантов.

Открытость европейскому культурному влиянию привела к тому, что при дворах великих князей и магнатов музыканты играли на многих инструментах, распространенных в странах Западной Европы: лютне, арфе, флейте, виоле, клавикордах и портативе. В инструментальные капеллы приглашались как местные, так и зарубежные музыканты – исполнители и композиторы. «Музыкальные ансамбли содержали Сапеги и Острожские. Много европейских мастеров работало при дворе королей Речи Посполитой, которые являлись одновременно великими князьями и имели резиденции в Гродно и Вильно» [2, с. 16].

Начиная с XVI столетия, которое исследователи считают началом эпохи Ренессанса на белорусских землях, игра на лютне и клавишных инструментах стала популярной в среде простых горожан. Инструментальная музыка звучала не только при дворах знати и в домах частных лиц, но и на улицах во время проведения городских праздников.

Активное развитие музыкально-инструментального исполнительства в Великом княжестве Литовском, Русском и Жмудском в период XIII–XVI столетий основывалось на политике веротерпимости, признании власти имущими художественной ценности светского искусства, открытости художественным влияниям западноевропейской музыки и образования.

Литература

1. Белкин, А. А. Русские скоморохи / А. А. Белкин – М. : Наука, 1975. – 192 с.
2. Бондаренко, Е. С. История белорусской музыкальной культуры до XX века : учеб.-метод. пособие / Е. С. Бондаренко. – Минск, 2007. – 73 с.
3. Власова, З. И. Скоморохи в документах XV–XVII веков / З. И. Власова // Скоморохи в памятниках письменности / сост. З. И. Власова, Е. П. Фрэнсис (Гладких). – СПб. : Нестор-история, 2007. – С. 441–462.
4. Дадиомова, О. В. Музыкальная культура Беларуси X–XIX вв. / О. В. Дадиомова. – Минск : Ковчег, 2015. – 246 с.
5. Привалов, Н. И. Трубы и рога / Н. И. Привалов // Музыкально-этнографические исследования. Избранные труды 1903–1915 гг. – СПб. : Союз художников, 2015. – С. 31–86.

Писарчик М.С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ТЕАТРАЛЬНЫЕ СООРУЖЕНИЯ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ: ИСТОРИКО-ТЕОРИТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Театральная архитектура стремительно развивается и представляет собой синтез концепций и взглядов различных стилей и эпох, что выражается в появлении новых форм театральных сооружений.

Рассмотрены некоторые примеры современного театра под открытым небом, проанализированы основные составляющие художественно-декоративного оформления и особенности трансформации театральных сооружений в условиях художественно-стилевой эволюции.

Постановки театральных спектаклей под открытым небом являются актуальной темой в современном искусствоведении. Подобные театры можно разделить на два вида по критерию происхождения: функционирующие в наше время древние амфитеатры времен Античности, и театры, появившиеся в XX–XXI веке.

Возможности театров под открытым небом имеют широкую вариативную амплитуду и многогранность. Это проявляется в том, что режиссеру предоставлена свобода выбора пространства для воплощения наиболее новаторских решений в области сценической интерпретации. По мнению доктора искусствоведения Т. В. Портновой, оперные и драматические спектакли часто выходят за рамки традиционных постановок в театрах закрытого типа, что произошло благодаря развитой технологии обработки звука и синтеза различных сфер искусств [3, с 150].

Создаваемые режиссерами интерпретации, позволяют посмотреть с другой стороны на общеизвестные музыкальные шедевры, подчеркивая и, порой, утрируя ту или иную деталь оперного произведения. В частности постановка оперы «Аида» Джузеппе Верди на фестивале «Арена ди Верона» отличается своей монументальностью, благодаря масштабности сценического действия. Впервые опера была поставлена в 1913 году, и была приурочена к столетию со дня рождения Верди. Это событие стало причиной появления и развития в XX веке театра под открытым небом в европейском художественном пространстве. В последующие годы спектакли в Вероне носили эпизодический характер, но в 1934 году после получения официального статуса, театр начал работать постоянно. Таким образом, благодаря возобновлению театральной жизни на сцене Арены ди Вероны, произошел своеобразный возврат к древней театральной традиции, начало которой в Италии было положено более двух тысячелетий назад. Следует отметить, что амфитеатр был построен около 30 года н. э. и состоял из пяти эллиптических колец, до нашего времени из которых дошли четыре. Диаметр внутренней оси составляет 44 м Ч 73 м, а внешний 110 Ч 140 м. Площадка арены в древние времена использовалась для состязания гладиаторов, теперь на ней расположены сидячие места, образуя своеобразный партер. Вместимость составляет 20 000 мест [5].

Одним из главных преимуществ театра под открытым небом является масштабность сценического действия, что значительно расширяет возможности в постановочной интерпретации, способствуя рождению смелых новаторских решений. Отсутствие кулис, а также использование возможных ресурсов окружающего пространства в постановках, как, например, воды, создает условия, при которых зритель способен видеть настоящее действие, насыщенное сценическими спецэффектами, грандиозными появлениями и яркими исчезновениями действующих персонажей. В подтверждение данных слов, можно привести пример спектакля в австрийском фестивальном театре Брегенц, где артист исполняет сальто в воду в первой картине второго действия в опере «Андре Шенье» или персонажи Аиды и Радамеса во второй картине четвертого действия, уходящие в загробный мир на лодке, поднимающейся вверх. Театр на открытом воздухе в Брегенце является примером современного сооружения, уникальность которого заключается в том, что сценическое мобильное пространство расположено на поверхности Боденского озера на определенном отдалении от берега, где сооружен амфитеатр [1, с 41].

История данного театра началась в 1946 году. Идею строительства и проведения фестиваля в городе с населением 28 000 человек считали утопической, но был придуман уникальный, и в то же время, простой способ соорудить сценическую площадку. Сцена представляла собой две плавающие баржи, на одной из которых располагался Венский оркестр, на другой оперные артисты. Так, театр был открыт оперой В. А. Моцарта «Бастьен и Бастьенна». Современная площадка для выступления артистов получила прочное основание на сваях из бетона, которое укреплено на самом дне. Сценическая площадка состоит из двух основных сцен: одна – для артистов, другая – для музыкантов оркестра. Также есть еще несколько подвижных площадок, количество которых может варьироваться от сюжета спектакля и замысла режиссера [4, с 95].

Благодаря мобильным качествам, сцена позволяет придать постановке большую реалистичность и многоплановость. Например, в опере Умберто Джордано «Андре Шенье», действие параллельно происходит на подвижной сцене, лестничных подмостках, специально

сооруженной конструкции в виде головы главного героя – якобинца Жан-Поля Марата (высотой 24 метра, весом 60 тонн), а также лодке, исчезающей к концу второго действия по водам озера. Представляет интерес специально сооруженные конструкции, подобно голове Марата, статуи свободы, человеческого глаза, в том смысле, что они помимо функции сценической площадки являются одновременно частью экстерьера, интерьера, а также элементом художественно-декоративного оформления. Нерукотворным оформлением можно считать и само озеро, так как оно используется в виде продолжения сценического пространства [2, с 54].

Таким образом, данная открытая сцена на воде имеет мобильные качества, что проявляется в наличие отдельных частей и временном характере использования, изменения облика, конфигурации, легкой установке и разборке к определенному спектаклю.

Амфитеатр данного сооружения, как и сцена, имеет некоторые особенности. Он поделен на пять секторов и, в отличие, от античных амфитеатров имеет разомкнутую форму, т.к. расположен вдоль берега. Вмещает амфитеатр более 4 000 зрителей.

Кандидат искусствоведения В. В. Базанов в своей книге «Театральные здания и сооружения» в разделе «Зрелищные сооружения на открытом воздухе» говорит о том, что данный пример театра можно отнести к отдельной группе театров на воде [1, с 39].

Мы рассмотрели примеры театральных сооружений на открытом воздухе. Их особенностью является то, что театральные постановки осуществляются в летний и период и имеют фестивальный характер.

По поводу эксплуатации театра доктор искусствоведения Т. В. Портнова отметила, что, несмотря на то, что театры этого типа могут функционировать только в теплое время года, они занимают свое место в ряду театральных сооружений и дополняют общую картину театральной архитектуры [3, с 153].

Таким образом, театральные сооружения под открытым небом имеют особое значение в развитии современной театральной архитектуры. Между тем их можно разделить на современные и театры, которые остались в наследие от античных времен. Театральные сооружения под открытым небом являются уникальным примером того, как классические спектакли могут существовать вне стен оперного театра. Такие постановки способствуют созданию новых театрально-архитектурных форм, что оказывает определенно иное зрительское восприятие и понимание театральных представлений.

Литература

1. Базанов, В. В. Театральные здания и сооружения : структура и технология : учебник / В. В. Базанов. – Изд. 2-е, доп. – СПб. : С.-Петербург. акад. театр. искусства, 2013. – 103 с.
2. Зеленский, С. Эпохальные сцены : 12 самых необычных театров мира / С. Зеленский // Вокруг света. – 2016. – № 11. – С. 50–56.
3. Портнова, Т. В. Архитектура театров мира: становление и эволюция развития (Западная Европа XVII–XX вв.) / Т. В. Портнова // Междунар. журн. приклад. и фундам. исслед. – 2012. – № 7. – С. 147–153.
4. Репин, Ю. Фестивали Open Air : проблемы современного решения оперного спектакля / Ю. Репин / Київ : музикознавство. – 2014. – № 50. – С. 93–98.
5. 8 самых необычных современных оперных театров [Электронный ресурс] // Novate.ru. – Режим доступа: <http://www.novate.ru/blogs/250814/27456/>. – Дата доступа: 03.03.2019.

ВОПРОСЫ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Интенсивная теоретическая и эмпирическая разработка проблемы интермедиальности как языка художественной культуры, складывающегося из языков разных искусств, во всем мире стартовала сравнительно недавно – в последней трети XX столетия (Принято считать, что в 1983 году в ходе конференции, проходившей в Гамбурге, и посвященной теме «Диалог текстов», термин интермедиальность, как тип художественного высказывания ввел в немецкоязычную славистику и литературоведение известный профессор Мюнхенского университета Оге А. Ханзен-Лёве [5]) и до сих пор находится в стадии становления и исканий.

Однако, несмотря на научный интерес первоначально концепция интермедиальности подвергалась критике западными теоретиками, особенно в немецкоязычном научном сообществе. Тем не менее призывы к понятийному и терминологическому повороту навстречу интермедиальности, – со слов известного немецкого учёного И. О. Раевски (Irina O. Rajewsky) [6], за последние двадцать лет все чаще появляются как в англоязычных статьях, так и в научных сборниках российских исследователей. Особенно в области традиционно называемой Interarts (взаимодействие искусств) – сфере, в которой концепция интермедиальности долгое время отрицалась. Однако, в культурологическом поле, вопросы соотношения искусств, их воздействия друг на друга, «проблема определения их специфики, возможностей взаимного семантического обмена имманентны всей истории искусств и составляют значительное поле рефлексии европейской эстетической традиции» [1, с. 3]. Принимая во внимание эту давнюю традицию исследований Interarts, становится очевидным, что многое из того, что нынче трактуется как интермедиальность, ни в коей мере не является новшеством.

Для начала следует дать определение термину «интермедиальность». Интермедиальность в широком смысле это некое взаимодействие между медиа, в более узком смысле ее понимают, как взаимодействие между искусствами. В данном случае имеется в виду то, что «интермедиальность» является довольно емким и зонтичным термином. Это объясняется тем, что он в широком смысле может быть применен к любому явлению, затрагивающему более чем одно медиа, а также и для всех тех явлений, которые (как указывает префикс *inter*) рождаются «между».

Как уже писалось выше, попытки теоретизировать интермедиальность изначально предпринимались западноевропейскими учеными (Ханзен-Лёве, Раевски, Вольф, Шредер и др.). В 1970-х годах интермедиальность рассматривалась как одна из форм интертекстуальности. Определяющим основанием служило понимание культуры как единого и глобального текста (Барт, Кристева, Бахтин, Лотман). Относительно того, когда появились первые российские размышления о теории интермедиальности, подробно описывает О. А. Ханзен-Лёве в своей книге «Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду» [4]. В которой он утверждает, что зачатки трудов по интермедиальности обнаруживаются в начале XX века (1920-е годы) в московской и ленинградской «формально-философской школе» (В. Шкловский, Р. Якобсон, Б. Эйхенбаум, С. Бернштейн, В. Иванов, Ю. Тынянов и т. д.). Однако, большинство исследований того времени, связанных с вопросами интермедиальности, рассматривало лишь однонаправленное воздействие одной художественной формы на другую. И как правило интерес был направлен на литературу – воздействие литературы на музыку, литературы на

изобразительное искусство, литературы на кино и наоборот. Например, заимствование теорией литературы концепций изобразительного искусства или музыки: экфрасис, музыкальность литературы, визуальная и заумная поэзия Крученых и Хлебникова, заумная живопись Малевича, «Стихи без слов» и «Желтый звук» Кандинского, концепция глоссолалии у Белого, иллюстрированные рукописи и т.д. Главным достижением формалистов стало то, что они первыми среди теоретиков и деятелей искусства и литературы стали уделять внимание не столько тематико-мотивным методам (экфрасис, опомопоэтика, программная музыка), сколько структурно-конструктивным («монтаж», «сдвиг», «фактура»). На чем, собственно, Ханзен-Лёве и акцентирует свое внимание при анализе концептов интермедиальности с позиции русского авангарда. Поэтому феномен интермедиальности в отечественном научном знании наибольшее применение и обоснование нашел в литературоведении. Следует добавить, что в настоящее время исследовательский интерес к интермедиальности в научном поле литературоведения не угасает. Если обратиться к диссертационному фонду, то за двадцатилетний период по теории интермедиальности было защищено более пятидесяти работ, из которых около тридцати трудов на соискание кандидатской или докторской научной степени *по филологии*.

Таким образом можно считать русское эстетико-филологическое обоснование футуристического искусства одним из первых этапов постановки проблемы интермедиальных корреляций между разнородными видами искусства, в частности изобразительного искусства и литературы, а также музыки и литературы.

В последней трети XX столетия актуализировались дискуссии об интермедиальности. За первоначальным развитием перспектив интермедиальных исследований последовали переоценки, да и сам термин «интермедиальность» перестал рассматриваться в контексте одностороннего воздействия одной художественной формы на другую. Вот уже более тридцати лет ведется, как среди отечественных теоретиков, так и западных, обсуждение вопросов: о смысловом наполнении термина «интермедиальность» (О. А. Ханзен-Лёве, И. Пэч, Д. Шрётер, И. П. Ильин, И. Раевски, А. Ю. Тимашков, Н. В. Тишунина и др.); о проблемах междисциплинарных отношений между искусствами в рамках международных наук о литературе и искусстве (О. А. Ханзен-Лёве, В. Вольф, Н. Тишунина, И. Борисова, И. Смирнов, О. Гончарова и т.д.); о выработке единой платформы для определения жанровых критериев в условиях развивающейся медиатизации и цифровизации культуры (этой проблеме посвящен целый сборник статей «Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven», который был подготовлен Иво Ритцером (Байройтский университет) и Петером Шульце (Бременский университет) по результатам конференции, проведенной в 2014 г. Майнцским университетом); о продолжающемся уточнении и разделении самих направлений исследования в рамках теории медиа.

Следует вкратце остановиться на адекватных современной художественной культуре вопросах интермедиальности, касающихся новых медиа. Под новыми медиа мы понимаем «культурные объекты, для распространения и показа которых используются цифровые компьютерные технологии» [2, с. 109]. Известно, что в каждом историческом периоде в разных сферах культуры присутствуют свойственные ему особые коммуникативные стратегии и особые технические средства, которые способствуют воплощению этих стратегий на практике. Научно-технический прогресс в начале XX столетия существенно обновил виды искусства, появившиеся на технической основе – фотография, кино, радио, и несколько позже – телевидение, видео. Развивая разные коммуникативные устройства, передающие информацию, человечество выдвинуло в культуре на первый план визуальное кодирование информации. Тем самым инициировав в художественно-эстетической сфере появление целого ряда новых экспериментальных видов и жанров, которые со слов известного эстетика, культуролога, философа В. В. Бычкова, чаще называют арт-проектами и арт-практиками (арт-объекты, артефакты, инсталляции, акции, энвайронменты,

хэппенинги, перформансы, и т. д.) [см.: 3]. Поэтому логично, что актуализация интермедиальной теории в русле новых медиа и связана с конвергенцией технологических форм, при которой традиционные медиа все сильнее втягиваются в цифровую среду (мультимедиальность), а художественные формы и жанры, реализующиеся преимущественно в одном медиуме (мономедиальность) воспринимаются как пережиток прошлого. Соответственно влияние новых медиа и их потенциальное взаимодействие с устоявшимися медиа и художественными формами немедленно становятся предметом обсуждения и исследования с позиции концепции интермедиальности. Обсуждаются вопросы, касающиеся критериев медиального пресечения границ, так как использование цифровых технологий способствуют размыванию, аннулированию границ между культурными практиками.

Итак, в современной художественной культуре интермедиальность может рассматриваться: как черта, изначально присущая системе искусств и соответственно всему культурному пространству; как методология анализа текста культуры; как способ формирования культурных практик.

Литература

1. Борисова, И. Е. Интермедиальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: дисс. ...кандидата культурологии: 24.00.01. / И. Е. Борисова. – СПб., 2000. – 254 с.
2. Манович, Л. Новые медиа от Борхеса до HTML / Л. Манович // Экранная культура. Теоретические проблемы ; отв. ред. К. Э. Разлогов. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2012. – 752 с.
3. Маньковская, Н. Б. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации / Н. Б. Маньковская, В. В. Бычков. – М. : ВГИК. 2011 – 208 с.
4. Ханзен-Лёве, О. А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду / О. А. Ханзен-Лёве ; ред. Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров. – М. : РГГУ, 2016. – 450 с.
5. Hansen-Love, A. Intermedialität und Intertextualität: problem der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Modern / A. Hansen-Love // Winer Slawistischer Almanach. – Sbd. II. – Wien, 1983.
6. Rajewsky, I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality / I. O. Rajewsky. – Access mode: <https://www.researchgate.net/publication/273011987>. – Access date: 12.01.2019.

Сахарова В.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ФОРТЕПИАННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО В КООРДИНАТАХ ВРЕМЕНИ

Первые десятилетия XXI века в музыкальном искусстве ознаменовались поиском новых путей развития, освоением новых форм, осмыслением накопленного опыта и сохранением лучшего, созданного за предыдущий период. Фортепианно-исполнительское искусство, существующее вот уже более четырехсот лет, было, есть и, история доказывает, будет одной из самых популярных форм исполнительства. Это связано и со спецификой инструмента, способного передавать весь спектр звучания разнообразных тембров инструментов оркестра и интонаций человеческого голоса; и с самой природой концертирования, впервые провозглашенной Ф. Листом и предполагающей своеобразный вызов солиста на сцене слушательской аудитории в зале. Подтверждением тому служат и

международные исполнительские конкурсы, среди которых самыми многочисленными как по количеству участников, так и по числу их проведения, являются именно фортепианные конкурсы. Так что же представляет собой фортепианно-исполнительское искусство в XXI веке? Каковы его характерные черты в координатах времени?

В конце XX – начале XXI века фортепианно-исполнительское искусство неоднократно становилось предметом научного исследования с точки зрения художественно-стилевых, технических аспектов, обоснования исполнительских стилей и их взаимодействия с задачами интерпретации произведений разных эпох. В XX веке музыкальная наука прошла большой путь в изучении феномена фортепианно-исполнительского искусства, который рассматривался в контексте исполнительских стилей и их влияния на интерпретацию музыкального произведения; были проанализированы творческие портреты многих выдающихся пианистов и специфика работы над музыкальными произведениями разных стилей и жанров; определены исполнительские средства выразительности и особенности их взаимодействия с композиторскими. Основные аспекты данной проблематики были представлены в трудах А. Алексеева [1, 2], А. Вицинского [3], Е. Гуренко [4], Н. Корыхаловой [5], К. Мартинсена [6], Д. Рабиновича [7], В. Чинаева [8] и других исследователей. Однако стремительность процессов, происходящих в мировом культурном пространстве, а также корреляция такого самобытного и многопланового явления как фортепианное исполнительское искусство в социокультурный континуум требуют глубокого изучения, обоснования и актуализации. Особое звучание рассматриваемые проблемы приобретают в условиях повсеместного распространения фортепианной музыки (сольной, ансамблевой) в контексте глобализации культур, а также освоения пианистами разных национальностей достижений мирового музыкального искусства. Вместе с тем, несмотря на обилие научных трудов, посвященных разнообразным вопросам фортепианно-исполнительского искусства, данный аспект в отечественном музыкознании еще не получил должного освещения, что подтверждает актуальность и своевременность настоящего исследования. В рамках данной статьи представляется возможным осветить лишь некоторые, наиболее важные, на наш взгляд, векторы развития фортепианно-исполнительского искусства в современных координатах времени.

В фортепианном исполнительстве и педагогике можно выделить три основные исторически сложившиеся исполнительские школы: русскую, европейскую и восточно-азиатскую. Первая характеризуется мастерством интонационной культуры, глубоким постижением в замысел композитора, гармоничным сочетанием и взаимосвязью художественного и технического. Вторая, так называемая, акустическая (европейская) – особым сочетанием красочности, легкости и техники. Третья – техницистская – превалированием технического элемента при исполнении музыкальных произведений.

Процессы глобализации общества, бесспорно, затронули и развитие культуры. Фортепианно-исполнительское искусство не осталось в стороне от мировых тенденций: в нем, наряду с позитивными наметились и некоторые специфические черты. Так, например, восточно-азиатское исполнительское направление, активно адаптирующее лучшие мировые достижения в области исполнительства и педагогики, в настоящее время выдвигается в число лидирующих в мировом масштабе. Долгое время оно характеризовалось исключительно с позиций техницизма и педалирования сложнейшего фортепианного репертуара, однако последние десятилетия доказали жизнеспособность и удивительную прогрессию этой национальной исполнительской культуры с точки зрения содержательности интерпретации музыкального произведения, роста интонационной, звукотворческой культуры исполнительства, художественного толкования сочинения.

Подтверждением тому служат победы представителей Китая, Кореи, Японии на престижных мировых состязаниях пианистов. Так, например, в 2000 году победитель

Международного конкурса пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве, китайский пианист Ли Юнди был признан лучшим интерпретатором музыки Ф. Шопена. На проходившем в 2019 году Международном конкурсе им. П. И. Чайковского вместе с российским пианистом Дмитрием Шишкиным вторую премию разделил Мао Фудзита (Япония), а китайский пианист Ань Тяньсю завоевал 4 премию, диплом и специальный приз «За самообладание и мужество». В полуфинал Международного конкурса пианистов им. А. Скрябина в январе 2020 года вышли 12 пианистов, из которых 3 – представители российской фортепианной школы, а остальные – 9 – восточно-азиатской. В финал же конкурса вышли три китайских пианиста: Юлей Хао, Ю. Юйчжень, Боен Ли. И это результат на Международном конкурсе имени великого русского пианиста и композитора...

Это победоносное «шествие» китайской фортепианной исполнительской школы началось еще на I Международном конкурсе им. П.И. Чайковского в 1958 году, когда вторую премию вместе с русским пианистом Л. Власенко разделил талантливый китайский пианист Лю Ши Кунь. Такая ситуация повторилась и на II Международном конкурсе пианистов им. П. И. Чайковского в 1962 году. Вторая премия вновь была разделена между двумя пианистами Сьюзен Старр (США), Ин Чен Зонг (КНР). Эта наметившаяся тенденция завоевания китайскими пианистами лауреатских званий на конкурсе им. П. И. Чайковского продолжилась и впоследствии и, возможно, не вызывала бы такого ажиотажа, если бы не один важный и основополагающий факт. П. И. Чайковский – исконно русский композитор, один из самых сложных для исполнительской интерпретации композиторов. В фортепианном творчестве композитора, на первый взгляд, все просто и понятно, но проникнуть в суть его исконно русской музыки, в глубину русской интонации часто не получается и многим русским пианистам, ментальность, сознание и мышление которых априори «настроены» на одну волну с музыкой великого П. И. Чайковского.

Возможно наступает время корреляции богатейших традиций великой русской пианистической школы, давшей истоки белорусской, украинской и многим другим национальным школам; момент осмысления направления движения и ассимиляции достижений в современных условиях развития искусства. Мы видим динамичный рост восточно-азиатской исполнительской культуры, которая не останавливается на достигнутом и двигается быстрыми темпами все дальше и дальше, охватывая глубинные пласты содержательного и художественного при интерпретации музыкального произведения, детализацию средств пианистической выразительности, направленную на постижение высшего в музыке. Возможно, истоки затронутой проблематики кроются гораздо глубже и затрагивают самую первую, начальную ступень обучения: подходы в формировании современного пианиста, его раннее обучение-погружение в мир звуков-красок, а не технических формул и шаблонов; воспитании его вкуса, широкой эрудиции, позволяющей мыслить не выверенными общепризнанными штампами, а искать пути передачи содержания музыкального произведения через глубинную сущность художественного образа произведения, особенности эмоционально-образного мира музыки композитора.

В настоящее время в связи с высоким уровнем исполнительской культуры и педагогического мастерства, ранним и повсеместным обучением музыке, как никогда актуальным становится комплексное, поэтапно-перспективное кураторство педагогами высшей ступени музыкального образования учащихся музыкальных школ и колледжей. Эта система не нова, она впервые была разработана и внедрена в 30-е годы прошлого века в образовательном пространстве Советского Союза в виде специализированных начальных музыкальных школ при консерваториях. Постепенно первоначальная идея наблюдения за профессиональным ростом юных музыкантов и их патронажем в учебных заведениях такого рода переросла в создание профессиональной базовой платформы для подготовки потенциальных абитуриентов высших музыкальных учебных заведений. Такого рода

специализация, с одной стороны, способствовала повышению уровня исполнительского мастерства учащихся и их раннему приобщению к высокому искусству, с другой – несколько ограничила число будущих мастеров исполнительского искусства, связанное с их воспитанием в специализированном музыкальном заведении.

Еще одна важная тенденция связана с тем, что на современной международной концертной эстраде, несмотря на большое количество пианистов-солистов самого высочайшего уровня, получила свое новое «дыхание» форма концертного ансамблевого музицирования. На какое-то время оставшаяся в тени сольных исполнительских амбиций музыкантов, она с новой силой заявила о себе именно на рубеже веков. Выдающиеся солисты-пианисты М. Аргерич, Д. Баренбойм, Б. Березовский, Х. Буниатишвили, А. Гиндин, Ланг Ланг, Д. Мацуев, Е. Мечетина, П. Осетинская, Н. Петров, Юйдзя Ванг и многие другие начали выступать в концертах как сольные, так и ансамблевые исполнители. Правомерное обоснование этого явления на концертной эстраде в XX-XXI веках мы находим в дуализме исторически сложившегося существования сольного и ансамблевого музицирования, а также в процессах, происходящих в музыкальном искусстве на семантическом, композиционно-драматургическом, темброво-акустическом, социальном и культурологическом уровнях. Изначально сложившаяся, как форма камерного музицирования, ансамблевое исполнительство в наши дни вышло на концертную эстраду и стало одним из ярких зрелищных сценических, часто шоу-представлений представлений, собирающих полные залы и аншлаги на выступлениях. Конечно, этому способствует и выбор репертуара, обращение к ярким виртуозным, часто популярным у слушателей, концертным произведениям, но и пропаганда новых сочинений, в том числе, и произведений национальных композиторов.

Таким образом, в создавшейся в музыкальном искусстве и исполнительстве ситуации видятся прогрессивные моменты, стимулирующие *вовлечение в творческий процесс исполнителей разных возрастных категорий посредством максимального воплощения в образовательном пространстве творческих форм обучения; возрождение традиций ансамблевого, камерного музицирования; применение мультимедийных технологий, интернет-ресурсов; возможность дистанционного консультативного обучения; система мастер-классов; расширение репертуарных границ за счет произведений различных стилей и эпох, а также произведений национальных композиторов; богатейшая концертная и конкурсная практика, увеличение числа концертов и концертных площадок для одаренных, профессионально ориентированных учащихся, доказавших профессионализм на международных музыкальных конкурсах и фестивалях и заслуживших концертную жизнь у себя на Родине; соединение передовой теории и достижений практической деятельности выдающихся исполнителей и педагогов для создания фундаментальной базы для роста творческой личности музыканта.*

Фортепианно-исполнительское искусство на рубеже веков стало не только формой проявления духовного в обществе, своеобразной лакмусовой бумагой, но и «воспитателем» нравов и эстетических вкусов социума. Миссия музыканта-исполнителя становится подобно миссии Прометея, несущего людям спасительный Огонь. *А воспитание Человека, Общества средствами музыкального искусства доступно лишь тем, кто способен увлечь музыкой, творчеством, умением передавать мысли, чувства, все краски жизни слушателю.*

Итогом настоящего размышления о некоторых реалиях и тенденциях в развитии фортепианно-исполнительского искусства, на наш взгляд, стало не выявление тенденций, тормозящих его развитие, а возможность осмысления дальнейшего направления национального пианистического искусства, необходимая консолидация исполнительских и педагогических сил для достижения главного смысла музыкального искусства – передачи слушателю сокровенной авторской идеи, заложенной в музыкальном сочинении, посредством самого понятного во всем мире языка – языка Музыки.

Литература

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства : учебник : в 3 ч. Ч. 1–2 / А. Д. Алексеев. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1988. – 415 с.
2. Алексеев, А. Д. Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма / А. Д. Алексеев ; под ред. А. Николаева. – М. ; Л. : Музгиз, 1948. – Вып. 2. – 315 с.
3. Вицинский, А. В. Беседы с пианистами / А. В. Вицинский. – М. : Классика XXI века, 2004. – 232 с.
4. Гуренко, Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : НГК, 1985. – 86 с.
5. Корыхалова, Н. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
6. Мартинсен, К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. Мартинсен ; под ред. Г. М. Когана. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.
7. Рабинович, Д. А. Портреты пианистов / Д. А. Рабинович. – М. : Сов. композитор, 1970. – 280 с.
8. Чинаев, В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков (На примере фортепианного исполнительского искусства) : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / В. П. Чинаев ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1995. – 48 с.

Склярова В.С.

(Российская Федерация, г. Челябинск)

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА КАК СРЕДСТВА ДИАГНОСТИКИ ПРОБЛЕМ ТРАНСФОРМАЦИЙ ЗРЕЛИЩНОЙ КУЛЬТУРЫ XXI В.

Культура любого времени обладает интенцией к трансформации событий, социальных взаимодействий или процессов в зрелищные формы. Очевидно, это связано с возможным рождением культуры (по крайней мере, существенной ее части) как ритуализованных форм поведения древнего человека. Облечение культурных феноменов в форму воспроизводимого (и повторяемого) ритуала означало одновременную сакрализацию и утрату понимания практического смысла множества псевдоритуалов (это справедливо и для современного человека). Банальный пример – мало кто из зрителей, выкрикивающих в театре «браво» или «бис» понимает, что практический смысл этих возгласов заключался некогда в просьбе к артистам повторить понравившуюся часть представления. В результате, понимание практического смысла этих слов оказалось утрачено, а само действие сохранилось, но уже в качестве ритуального, символа одобрения, восхищения, выражения высшей степени похвалы. Сакрализация в единичных случаях достигается через бунтарское откровение (каковым являлись ранние буддизм, христианство, ислам и т. д.), отрицающее сложившиеся нормы, но в рамках дореволюционного и постреволюционного этапа развития абсолютно любой социальной практике она достигается в первую очередь за счет выстраивания эмоциональной связи с принимающим эту практику субъектом, вовлечение его в структуру ритуального действия и максимального повышения воспринимаемого статуса последнего. Таким образом, сакрализация *в массе* невозможна без создания и реализации зрелищного потенциала по

возможности любых социальных взаимодействий.

Культура начала XXI в. отличается от всей предшествующей в этом смысле профессионализацией субъектов, занятых зрелищным проектированием. Зрелищным практикам в традиционных культурах отводились четко определенные места и время, профессиональными же зрелищами можно считать театральные постановки и спортивные состязания, ритуальные поединки, церемонии, конституирующие приобретение, лишение или передачу власти, религиозные мистерии, церемонии и т.д. Современная же культура пронизана зрелищами. Это порождает определенный парадокс – зрелище, созданное даже из личного события, например, детского дня рождения, одновременно 1) профессионализируется, т.е. проектируется и воплощается профессионалами зрелищной сферы; 2) транслируется, т.е. делается достоянием публичного пространства; 3) максимизируется по уровню «зрелищности». Личное становится публичным, спонтанное – профессиональным.

Большую часть современной зрелищной культуры занимают экранные искусства – фотография, кинематограф (и связанные с ним феномены – мультипликация или анимация, театрализованные представления, ориентированные на кинозапись и видеотрансляцию, 3Дмеппинг) и видеоигры. Даже более традиционные зрелища – музыкальные выступления, театральные постановки *дигитализируются* через активное использование гибридных форм и цифровых технологий в живом процессе представления. «Большой кинематограф» задает стандарты масштаба и глубины эмоционального воздействия зрелищ, игровая индустрия выступает технологическим локомотивом разработки и внедрения зрелищных инструментов – CGI, цифровых спецэффектов и т.д.

Таким образом, проблемы, которые возникают в результате трансформации зрелищной культуры в XXI в., во многом удобно диагностировать на основании ее сегмента, реализуемого экранными искусствами.

Проблемы современных зрелищ тесно связаны в первую очередь с глубинными процессами, протекающими в культуре. Многие из них связаны с тем, что сам характер бытования зрелища в культуре изменился – от сакрального, ритуального зрелища культурные практики переходят в сторону того, что зрелище начинает играть все более и более только развлекательную роль в культуре. Как отмечает Ю. В. Шерпилова, «”шоу” – вот ключевое слово в современной жизни. Отчасти это связано с техническим прогрессом, который семимильными шагами идет вперед и несет с собой новые технологические возможности» [8, с. 231].

Современное зрелище характеризуется также изменением традиционных ролей участников зрелища. Речь идет не только и не столько о превращении зрителя в со-участника, которое с кросс-культурными и метадисциплинарными аллюзиями описывает Вяч. Иванов [2, с. 97-107]. Скорее, более важно, что в современных экранных искусствах зритель превращается в создателя, или, по крайней мере, со-творца зрелища. Пролонгированность сюжетов, возникшая за счет возвращения принципа сериальности в визуальные и зрелищные искусства (литература изначально предполагала множество жанров, произведения в которых не могли быть освоены читателем за одну сессию) создает временной лаг, в который вклинивается зритель – эту возможность ему предоставляет глобальная коммуникация. Так называемые «фанатские теории» о предыстории, источниках мотивации, будущем персонажей начинают влиять на работу сценаристов, аналогично активно используется фан-арт и т. д.

Изменяется принципиальным образом и зрелищный язык. Вся история зрелищ в любом их проявлении представляла собой борьбу двух начал – условного и реалистического. Стремление создателя зрелища подчеркнуть внесиюминутную природу его содержания или наоборот конкретные традиции развития языка зрелищных искусств в определенный период, многие другие факторы могли порождать специальную условность. Наоборот, в определенные периоды культура стремилась к наибольшему возможному реализму.

Ряд исследователей усматривает в этом процессе тенденции к совершенствованию

языков культуры (переход от прямого подобия образов к условным символам) и ее архаизации (возвращение к фигуративному искусству, реализм, доходящий до натурализма, смена иконического начала пиктографическим [3; 4; 5; 6; 9]). Нам представляется, что это значительное упрощение картины. Речь не идет просто о борьбе прогрессивного и архаического начал. Визуально-реалистическое вполне может выступать более прогрессивной формой в сравнении с условно-символической. Кроме этого, довольно легко поддающегося анализу и осмыслению фактора всегда остается фактор «живого и развивающегося» искусства и его «омертвевших форм». Классицизм в живописи настолько глубоко и подробно разработал собственный визуальный язык, что прямым завершением его развития стал академизм – при совершенстве изобразительной техники уже полный условностей, символов, *иконических* значений, многочисленных игр авторов с культурным контекстом. Однако современные экранные искусства действительно сильно тяготеют к архаическому изобразительному натурализму, возвращая нас к парадоксу палео- и неолитического искусства.

Также чрезвычайно важна и особенно хорошо заметна в пространстве экранной культуры проблема изменения масштаба зрелища и контекста его вписанности в культуру.

Как справедливо указывает Е. А. Гуцина, традиционное зрелище не просто экспрессивно представляет в социальном пространстве образ определенной культуры, оно также конституирует вневременность самой культуры и её ценностей за счет повторяемости элементов, регулярности проведения события, сохраняет культурно-историческую память и поддерживает связь с предшествующими поколениями [1]. Близкой позиции придерживается крупнейший современный российский исследователь зрелищ и визуальной культуры Н. А. Хренов. По мнению исследователя «традиционные зрелища всегда функционировали как самое массовое средство коммуникации и, следовательно, оказывались тесным образом связанными с массовым сознанием прошлых эпох» [7]. Однако именно в отношении современных зрелищ, воплощенных экранными искусствами возникает разрыв между представленными выше точками зрения. Кинематограф, видеоигры и пр. по-прежнему тесно связаны с массовым сознанием, однако они уже не столько конституируют культуру в ее ретроисторическом измерении, сколько конструируют ее в футурологическом измерении. Связь экранного зрелища и локальной культуры довольно слаба, хотя, когда она проявляется, это вызывает высокий *инокультурный* зрительский интерес, не даром глобальным культурным феноменом стала японская анимация, в первую очередь работы студии «Гибли» и режиссера Х. Миядзаки. Из европейских феноменов подобного рода следует вспомнить «Тайну Келлс» (2009) и «Песнь моря» (2014) ирландского режиссера Томма Мура. Последним по времени выхода значимым экранным продуктом стал китайский мультфильм «По ту сторону океана» (2016) режиссеров Лянь Сюаня и Чжань Чуня. Все эти мультфильмы выражали конкретно-национальные и исторические мотивы, конституировали тесную связь с национальными культурными традициями – дальневосточной или западно-европейской. Однако они являются, скорее, исключением, нежели правилом. Зрелище теперь вписано не столько в национальную культурную традицию, сколько в глобальную культурную индустрию, что определяет требования к его содержанию и масштабам, оно должно быть *коммерчески* успешным.

Таким образом, мы обнаруживаем следующие проблемы современной зрелищной культуры, которые явно и ярко проявляются в произведениях экранных искусств: зрелище начинает играть все более и более только развлекательную роль в культуре, изменяются традиционные роли участников зрелища, изменяется принципиальным образом зрелищный язык, изменяется масштаб зрелища и контекст его вписанности в культуру, связь с историческим измерением конкретной национальной культуры.

Не все из перечисленных проблем несут однозначно негативные последствия – изменение зрелищного языка, например, это амбивалентный феномен, который вызван общими позитивными и негативными сдвигами в культуре XXI века. Однако указанные аспекты проблематики развития зрелища в новом тысячелетии свидетельствуют о том, что зрелищная

культура в современном мире переживает определенный кризис (и это несмотря на очевидную интенцию к увеличению зрелищности фактически всех аспектов культуры в целом).

Литература

1. Гущина, Е. А. Зрелищность в современной культуре китайского города [Электронный ресурс] / Е. А. Гущина // СИСП. – 2012. – №4. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/zrelischnost-v-sovremennoy-kulture-kitayskogo-goroda>. – Дата доступа: 12.06.2017.
2. Иванов, В. В. Современная наука и театр / В. В. Иванов // Театр. – 1977. – № 8. – С. 97–107.
3. Недугова, И. А. Архаизация в культуре: рассмотрение феномена / И. А. Недугова // Credo new. – 2012. – № 1. – С. 15.
4. Тузовский, И. Д. Спецификации культуры Цифровой Эпохи / И. Д. Тузовский // Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI в. : Матер. межд. науч.-творч. форума. 31 октября – 3 ноября 2017 г. – Челябинск : Челябинский государственный институт культуры, 2017. – С. 55–60.
5. Тузовский, И. Д. Архаические тенденции в пространстве современных высокотехнологичных культурных форм / И. Д. Тузовский // Высшее образование для XXI века : Матер. VII Межд. науч. конф. (18–20 ноября 2010 г.). – М. : Мос. гум. ун-т, 2010. – С. 143–155.
6. Федотова, В. Г. Архаизация в современном мире / В. Г. Федотова // Философские науки. – 2012. – № 5. – С. 26–36.
7. Хренов, Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов. – М. : Наука, 2006. – 646 с.
8. Шерпилова, В. Ю. Проблемы модернизации циркового зрелища в контексте современной праздничной культуры / В. Ю. Шерпилова // Модернизация культуры: порядки и метаморфозы коммуникации : Матер. III Межд. науч.-практ. конф. в 2 ч. / под ред. С. В. Соловьевой, В. И. Ионесова, Л. М. Артамоновой. – Самара : Самарский гос. инст-т культ., 2015. – 402 с.
9. Штомпель, Л. А. Архаизация современной культуры: необходимость или случайность? / Л. А. Штомпель, О. М. Штомпель // Ценности и смыслы. – 2010. – № 1. – С. 34–42.

Смольскі Р.Б.

(Рэспубліка Беларусь, г.Мінск)

КОЛАСАЎСКІ ТЭАТР ЯК МЕСЦА НАРАДЖЭННЯ САПРАЎДНЫХ АСОБ НАЦЫЯНАЛЬнай КУЛЬТУРЫ

Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя Якуба Коласа стаў месцам нараджэння некалькіх выключных Асоб (менавіта так, з вялікай літарой!), што ўнеслі значны ўклад не толькі у фарміраванне адметнай акцёрскай трупы, але і у беларускую культуру XX–XXI стагоддзяў.

Варта адразу падкрэсліць адну важную акалічнасць: аснову акцёрскай трупы тэатра, які распачаў сваю дзейнасць у Віцебску ў 1926 годзе, склалі выхаванцы Беларускай студыі ў Маскве. Менавіта першае пакаленне коласаўскіх майстроў сцэны атрымала выдатную тэатральную адукацыю ў адной з галоўных тэатральных сталіц свету і паспрыяла шматлікім і яркім творчым дасягненням у адлюстраванні складанага жыцця чалавека на розных гістарычных этапах фарміравання беларускага этнасу.

З таго часу другі вядучы тэатр паступова сфарміраваўся ў адзін з самых аўтарытэтных і прызнаных лідараў беларускага нацыянальнага сцэнічнага мастацтва, набыў яскравыя прыкметы самабытнага калектыву таленавітых аднадумцаў і апантаных вынаходнікаў у няспынным мастацкім руху свайго развіцця.

Таму у нас ёсць права і нават неабходнасць разглядаць Тэатр імя Якубу Коласа ў Віцебску як своеасаблівае люстэрка ўсёй багатай беларускай нацыянальнай культуры, бо менавіта коласаўцы ў цэнтр сваёй дзейнасці паклалі найперш айчынную драматургію, а таксама прозу і паэзію, што прынесла выдатныя вынікі ў сцэнічным адлюстраванні жыцця беларуса на працягу многіх стагоддзяў свайго гістарычнага шляху развіцця. Адначасова, коласаўцы ніколі не цураліся замежнай і класічнай драматургіі, больш таго, цэлы шэраг выдатных п'янаставак, якія сталі падзеямі ў культурным жыцці спачатку СССР і БССР, а потым і Рэспублікі Беларусь, абумоўлены менавіта зваротам да арыгінальнай змястоўнай літаратуры.

Яшчэ адна выдатная і рэдкая асаблівасць коласаўскага тэатра заключаецца ў тым, што на яго сцэнічнай прасторы на працягу ўсяго часу часу актыўна і рупліва працавалі выдатныя майстры драматычнага мастацтва. З іх дапамогай тут знайшлі таленавітае ўвасабленне першыя п'есы многіх беларускіх пісьменнікаў.

У адным дакладзе і артыкуле немагчыма ўзгадаць усіх майстроў віцебскай сцэны, якія пакінулі свой заўважны след у гісторыі ўсёй айчыннай культуры.

Таму я хачу зараз адзначыць толькі дзве выдатныя асобы, якія ў розныя гады тут, вобразна кажучы, нарадзіліся, сфарміраваліся і дапамагалі сваім магутным талентам узбагачаць важкія здабыткі тэатра ў адлюстраванні навакольнага свету.

Першая постаць такой Асобы – Мікалай Мікалаевіч Яроменка. Ён быў адзначаны ганаровымі званнямі народнага артыста СССР і БССР, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі БССР, іншымі прэстыжнымі ўзнагародамі. У 1950-я гады ён вельмі плённа распачынаў сваю акцёрскую дзейнасць менавіта на коласаўскай сцэне ў Віцебску.

Зараз прыйшоў час узгадаць багатую і разнастайнаю творчую спадчыну Мікалая Яроменкі, які спалучыў у сваёй асобе, здавалася б, неспалучальнае – адметны талент акцёра тэатральнага і экраннага мастацтва з аднаго боку, і буйнага грамадскага і дзяржаўнага дзеяча – з другога. Вось такая своеасаблівая і вельмі рэдкая “сінтэтычная” асоба ўвасобілася ў жыццёвым і творчым лёсе Мікалая Яроменкі, які атрымаў тэатральную адукацыю менавіта тут у сценах коласаўскага тэатра. Адначасова тут атрымаў своеасаблівую “прышчэпку” унікальнага псіхалагічнага тэатра, які эстэтычна найбольш блізка і натуральна супадае з нацыянальнай ментальнасцю беларусаў, іх багатым гістарычным вопытам жыцця на своеасаблівым “скрыжаванні” самых розных еўрапейскіх культур.

Нарадзіўся ён у Беларусі, а дзяцінства прайшло ў Сібіры. Потым, калі пачалася вайна, здабыў сабе даведку, што быццам бы нарадзіўся ў 1923 годзе, (на самай справе нарадзіўся М. М. Яроменка 17 чэрвеня 1926 года), пайшоў на фронт бараніць сваю Радзіму.

Там, на вайне зведаў усе яе самыя страшныя жахі, прайшоў нялюдскія выпрабаванні палону і канцэнтрацыйных лагераў. Некалькі разоў спрабаваў уцячы, стаў актыўным членам падпольнай антыфашысцкай арганізацыі. І насуперак усяму не загінуў, застаўся жывым, хаця маці яго атрымала трагічана паведамленне, што яе сын прапаў без вестак.

Вярнуўся дадому ў снежні 1945 года ў Бешанковічы, дзе яго чакалі маці з яго сястрой. Тут ён працаваў, а неўзабаве паступае вучыцца ў драматычную Студыю пры тэатры імя Якуба Коласа ў Віцебску і з 1948 года назаўсёды звязвае свой лёс з акцёрскай прафесіяй.

На віцебскай сцэне ён актыўна ўдзельнічаў у шматлікіх спектаклях, з поспехам выконваў галоўныя ролі. Напрыклад, глядачы і тагачасныя тэатральныя крытыкі заўважылі і адзначылі Мікалая Яроменку ў ролі Інсарава (“Напярэдадні” паводле І. Тургенева), Азорыча (“Святло з Усходу” П. Глебкі), Бахірава (“Бітва ў дарозе” паводле Г. Нікалаевай) і іншых адметных п'янаставак. Таму зусім невыпадкова М. Яроменка ў хуткім часе атрымаў ганаровае званне заслужанага артыста БССР (1955) і на спектаклі з яго ўдзелам было даволі складана купіць квіток.

Акцёрскі лёс складваўся даволі ўдала, але жыццё часам складваецца вельмі

непрадказальна. Так здарылася і з М. Яроменкам, які зусім нечакана для многіх віцебскіх прыхільнікаў яго таленту пераехаў у Мінск у купалаўскі тэатр. Але хачу адразу заўважыць і падкрэсліць адну важную акалічнасць: на ўсё жыццё ў сэрцы Мікалая Яроменкі засталася памяць пра самыя шчаслівыя і плённыя гады творчага шчыравання менавіта тут, вобразна кажучы, на намоленай многімі пакаленнямі разнастайных артыстаў коласаўскай сцэне.

Адначасова з творчай работай (я пакідаю за дужкамі шматлікія ролі ў фільмах беларускіх і расійскіх кінастудый) М. Яроменка вельмі актыўна і вынікова працаваў на ніве грамадскай дзейнасці. Напрыклад, адразу, калі апынуўся ў Мінску, сам, па ўласнай ініцыятыве, арганізаваў грамадскую суполку прыхільнікаў (на сучаснай мове фанатаў) сталічнага футбольнага клуба “Дынама”. І ў тым, што мінскія дынамаўцы ў 1960-я гады паспяхова пачалі выступаць у чэмпіянаце СССР, ёсць пэўная заслуга і грамадскай суполкі футбольных фанатаў на чале з М. Яроменка.

Але самы значны ўнёсак у агульную справу развіцця беларускага тэатра і іншых відаў прафесійнай творчай дзейнасці ён зрабіў у якасці старшыні Беларускага тэатральнага аб’яднання. БТА было створана ў 1946 годзе па ініцыятыве Л. П. Александроўскай і У. І. Няфёда. Узначаліла гэта творчае аб’яднанне народная артыстка СССР Ларыса Пампееўна Александроўская, якая кіравала ім на працягу 30 гадоў. У 1976 годзе новым кіраўніком Беларускага тэатральнага аб’яднання быў аднагалосна абраны дэлегатамі з’езда БТА Мікалай Яроменка.

Трэба адразу падкрэсліць, што дзейнасць БТА пад кіраўніцтвам М. Яроменкі адразу значна актывізавалася, набыла сістэмны і паслядоўны характар у выкананні адказных і разнастайных статутных мэт і задач. Асабліва актыўна працавала ў гэты перыяд секцыя тэатральнай крытыкі на чале з Уладзімірам Іванавічам Няфёдам.

Руплівыя намаганні крытыкаў заўсёды падтрымліваў Мікалай Яроменка, які добра разумеў, што яны не толькі адлюстроўваюць бягучы тэатральны працэс у артыкулах і рэцэнзіях, але і занатоўваюць і зберагаюць для айчынай гісторыі значныя здабыткі нацыянальнага тэатра беларусаў, садзейнічаюць яго далейшаму плённаму развіццю і ўзбагачэнню.

У 1987 годзе на “перабудовачнай хвалі” БТА было ператворана ў Беларускі саюз тэатральных дзеячаў. І гэта быў не фармальны падыход, а вельмі адказны і сутнасны: тэатральныя творцы атрымалі больш рэальных магчымасцей для сваёй разнастайнай дзейнасці, у тым ліку і гаспадарчай.

Мікалай Яроменка выдатна скарыстаў новыя магчымасці і дабіўся ад тагачасных уладных, найперш партыйных, структур рэальнай падтрымкі для будаўніцтва пад Мінскам (на беразе маляўнічага возера каля Астрашыцкага Гарадка) новага Дома творчасці і адпачынку для членаў тэатральнага саюза. Літаральна за некалькі гадоў быў пабудаваны шматпавярховы ўтульны будынак арыгінальнай архітэктуры, тут у тэатральным Доме творчасці і адпачынку сталі ладзіць розныя мерапрыемствы, у тым ліку і ўсесаюзныя, якія, безумоўна, узбагачалі палітру мастацкага жыцця нашай рэспублікі.

У 1991 годзе адбыліся вядомыя гістарычныя падзеі, распаўся Савецкі Саюз, і на яго неабсяжных абшарах узніклі новыя суверэнныя дзяржавы, у тым ліку і Рэспубліка Беларусь. Новая гістарычная рэальнасць распачала жорсткі і няўмольны адлік часу, адлік духоўных і фізічных узрушэнняў, страт, расчараванняў, але адначасова і новых здабыткаў, новага вопыту, новых надзей у дзяржаўным і культурным будаўніцтве.

У 1992 годзе Мікалай Яроменка стварае Беларускаю канфедэрацыю творчых саюзаў і культурных фондаў, якая шмат зрабіла ў гэты самы складаны і адказны пачатковы перыяд у гісторыі беларускай дзяржавы і нацыянальнай культуры.

Так, па ініцыятыве Мікалая Яроменкі быў надрукаваны ў 1966 годзе ў многіх газетах нашай краіны вядомы Зварот да дзеячаў культуры Рэспублікі Беларусь, падпісаны выдатнымі пісьменнікамі, кампазітарамі, мастакамі, акцёрамі, рэжысёрамі і іншымі

творцамі-патрыётамі нашай маладой дзяржавы.

Мікалай Яроменка гэтым дакументам у чарговы раз паказаў і даказаў, што непарушна верыць у свае гуманістычныя і патрыятычныя ідэалы і што яго словы ніколі не разыходзяцца з учынкамі. Зусім відавочна, што гэта быў учынак творцы, грамадзяніна, патрыёта. Учынак актыўнага грамадскага і дзяржаўнага дзеяча сапраўднага нацыянальнага маштабу, дзеяча, які, падкрэсліў гэту важную акалічнасць яшчэ раз, сваю першую і самую галоўную творчую загартоўку атрымаў менавіта на славунай коласаўскай сцэне.

Хачу прыгадаць яшчэ аднаго творцу з ліку коласаўскіх майстроў, які таксама стаў Асобай беларускага нацыянальнага мастацтва, асобай, якая ўяўляе сабой своеасаблівае люстэрка беларускай культуры не толькі XX, але ўжо і XXI стагоддзя.

Я маю на ўвазе магутную постаць таленавітага акцёра, вынаходлівага рэжысёра, прызнанага педагога і актыўнага грамадскага дзеяча, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі Беларусі Валерыя Данілавіча Анісенку, які пасля заканчэння Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута ў 1965 годзе прыехаў у Віцебск працаваць акцёрам. Ужо ў першых дэбютных ролях, якія выконваў на коласаўскай сцэне (Улдыс у спектаклі “Ветрык, вей!” Я. Райніса, Няміра ў “Бацькаўшчыне” К. Чорнага, Славік у “Сэрцы на далоні” І. Шамякіна), здзівіў і ўразіў глядачоў сваім гарачым тэмпераментам.

Тут на славунай сцэне перад ім адкрываліся вялікія перспектывы, але зноў як і ў выпадку з Мікалаем Яроменкам, жыццёвы лёс зрабіў свой чарговы “вынкрутас” і Валерый Анісенка паехаў у беларускую сталіцу.

У Мінску за чатыры дзесягоддзі творчай і педагогічнай дзейнасці Валерый Анісенка зрабіў вельмі і вельмі шмат. Адно толькі пералічэнне пасад, тэатраў, пастановак, роляў, прозвішчаў вучняў, драматургаў і іншых творцаў і дзяржаўных асоб, з якімі перакрыжоўваліся яго шляхі зойме шмат часу. Таму адзначу толькі некалькі момантаў з багатай і разнастайнай дзейнасці коласаўца (так-так, менавіта коласаўца, бо тут у Віцебску ён атрымаў самую першую і надзейную творчую загартоўку, першы сцэнічны поспех і першае жыццёвае расчараванне...), якіх хапіла бы на некалькі жыццяў. Але спачатку адзначу самае галоўнае і безумоўнае: Валерый Анісенка стаў адным з тых нешматлікіх і выключных асоб з пакалення беларускіх тэатральных дзеячаў, якія прыйшлі ў другой палове XX стагоддзя і прадоўжылі лепшыя традыцыі сваіх выдатных папярэднікаў, – прыўнеслі ў нацыянальнае сцэнічнае мастацтва адчуванне рэальнай датычнасці да еўрапейскай мастацкай культуры з яе маштабным філасофскім асэнсаваннем светабудовы.

Адной з самых значных і бясспрэчных заслуг Валерыя Анісенкі перад нацыянальнай мастацкай культурай Беларусі з’явілася стварэнне ім у 1980 годзе новага дзяржаўнага Тэатра-студыі кінаакцёра. Потым шмат і вельмі плённа працаваў у розных драматычных і музычных тэатрах, на радыё і тэлебачанні, у філармоніі і іншых установах.

У XXI стагоддзі Валерый Анісенка ўвайшоў у статусе мастацкага кіраўніка ўнікальнага творчага калектыву – Рэспубліканскага Тэатра беларускай драматургіі. Дарэчы, адным з “бацькоў” гэтага тэатра быў яшчэ адзін выдатны коласавец рэжысёр Валерый Мазынскі, які ў свой час стварыў тэатр “Вольная сцэна” – падмурак будучага Рэспубліканскага Тэатра беларускай драматургіі. Адначасова Валерый Анісенка працягвае паспяхова займацца педагогічнай дзейнасцю, выходзіць маладых акцёраў і рэжысёраў у Беларускім дзяржаўным універсітэце культуры і мастацтваў і Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, піша і выдае некалькі ўнікальных кніг, якія спалучаюць у сабе цікавую мемуарную і змястоўную педагогічную літаратуру.

Пад кіраўніцтвам Валерыя Анісенкі Рэспубліканскі Тэатр беларускай драматургіі паступова ператварыўся ў пачатку новага стагоддзя ў самабытны нацыянальны тэатр са сваім адметным творчым напрамкам і ўласнымі мастацкімі прынцыпамі.

У аснове гэтых прынцыпаў, распрацаваных Валерыям Анісенкам, таленавітае, творчае засваенне лепшых гуманістычных традыцый беларускага псіхалагічнага тэатра і

выпрацоўка ўласнай сучаснай тэатральнай мовы, якую добра разумее і ахвотна ўспрымае глядач XXI стагоддзя. І гэта прынесла відавочны плён: рэгулярныя прэм'еры па творах маладых беларускіх драматургаў (сярод іх некалькі аўтараў маюць добрыя перспектывы падхапіць і ўзбагаціць традыцыі Я. Купалы, К. Крапівы, А. Макаёнка, А. Дударова і іншых выбітных нацыянальных драматычных пісьменнікаў!), а таксама спектаклі паводле нацыянальнай і сусветнай класікі, выклікаюць вялікую цікавасць тэатральнай публікі, грамадскасці і тэатральнай крытыкі. Аб пастаноўках гавораць, пішуць, спрачаюцца, адным словам, актыўная, плённая творчая і лабараторная дзейнасць Рэспубліканскага Тэатра беларускай драматургіі пад таленавітым кіраўніцтвам Валерыя Анісенкі безумоўна стала адной з самых выдатных з'яў тэатральнага жыцця нашай краіны ў прастры ўжо новага стагоддзя. І самая, магчыма, нечаканая для гісторыкаў беларускага тэатра назіранне: творчая дзейнасць РТБД у яго лепшыя часы пад кіраўніцтвам Валерыя Анісенкі абаяліва і адначасова развівала багатыя традыцыі мастацкай філасофіі менавіта коласаўскага тэатра з яго звышпільнай увагай да асобы чалавека, яго ўнутранага светаадчування і разнастайных псіхалагічных рэфлексій, абумоўленых навакольным соцыумам і непераадольнымі супярэчнасцямі існуючай рэальнасці.

І тут новы і як заўсёды зусім нечаканы паворот у жыццёвым і творчым лёсе Валерыя Анісенкі.

Але спачатку некалькі слоў пра абставіны нашага часу і яго ўплыў на тэатральнае мастацтва і яго дзеячаў. Сучасны беларускі тэатр, як даволі адметная мастацкая з'ява ў нацыянальным культурным жыцці нашай краіны, не можа паспяхова развівацца без натуральнай і плённай інтэграцыі ў еўрапейскую прастору.

Таму надзённыя пытанні міжнароднага супрацоўніцтва патрабуюць асаблівай увагі з боку тэарэтыкаў і практыкаў сцэнічнай творчасці. Сёння гэта адна з цэнтральных і наспелых задач для ўсіх дзеячаў беларускага прафесійнага мастацтва, у тым ліку і для айчынных майстроў сцэны – развіваць і ўзбагачаць творчыя, арганізацыйныя ўзаемасувязі і стасункі з іншымі, найперш, еўрапейскімі тэатральнымі культурамі ў кантэксце сучасных аб'ектыўных працэсаў глабалізацыі.

У гэтым сэнсе вельмі своечасовую і актуальную ідэю выказаў Валерыя Анісенка: *“Для таго каб страпянуцца – неабходна прывіўка чужой культуры”*. Заслугоўвае ўвагі і роздуму яшчэ адна яго глыбокая думка: *“Знаю адно: трэба быць самім сабой. Еўропе мы цікавыя не сваімі пошукамі, якія яны даўно, гадоў 20 назад, прайшлі, а сваёй душой. Душа – вось што галоўнае”* [1, с. 16]. Гэта было выказана Валерыям Анісенкам у самым пачатку 2012 года і ўжо праз некалькі месяцаў яму прапанавалі вярнуцца ў сваю тэатральную “альма-матэр” – у Віцебск у Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя Я. Коласа.

Згадзіцеся, тут нават самыя вынаходлівыя драматургі пазайздросцяць такой вольнай непераказальнай жыццёвай рэчаіснасці і яе сюжэтным выкрунтасам.

Адным словам, Валерыя Анісенка вярнуўся ў родны тэатр, узначаліў яго і рушыў разам з коласаўцамі - аднадумцамі да новых творчых эксперыментаў, пошукаў, а потым ужо і да важкіх здзяйсненняў і бліскучых перамог.

З усяго гэтага можна і трэба зрабіць адну прынцыпова важную выснову. Абагульняючы на дзіва шматстайную і вельмі плённую творчую, педагогічную і грамадскую дзейнасць Валерыя Анісенкі ёсць усе падставы сказаць, што ў яго Асобе сучасная мастацкая культура нашай краіны мае не проста таленавітага акцёра, рэжысёра, педагога, а унікальнага Будаўніка і Стваральніка тэатра, менавіта таго Тэатра з вялікай літары, які закліканы сёння быць надзейнай апорай для чалавека, грамадства, дзяржавы ў вельмі складаных працэсах развіцця і ўмацавання дзяржаўнага суверэнітэта Рэспублікі Беларусь, у прымнажэнні гуманістычных і дэмакратычных каштоўнасцяў у нашым беларускім грамадстве.

Адным словам, у Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Я. Коласа

ёсць усе падставы не толькі ганарыцца слаўным мінулым, але і з упэўненасцю глядзець у будучыню. А будучыня – гэта ўжо даволі блізкі 100-гадовы юбілей, пра які ўжо варта думаць сёння.

Падсумоўваючы свае разважанні пра лёс гэтых унікальных творцаў-коласаўцаў, мы ў чарговы раз пераконваемся ў тым, што самым надзейным “рухавіком” паступовага развіцця мастацкага жыцця краіны з’яўляюцца менавіта магутныя постаці творчых Дзеячаў з вялікай літары. Шматвяковая і вельмі багатая гісторыя сусветнага і беларускага мастацтва досыць пераканальна сведчыць пра непахіснасць гэтага своеасаблівага закона развіцця ўсіх відаў прафесійнай творчай дзейнасці.

Менавіта яны – Асобы, Творцы, Дзеячы – ствараюць і “пішуць” адметны мастацкі летапіс сваіх нацыянальных культур, народаў, дзяржаў.

Відаць, так будзе і надалей.

Адсюль адна і самая галоўная выснова, да якой падштурхоўвае асэнсаванне багатага вопыту жыцця і дзейнасці такіх волатаў, якім быў Мікалай Яроменка і многія іншыя выдатныя акцёры, рэжысёры, мастакі, супрацоўнікі коласаўскага тэатра, якім сёння застаецца Валерый Анісенка і яго паплечнікі, іншыя выбітныя майстры нацыянальнай культуры – гэта неабходнасць ствараць агульнымі намаганнямі грамадства, дзяржавы, усіх творцаў адпаведных спрыяльных умоў для нараджэння і фарміравання менавіта такіх Асоб, якія сваім выключным талентам і працаздольнасцю, грамадзянскай адказнасцю і патрыятычнай самаахвярнасцю будуць не толькі ўзбагачаць нацыянальнае мастацтва ўласным прыкладам, але і натхняць іншых творцаў на рашучыя пошукі, смелыя эксперыменты, нарэшце, уражлівыя здзяйсненні ў мастацтве.

Калектыў Тэатра імя Я. Коласа валодае такім патэнцыялам, на яго сцэне нараджаюцца і фарміруюцца выдатныя Асобы, што ўзбагачаюць нацыянальную культуру беларусаў.

Літаратура

1. СБ. Беларусь сегодня. – 2012. – 14 янв.

Сорока-Скиба Г.И.

(Республика Беларусь, г. Волковыск)

ИЗ ИСТОРИИ ПРАВОСЛАВНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ БЕЛАРУСИ (НА ПРИМЕРЕ РУКОПИСНОГО ИРМОЛОЯ КВАДРАТНО-ЛИНЕЙНОЙ НОТАЦИИ 11PK922K КАК ОБРАЗЦА ГИМНОГРАФИЧЕСКОГО ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ КОНЦА XVII – НАЧАЛА XVIII ВВ.)

Исследование церковно-певческих памятников актуализирует проблему обращения к духовным истокам – восстановлению храмов, возвращению святынь, изучению православной культуры во всей её полноте. В настоящее время одним из важнейших направлений литургического музыковедения в белорусской музыкальной медиэвистике является изучение древнейших образцов церковного пения. Этот пласт отечественной культуры стал объектом научных разработок уже более столетия, однако и сегодня как в технике подхода к материалу, так и в его оценке среди ученых нет полного единства мнений. Насущность изучения отечественных традиций церковного пения продиктована, с одной стороны, значительными утратами и разрушениями в современной литургической культуре, в том числе, и в пении, а с другой, тем, что на текущем историческом этапе возможно предпринять реальные усилия к ее восстановлению и дальнейшему развитию.

Для этого необходимо иметь четкие духовные и научные ориентиры, которые могут быть получены посредством глубокого изучения традиционных и полностью отвечающих своему назначению певческих форм.

Перед многими поколениями учёных, посвятивших себя исследованию гимнографических памятников, всегда стояла задача научно осмыслить, сохранить, практически воссоздать богатейшее наследие прошлых эпох. Белорусская музыкальная медиевистика в настоящее время переживает период подъёма и значительно возросшего интереса к этой проблематике.

Данное исследование находится в русле актуальных научных проблем и посвящено широкому рассмотрению такого явления как певческий сборник Ирмолой, изучению белорусского столпового распева рукописного нотолинейного Ирмолая под шифром 11Рк922к, его жанровым особенностям, композиционным принципам, иерархии выразительных средств. Перечисленные характеристики рассматриваются нами в историческом контексте на материале певческой рукописи конца XVII века из собрания Национальной библиотеки Беларуси (Отдела рукописей, старопечатных и редких изданий), представляющих белорусско-украинскую традицию древнерусского гимнографического певческого искусства. В процессе работы в научный обиход вводится новый церковно-певческий репертуар, тесно связанный с развитием ирмолойной практики конца XVII – начала XVIII в. [1].

Доказательство уникальности Ирмолая 11Рк922к как энциклопедического певческого сборника, зафиксировавшего все самые распространённые и значимые напевы, бытовавшие в монастырской практике Беларуси, заключается в установлении системы многораспевности в виде столпового, киевского, болгарского, смоленского, местного, греческого, иного распевов. Структура рукописи многоаспектна и допускает предложение о введении нового структурного типа, согласно которому данный Ирмолой относится к энциклопедическому соборному ирмолойному типу.

Принадлежность нашего Ирмолая к белорусским певческим сборникам обнаруживается как по структурным признакам, так и по имеющемуся в книге репертуару. Певческий репертуар широко представлен славяно-греко-болгарскими распевами и различными вариантами.

На основании изучения установлено, что в белорусских Ирмолаях начала XVII–XVIII вв. зафиксированы изменения певческого репертуара, фиксируется появление новых распевов местной традиции.

По исследованию музыкального материала Ирмолая 11Рк922к установлено: 1) белорусский «столповой» распев – это напев, во многом отличный от русского столпового=знаменного; 2) белорусский «столповой» распев имеет общие с русским корни, но также много своеобразных черт.

По результатам видно, что разнообразный жанровый состав, обилие певческого материала (как изменяемых, так и неизменяемых песнопений), мелодическая многовариантность были направлены на возможное представление рукописи в качестве одного из возможных образцов для составления Синодального сборника 1772 г. В настоящее время уникальный Ирмолой остаётся в состоянии рукописи, но заслуживает издания как образцовый и заметно выделяющийся из собственной «среды».

Церковное пение составляет одну из ярких страниц белорусской профессиональной музыкальной культуры. Рукописные певческие книги представляют собой историографию музыки. Они являются основным, а подчас и единственным источником, по которому пишется история отечественной музыки. В то же время певческие рукописные сборники не буквально передают музыкальную действительность, но составляют собственный виртуальный мир, собственную культуру, находящуюся в сложном двунаправленном взаимодействии с певческой практикой. Их значимость заключена в фиксации

символических конструктов (графически начертанных напевов), наличии латентного потенциала песнопений и следа контекста эпохи. Настоящая работа является первым полноценным исследованием такого сложного явления в музыковедении как монодия белорусского столпового роспева на материале уникального певческого рукописного сборника Ирмолой под шифром 11Рк922к. Существует потребность в изучении функционирования церковного пения на исполнительском уровне, что связано с усилением внимания современной науки и исполнителей к возрождению, сохранению и исполнению монодийных песнопений как традиционных для Беларуси. Белорусские нотопевиные Ирмолой являются носителями репертуара белорусского монодийного пения, что подтверждается авторитетными отечественными и зарубежными учёными. Белорусские песнопения, зафиксированные в наших певческих сборниках, требуют более детального изучения, чтобы приблизиться к пониманию музыкально-певческого наполнения, взаимовлияния церковно-певческих традиций, изменений гимнографического репертуара, тенденций развития церковно-певческой культуры и т. д.

В фонде Отдела рукописей, старопечатных и редких изданий НБ Беларуси находятся редкие экземпляры гимнографических сборников, из числа которых выделяется уникальная достопримечательность – Ирмолой под шифром 11Рк922к. Данный певческий манускрипт требует специального исследования, поскольку тип, содержание, количественно-качественная сторона выделяют его среди прочих традиционных Ирмолов белорусско-украинской традиции.

В теме данного исследования рукописный нотопевиный сборник именуется как «Ирмолой», что соответствует наименованию таких книг в белорусско-украинской традиции. Поэтому ни российская (Ирмолог), ни греческая (Ирмологион) практики самоназвания не применяются в работе, но используется дефиниция «Ирмолой».

В основу исследовательской работы положены разные типы источников: художественно-исторические (музыкальные), нарративные, документальные. Самым главным источником исследования являются рукописные и печатные манускрипты. Эти материалы несут несколько видов информации. Во-первых, непосредственно поэтический текст рукописи, который определённым образом структурирован. Во-вторых, музыкальный текст, характеризующийся количественно-качественным составом и авторской (составительской) редакцией. В-третьих, наличие записей, сделанных не только составителем, но и другими лицами (маргиналии), позволяющих проследить историю певческого сборника. В-четвёртых, записи более позднего происхождения (инвентарные номера, коды, шифры), свидетельствующие о перемещении, хранении Ирмолой на всём протяжении его существования, приоткрывающие судьбу рукописи. Эти компоненты тесно взаимосвязаны и позволяют отнести сборник к определённому историческому периоду, помогают установить его место среди прочих книг, составить легенду о происхождении и многое другое, что относится к области восприятия певческой книги [1].

Впервые в белорусском музыковедении поднят и изучен большой пласт до сих пор малоисследованной белорусской музыкальной культуры, введён в научный оборот новый музыкальный материал, связанный с ирмолойной практикой Беларуси. Рассматривая вопросы актуальности изучения древнейших песнопений, отметим, что церковное пение оказало огромное влияние на развитие многих жанров. В связи с этим дальнейшей проблематикой исследований может явиться претворение стилистики столповых песнопений в других гимнографических и народнопесенных жанрах. Важной научной проблемой является рассмотрение столповых ирмосов восьми гласов как цикла, что до настоящего времени не предпринималось учёными. Еще одной самостоятельной научной темой могут стать иные гимнографические жанры, упоминаемые в работе и их комплексное изучение. Автор – не сторонник популяризации, приносящей ущерб учёным целям, так же как и науки, не способной отыскать путь к широким массам, а именно –

включению новой информации в образовательную сферу УДО, СОШ, средних специальных учреждений и ВУЗов, что нами определяется в качестве приоритетных направлений работы [2; 3].

Литература

1. Сорока-Скиба, Г. И. Очерк о рукописных памятниках на примере нотопечатного певческого Ирмолая квадратной линейной нотации конца XVII – начала XVIII века под шифром 11Rk 922k / Г. И. Сорока-Скиба // Наукова скарбница освіти Донеччини: науч.-метод. ж-л / Донецкий областной институт последипломного педагогического образования ; гл. ред. В. М. Алфимов. – Донецк, 2014. – № 1(18). – С. 23–27.

2. Сорока-Скиба, Г. И. Пути реализации модели формирования музыкально – эстетической культуры детей дошкольного возраста средствами древнейшей духовной музыки Беларуси / Г. И. Сорока-Скиба // Мастацкая і музычная адукацыя. – Мінск : Адукацыя і выхаванне. – 2015. – № 1(13 выпуск). – С. 7–13.

3. Сорока-Скиба, Г. И. Исследование старинных манускриптов как средство приращения профессиональных и личностных компетенций учёных, педагогов и учащихся / Г. И. Сорока-Скиба // Воспитание подрастающего поколения в современных социокультурных условиях: проблемы и перспективы развития : сб. мат-лов Междунар. науч.-практ. конференции, 22-23 октября 2013 г. / Министерство образования Московской области, Академия социального управления. – М. : АСОУ, 2013. – С. 158–163.

Сорокин А.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

Музыка, являясь одним из самых древних видов искусства, теоретически возникшая около 50 тыс. лет до нашей эры в Африке, в нашем современном обществе является неотъемлемой частью нашей жизни. Существует несколько определений данного термина. Согласно Г. Г. Эггебрехту, «музыка – художественная организация звучания, которая, в смысле природного и эмоционально воспринимаемого звучащего феномена, рисует картину мира и души, неосознанно и конкретно схватываемую слухом, а в смысле искусства становится духовным “языком” материального мира, отрефлексированного и упорядоченного (а значит осмысленного и смыслополагающего) благодаря теоретическому знанию».

Анализ научной литературы показал, что существуют труды, в которых освещаются некоторые аспекты воспитания личности средствами музыки. Музыка всегда была предметом изучения и философов, и искусствоведов, физиков, математиков, психологов, педагогов... Все они единодушны в том, что музыка оказывает огромное влияние на развитие личности.

Однако в современном обществе наряду с популяризацией сферы развлечений среди широких общественных масс, включая молодежь, и изменением морально-этических и культурных качеств и ценностей в сторону обретения материального благополучия, музыка начинает утрачивать своё значение как искусство, а больше переходит в элемент коммерческой деятельности.

Проблема современного общества состоит в переходе данного вида искусства из искусства как такового в некий вид коммерческой деятельности. Такому влиянию

подвержены практически все виды искусства, наиболее всех – самые популярные, и музыка – если не лидирующий по популярности вид искусства, то однозначно один из самых распространённых в мире. Глобальные процессы информатизации приводят к широкому доступу программ для создания музыки. Стремление заработать денег на этом приводит к появлению новых музыкальных продюсеров и артистов с очень большой частотой, которые рассматривают свои результаты работы не как творчество, призванное описывать что-либо, связанное с эмоциональным, умственным и душевным состоянием, не направленное на рассказ о существенном, полезном, своей аудитории. Большой массой таких творцов всё это рассматривается как обычный продукт наряду с теми же продуктами питания. Продукт, который нужно разрекламировать и продать в целях получения выгоды.

При таком отношении музыку, имеющую огромную силу во влиянии на людей, их здоровье, настроение, сознание и подсознание; играющую важную роль в формировании мировоззрения у людей младшего школьного, юношеского и студенческих возрастов используют как средство заработка, не задумываясь о всех последствиях. В Западной культуре вознесение наркотических средств в произведениях жанра трэп ведёт к стимулированию потребления наркотических средств молодёжью, что далее ведёт к увеличению наркомании среди населения, повышению уровня преступности и т. д.

Таким образом, проблема современной музыки состоит в том, что она всё меньше и меньше воспринимается как искусство в современном мире. Теперь она входит в сферу развлечений и бизнеса, которые направлены на заработок денег. Решением такой проблемы может быть развитие правильных вкусовых качеств, морально-этических и культурных ценностей у населения.

Литература

1. [<https://tjournal.ru/music/91975-problemy-sovremennoy-muzyki-tegi-vmesto-zhanrov>]
2. [http://psyjournals.ru/sгу_socialpsy/issue/30276_full.shtml]
3. [<https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=26110>]
4. [http://jourssa.ru/sites/all/files/volumes/2004_2/Damberg_Semenkov_2004_2.pdf]
5. [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0#%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B8]

Старикова. В.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В ЭКРАННЫХ ФОРМАХ ФИКСАЦИИ: КОМПЛЕКСНАЯ МЕТОДИКА АНАЛИЗА

Сегодня, когда цифровые технологии проникли во все стороны жизни, позволяя распространять любую информацию во все уголки мира, когда преобладающее количество кино-, теле- и видео продукции XX века оцифровано, а многое находится в свободном доступе, возможности изучения исполнительского искусства в аудиовизуальных документах значительно возросли. Ещё с конца XX века многие исследователи обращались к аудио- и кинодокументам в процессе изучения композиторского и исполнительского творчества. И это не случайно, так как именно звукозапись, а затем и кинематограф создали реальные документы исполнительства.

Можно выделить несколько направлений, в которых вопросы

кинодокументирования исполнительского искусства нашли отражение: разработка источниковедческого анализа архивных кинодокументов; работы, посвящённые документалистике в целом; исследования новых жанров, созданных в русле киножанра как технического искусства; музыкальной драматургии кино-, видео- и телефильма.

Исследователи музыки в кино исходят из того, что анализ музыки строится по законам киноискусства и музыка как-бы «служит» киноискусству или является частью нарратива. Но если мы обращаемся к исполнительскому искусству в кинодокументах, то оно в первую очередь существует по законам музыкальной драматургии. В кинодокументах исполнительского искусства главным является исполнение музыки (что играют, кто играет, как играет), а кинотворчество – это средство, благодаря которому мы можем увидеть и услышать исполнение, а также сделать это с разных ракурсов, рассмотреть детально манеру игры, внутреннюю погружённость исполнителя на основе сопоставления крупных и близких планов. Именно благодаря технике и работе режиссёра и операторов динамика исполнительства в кинодокументе может быть, как усилена, так и сведена к минимуму.

Вместе с тем, экранные формы фиксации исполнительского искусства в силу своей специфики нередко становились лишь иллюстративным материалом для исследователей музыкального искусства при рассмотрении отдельных элементов – самого музыкального произведения, исполнительских средств или артистического амплуа исполнителя. Авторы хотя и уделяют внимание созданию методики анализа этого материала, однако зачастую эти разработки носят частный характер, заданный тематикой исследования. Сегодня мы уже говорим о экранных документах исполнительского искусства как полноценных источниках изучения исполнительства, в связи с чем их исследование требует целостного подхода в комплексе всех составляющих.

Изучение экранных форм фиксации исполнительского искусства безусловно несёт междисциплинарный подход, и комплексная методика анализа будет включать несколько этапов:

1. Источниковедческая критика документа.
2. Анализ средств экранной выразительности.
3. Параметры изучения музыкального исполнительства.
4. Невербальная семиотика исполнителя как часть самого исполнения и артистизма исполнителя.
5. Синтез исполнительской и режиссёрской интерпретаций в создании экранной формы исполнительства.

1. *Источниковедческая критика документа.*

Методика источниковедческого анализа кинодокументов разрабатывалась в рамках музыковедения, архивоведения исследователями В. И. Антиповым, В. С. Листовым, Н. В. Мандральской, Г. А. Сексенбаевой и др.

Исследование экранных форм фиксации исполнительского искусства как любого исторического источника состоит из двух частей. Первая часть, получившая в научной литературе название «исторической эвристики» – это процесс поиска источника, изучение возможности доступа к нему, а также рассмотрение наличия вариантов других существующих источников. Вторая часть «историческая критика» – это источниковедческий анализ, то есть внешняя (определение сохранности, подлинности, авторства и прочее) и внутренняя (определение достоверности, определение значимости информации и тому подобное) его критика. Также требуется установление авторства (атрибуция), даты и места создания.

В. И. Антипов, обращаясь к кинодокументам, как одному из источников изучения музыкального искусства, предлагает опираться на базовые положения источниковедения и текстологии: отыскание источников; источниковедческая экспертиза (атрибуция, датировка, локализация, установление подлинности документов); описание и

каталогизация источников (археография); прочтение и установление текстов произведений (текстология); критика достоверности сведений литературных и документальных источников [1].

Более подробно методику источниковедческой критики кинодокументов разработал В. С. Листов [7]. Исследователь предлагает три этапа источниковедческого анализа киноленты, в результате чего «киноисточник» разделяется на три категории источников. Сначала кадр как единица исследования, затем план (съёмки с одной точки) и монтаж.

В монтажных кадрах могут присутствовать текстовые надписи (киноскрипты), которые выступают как отдельные письменные источники. В них могут быть отражены время события, название программы и т.д., способствующие более точной и детальной атрибуции и сопоставлению с письменными источниками, относящихся к зафиксированным событиям.

Необходимость использования методики источниковедческой критики связано с определением времени, места, событий, повлиявших на создание исследуемого экранного документа, значимости документа среди подобных. Этот этап даёт возможность адекватной атрибуции источника.

2. Анализ средств экранной выразительности.

Техногенность создания изучаемого документа определяет данный этап. Анализируя с позиции кинематографии мы на основе используемых выразительных средств, позволивших выяснить период съёмки, выявляем характерные особенности экранной фиксации исполнительства в документе.

На этом этапе мы обращаемся к изобразительным и монтажным средствам кинематографа. Изобразительные – это кадр (основная характеристика – масштаб), ракурс, свет, цвет. Анализируя кадры документа исполнительского искусства, мы должны опираться на понимание репродуцируемой реальности, основанной на «фотогении» (Л. Деллюк) – эстетике кадра, соответствующей исполнительской интерпретации.

План или монтажный кадр как составная часть документа представляет собой непрерывно снятое изображение отдельного момента мероприятия, события или явления. Исследуя кинодокумент, мы выделим планы общие, средние и крупные. Анализ включает структурное описание величины планов, показывает композиционную организованность их смен, последовательность ракурсов, замедление или ускорение кадров, структура персонажей. Куски, снятые укрупнённым планом, могут сменяться не только противоположными, но и такими, что усиливает значение ракурса. Здесь план не исчезает, а сохраняется как структурный фон.

Приоритетным в конечном результате анализа является монтажное решение режиссёра, заключающееся в построении четко развивающегося смыслового и эмоционально завершенного музыкального произведения в исполнении, сохраняющего самостоятельность и внутреннюю присущую ему логику и вне контекста всего внешнего контекста.

3. Параметры изучения музыкальное исполнительство.

Для анализа самого исполнительства в экранных формах фиксации необходима комплексная работа, включающая музыковедческий анализ, основанный на изучении источников о творчестве композитора, музыкально-исторического контекста создания произведения, партитуры произведения, исполнительских интерпретаций. Далее следует анализ творчества исполнителя, а также обстоятельств, повлиявших на создание экранного документа исполнения.

Переходя к изучению самой исполнительской интерпретации произведения, мы должны определить уровень уникальности данного исполнения в контексте известных уже трактовок, исполнительских стилей эпохи и направлений, школ и манер. Изучая саму интерпретацию мы разделяем исполнение на два уровня. Первый – это художественный,

где интерпретация музыкального произведения выступает как синтез звуковысотных, агогических, тембральных и динамических приемов. Однако для понимания сути этого синтеза необходимо понимание роли каждого параметра анализа исполнительской интерпретации (ритма, темпа, агогики, громкостной динамики, артикуляции и туше). Анализ средств выразительности поможет выявлению индивидуальности прочтения и истолкования исполнителем произведения.

Второй уровень – технологический, где анализу подлежит степень управления исполнителем базовыми характеристиками звука.

4. Невербальная семиотика исполнителя как часть самого исполнения и артистизм исполнителя.

О телевизионных трансляциях концертов Г. Я. Троицкая отмечает: «...воспринимается вся визуальная сфера процесса музицирования – от тончайшего психологизма, отражаемого в мимике и исполнительском жесте музыканта, до яркой зрелищности телевизионных шоу» [9, с. 171]. В экранизации исполнения камера сосредотачивается на исполнителе – его поведении, манере держаться за инструментом, выражении лица, процессе интонирования и т. д. И именно эти документы позволяют сегодня активно обращаться к вопросам сценического поведения, артистизма, невербальной исполнительской семиотике. Сложность описания знаков невербальной семиотики в музыкальном искусстве связана с их ориентированностью «не на понятийное, а на ассоциативное образное восприятие» [5, с. 124].

Устойчивые формы невербального знака в теории театрального искусства выделил П. Н. Киев, основываясь на работах исследователей невербальной семиотики, а также теоретиков и практиков сцены: жест, мимика, движение и поза.

Основываясь на этих разработках, мы выделим для исследования основные формы невербальной семиотики исполнительского искусства:

1. Под жестом в исполнительстве чаще всего понимается движение руками, но в сценической практике возможны жесты других частей тела или всего тела. Жест как компонент исполнения, наряду с звучанием усиливает зримую образную выразительность. Характеристику жеста даёт Г. Крейдлин: «осознанно исполняемое, видимое телесное действие, которое воспринимается адресатом и/или наблюдателем как знаковое, т.е. несущее определенный смысл» [6, с. 59].

2. Мимика, как лицевая экспрессия, раскрывает эмоциональное напряжение и отношение к произведению исполнителя. Среди исполнителей мимическая форма проявляется по-разному: от суровой сдержанности (Е. Мравинский) до весёлого шоу (Л. Бернштейн). Однако у большинства исполнителей – это концептуализация человеческих эмоций.

3. Движение, в отличие от жеста, имеющего знаковый характер, не обладает таким значением. Движение расшифровывается только в процессе интерпретации сценического поведения исполнителя. Это могут быть индивидуализированные детали, характеризующие исполнителя в целом. Походка как одна из разновидностей движения также приобретает на сцене свою особую знаковость: то, как идёт к инструменту музыкант, характеризует для зрителя его состояние, степень концентрации, возраст, его внешний вид, темперамент и т.д.

4. Поза, понимаемая как конвенциональный знак, представляет собой общую конфигурацию тела и положение его частей. Соответственно она включает вышеназванные формы невербальной семиотики исполнителя, которые предшествуют позе.

Важным фактором, который также оказывает влияние на процесс интерпретации, является полифония и синтезированный характер исполнительства, когда информация идет одновременно по нескольким каналам, которые переплетаются. Адекватность процесса расшифровки невербальных знаков в ходе исполнения заключается в социокультурной

обусловленности невербальных знаков в музыкальном исполнительстве, за которыми всегда стоят особый тип мышления и национальная культура, социальные, культурные и психологические коды.

5. Синтез исполнительской и режиссёрской интерпретаций в создании экранной формы исполнительства.

Начиная с первого звукового фильма кинематограф искал формы и способы фиксации исполнительского искусства. Это и мультипликация, фильмы-концерты и трансляции концертов, трансляции опер и фильмы-оперы, телевизионные программы, современные шоу и т. д.

Сегодня можно говорить о том, что кинематограф или только фиксирует факт исполнения, но и создаётся новое произведение. Е. Г. Гуренко говорит о экранной форме фиксации музыкального исполнительства как создании «более сложного по структуре единства» [2, с. 92]. И. В. Калашникова видит изменения самого характера музыкальной интерпретации: «ведь в раскрытии смысла здесь участвуют не только исполнители-музыканты, но и режиссёры, редакторы, операторы – целый круг интерпретаторов, каждый из которых по-своему участвует в создании некоего нового художественного высказывания» [3, с. 12]. Автор монтаж называет визуальной аранжировкой музыки, оформительской техникой, выполняющей «выразительные, структурные и семантические функции». Известный российский телеоператор Т. Стеркин называет монтажные свойства музыки: «...её ритм, элементы драматургии музыкальной формы» [8, с. 82].

Наиболее ярко в отношении использования монтажа в экранных формах фиксации исполнительского искусства используется «метод столкновения» в съёмке коллективных форм исполнительства, особенно оркестрового. На основе знания и понимания развития симфонической партитуры столкновением разнохарактерных элементов мы анализируем драматургическую композицию, где функцию непосредственной организации материала выполняет ритм монтажа – это сопоставление общего и близкого плана, при съёмке больших коллективов понимание партитуры для наведения камеры в необходимые моменты на дирижёра или солистом. Для сольного и ансамблевого исполнительства ритм смены планов может быть более умеренным, но степень соответствия музыкального материала и ракурсов съёмки должны находиться в едином ритме.

Таким образом, анализируя исполнительский акт в экранной форме интерпретации мы выявляем степень информационной насыщенности, насколько режиссёр средствами пластической выразительности интерпретирует и визуализирует выразительную сторону музыки, заложенную в исполнении, составляя единую систему художественной информации. В результате синтеза музыкального и визуального рядов появляется или не появляется двойная интерпретация музыкального произведения.

Таким образом, комплексная методика анализа экранных форм фиксации исполнительского искусства, основанная на изучении кинодокумента на пяти его уровнях, структурирует сам процесс исследования музыкального исполнительства и позволяет добиться последовательности и всесторонности, что ставит на путь научного исследования сам анализ экранных форм фиксации музыкального исполнительства.

Литература

1. Антипов, В. И. Проблемы музыкального источниковедения : (На материале творческого наследия М. П. Мусоргского) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / В. И. Антипов ; Ин-т искусствознания. – М., 1992. – 26 с.
2. Гуренко, Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.
3. Калашникова, И. В. Интерпретация музыкального произведения: академическая музыка на отечественном телевидении 80–90-х годов XX века : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02

/ И. В. Калашникова. – М., 2006. – 177 с.

4. Киев, П. Н. Невербальная семиотика в театральной культуре / П. Н. Киев // Человек в мире культуры. – 2012. – Вып. 2. – С. 22–28.

5. Копалова, О. С. Особенности культурной коммуникации в театре / О. С. Копалова // Социология в российской провинции : тенденции, перспективы развития : в 2-х ч. / М-во образования РФ, Урал. гос. ун-т, Фак. политологии и социологии ; [ред. кол. : Б. Б. Багиров и др.]. – Ч. 1. – Екатеринбург : УрГУ, 2002. – С. 122–127.

6. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика / Г. Е. Крейдлин. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.

7. Листов, В. С. О критике кинодокументальных источников (по материалам советских кинофильмов 1917–1920 гг.) / В. С. Листов // Археографический ежегодник за 1969 г. ; ред. С. О. Шмидт. – М. : Наука, 1971. – С. 54–69.

8. Стёркин, Т. А. Становление профессии / Т. А. Стёркин. – М. : Искусство, 1980. – 151 с.

9. Троицкая, Г. Я. Звукозапись и радиовещание / Г. Я. Троицкая // Средства массовой коммуникации и современная художественная культура. – М. : Искусство, 1983. – С. 148–171.

Сун Юй

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОСОБЕННОСТИ ТРАНСФОРМАЦИИ УСТОЙЧИВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МОТИВА В ПЬЕСЕ Д.Г. ХВАНА «М. БАТТЕРФЛЯЙ»

Устойчивый художественный мотив «покорная восточная женщина и жестокий белый мужчина» складывался в западном искусстве на протяжении нескольких столетий. Например, в литературных произведениях П. Лоти «Женитьба Лоти» (1880) и «Мадам Хризантема» (1887), Дж. Л. Лонга «Мадам Баттерфляй» (1898), Д. Беласко «Гейша» («Мадам Баттерфляй», 1900), операх «Лакме» Л. Делиба (1883), «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини (1904) и др.

Представители западного общества всегда считали, что восточным людям присуща феминность, склонность к женственности, мягкость и покорность, что ярко проявлялось в западном искусстве. И в видении американского драматурга китайского происхождения Д. Г. Хвана, Запад навязывает Востоку такую же модель взаимоотношений, которая существует между сильным мужчиной и слабой женщиной.

20 марта 1988 г. на сцене бродвейского Театра Юджина О'Нила была показана новая пьеса «М. Баттерфляй», созданная Д. Г. Хваном на основе биографии артиста пекинской оперы Ши Пэйпу (режиссер Д. Декстер). Уже после первого показа постановка «М. Баттерфляй» оказалась в центре внимания бродвейской публики и сообщества критиков, получила массу положительных отзывов и оценок.

На первый взгляд, автор названием своей пьесы отсылает читателя и зрителя к опере Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй». Однако он провокационно заменяет слово «мадам» в названии пьесы буквой «М.» (Мадам? Мисс? Миссис?.. Мистер?..).

Источником творческого вдохновения Д. Г. Хвана послужила новостная статья в газете «Нью-Йорк таймс» от 11 мая 1986 г., основанная на репортаже о судебном процессе над шпионами во Франции. По словам автора статьи, французский дипломат Бернар Бурсико и артист пекинской оперы Ши Пэйпу состояли в тесных отношениях на протяжении двадцати лет. За все это время французский дипломат так и не понял, что

сведшая его с ума актриса – на самом деле мужчина. На этой основе Д. Г. Хвану удалось создать смелый и необычный драматический спектакль, благодаря которому он сразу же выдвинулся в число ведущих драматургов США.

События этой пьесы разворачиваются в обратном хронологическом порядке. Действие начинается в 1988 г. во французской тюрьме, где главный герой пьесы Рене Галлимар вспоминает многолетнюю историю своих любовных отношений с китайской артисткой Сонг Лилин, которую он случайно встретил на приеме во французском посольстве в Пекине более двадцати лет назад. В тот вечер Сонг Лилин исполняла партию Чيو-Чю-Сан, главной героини оперы Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй». Галлимар был заморожен прекрасным обликом и голосом китайской актрисы.

Вскоре Сонг Лилин пригласила Галлимара в театр на свое выступление, а затем назначила встречу у себя дома после спектакля. К этому времени дипломат уже пресытился работой в посольстве, скучал и не увидел в подобном приглашении ничего предосудительного. Мужчина был счастлив, соблазнительный образ китайской артистки полностью завладел его сердцем. С этого момента и началась история любовных отношений Рене Галлимара и Сонг Лилин. Дипломат отождествлял свою возлюбленную с мадам Баттерфляй, а себя с Пинкертоном, которому удалось завоевать сердце Баттерфляй (в лице Сонг Лилин). В разгар любовных отношений герои часто исполняли лирические эпизоды из оперы Пуччини.

Галлимар не знал, что в традиционной пекинской опере все женские персонажи исполняются мужчинами. Сонг Лилин выступал в амплуа дань, подразделяющемся на несколько разновидностей. Он играл роли женщин-воительниц (амплуа удань) и героинь, отличающихся подчеркнутой женственностью (наньдань).

Галлимар рассказал большое количество дипломатических тайн своей возлюбленной, передававшей полученную информацию агенту китайской спецслужбы госпоже Чэнь. Вскоре героиня неожиданно «забеременела» и «родила» сына, что еще больше вскружило голову дипломату. На самом же деле ребенок был предоставлен артисту госпожой Чэнь.

С началом культурной революции в Китае в 1966 г. Сонг Лилин по обвинению в подпольной враждебной деятельности была сослана в деревню на исправительные работы. Галлимар же был уволен с должности и вернулся во Францию. По возвращении из ссылки Сонг Лилин по приказу госпожи Чэнь отправилась в Париж на поиски Рене. В Париже герои встретились вновь и не расставались на протяжении шестнадцати лет, пока не были арестованы по обвинению в шпионаже. Узнав правду во время слушания дела в суде, Галлимар все никак не мог поверить в то, что Сонг Лилин – мужчина. В тюрьме бывший дипломат последовал примеру отвергнутой Чю-Чю-Сан и совершил самоубийство.

Основная художественная идея в «М. Баттерфляй» высказывается с помощью различных художественных приемов – нелинейного повествования, типизации, аналогии. В рассказе Галлимара тесно переплетаются прошлое и настоящее, реальность и фантазии, обыденность и неординарность, повествовательность и описательность. Сюжетная линия пьесы (Галлимара и Сонг Лилин) органично сочетается с отсылками на сюжетную линию оперы Дж. Пуччини (Пинкертона и мадам Баттерфляй). Однако если у Пуччини жестокий и властный западный мужчина покидает верную и покорную восточную девушку, то в финале пьесы Хвана в образе отвергнутой Баттерфляй предстает бывший дипломат Галлимар. Такая замена превращает трагедию в сатирическое произведение с трагикомическими элементами.

Пьеса Д. Г. Хвана с успехом шла на Бродвее (1988–1990), в различных театрах мира, в том числе, в России (1992 г., режиссер Р. Виктюк, в главной роли – российский певец, контртенор Э. Курмангалиев). «М. Баттерфляй» неоднократно становилась лауреатом различных престижных премий в номинации «Лучшая пьеса»; по ее мотивам был снят

одноименный кинофильм (1993, режиссер Д. Кроненберг, в главной роли – Джон Лоун, американский актер китайского происхождения, артист пекинской оперы). В октябре 2017 г. пьеса вновь была поставлена на бродвейской сцене режиссером Д. Тэймор.

В конце 1980-х гг. пьеса Д. Г. Хвана прозвучала как мощный вызов убеждениям и стереотипам, сложившимся у представителей западного общества по отношению к азиатам. В этом драматическом произведении произошла трансформация устойчивого художественного мотива «покорная восточная женщина и жестокий белый мужчина».

Воплощая в пьесе нетривиальную сюжетную схему, автор рассматривал широкий круг вопросов с различных точек зрения – философской, культурологической, социологической и политической – и на разных уровнях. Это вопросы половой идентичности, вопросы взаимоотношений между полами, вопросы взаимодействия между расами, между империями и колониями, между Востоком и Западом.

В центре внимания Д. Г. Хвана находятся взаимоотношения между представителями Востока и Запада, показанными автором в контрастном сопоставлении. Если общественно-политические реалии времен Культурной революции (1960–1970-е гг.) явились лишь сюжетной необходимостью для уточнения особенностей указанного периода, то «образность китайской традиционной оперы и характерный драматизм западных сценических произведений осознанно использовались автором для повышения художественного уровня пьесы [пер. мой. – С.Ю.]» [2, с. 167]. Так, в спектакле появились артисты традиционной китайской оперы, а также чиновники, работники сферы обслуживания, группа хунвэйбинов – членов «красной гвардии».

Согласно Д. Г. Хвану, главный герой пьесы Рене Галлимар – жертва собственных иллюзий. Он всегда мечтал о встрече с прекрасной и покорной девушкой, которая ждала бы его так же, как мадам Баттерфляй ждала Пинкертона. Такая девушка дала бы ему возможность почувствовать себя сильным, волевым мужчиной. И впервые увидев Сонг Лилин в образе Чيو-Чю-Сан, дипломат стал отождествлять актера с этим персонажем. Он «рассмотрел» в Сонг Лилин ту самую преданность и готовность к искреннему самопожертвованию, присущую образу Чю-Чю-Сан. Чуткий актер мгновенно это уловил и стал играть роль кроткой и послушной восточной девушки. Скрывая правду, Сонг Лилин очаровывал и увлекал Галлимара необычностью мышления, загадочностью и непредсказуемостью поведения, одурманивал восточной экзотикой. Нежелание Сонг Лилин снимать с себя одежду, якобы обусловленное скромностью и стыдливостью, только увеличивало «ее» привлекательность в глазах дипломата. Так как этот фальшивый женский образ полностью соответствовал идеалу Галлимара, то последний никогда не подвергал сомнению что бы то ни было, связанное с «ней». Представлялось, что французский дипломат – ведущий в отношениях, однако это именно он безотказно выдавал всю необходимую секретную информацию своей «возлюбленной».

Не менее важным оказался тот факт, что Галлимару так и не удалось обнаружить настоящий пол Сонг Лилин. Все детали сюжета свидетельствуют о том, что, будучи представителем Запада, Галлимар, тем не менее, лишен физиологической составляющей маскулинности. Поэтому он стремится к осуществлению своего заветного желания – господству над восточной женщиной, так как одержать верх и властвовать над западной – не в состоянии.

В финале главные герои меняются половыми ролями. На слушании дела во французском суде Сонг Лилин одет в западный костюм. В заключительной сцене Галлимар переодевается в наряд мадам Баттерфляй. Привязанность половых ролей персонажей к отношениям между Востоком и Западом делает конечный эффект от такой смены еще более острым. Концепция мужественного Запада и женственного Востока больше не является единственно верной.

Д. Г. Хван поменял местами «классические» роли Востока и Запада и намеренно трансформировал историю Баттерфляй. Очевидно, что в какой-то момент Галлимар и сам осознал, что стал зависимым и ведомым в отношениях с Сонг Лилин, однако собственные иллюзии оказались ему дороже. «Восточные женщины... умирают из-за любимых ими мужчин,.. готовы принять любое наказание,.. и продолжают безусловно любить нас. Это стало настоящей мечтой моей жизни, и я в конце концов ее обрел. Сейчас я нахожусь в пригороде Парижа, меня зовут Рене Галлимар, также прославленный всюду как мадам Баттерфляй [пер. мой. – С.Ю.]» [3, с. 89].

Как и Чио-Чио-Сан, Галлимар все отдал своей любви и совершил самоубийство, окончательно смешав реальность и фантазии. Так, автор превратил Галлимара в собственно Баттерфляй. О Сонг Лилин же можно сказать, что «она» преобразилась в Пинкертон, полностью сменив роль подвластной и послушной женщины на роль жесткого и равнодушного мужчины. Такое художественное решение перекликается с философским учением древнего китайского философа Чжуан Чжоу (Чжуан-цзы), автора знаменитой притчи-метафоры о философе и бабочке. Однажды во сне Чжуан Чжоу превратился в бабочку, а бабочка в свою очередь превратилась в философа, благодаря чему реальность и иллюзия стали неразличимы. Можно говорить о схожести значения перевоплощения Галлимара в Баттерфляй и превращения Чжуан Чжоу в бабочку. Такого рода превращения, находящиеся где-то между реальностью и вымышленным миром, в пьесе также тесно связаны с проблемой личностной идентичности людей. Во многих произведениях Д. Г. Хвана можно выделить общую тематическую линию – «текучесть личностной идентификации», «когда один человек превратился в другого человека» [1, с. 94]. Перевоплощение Баттерфляй-Сонг Лилин в Баттерфляй-Галлимара у Д. Г. Хвана – это своего рода философская аллегория, используемая для демонстрации проблем ролевой идентичности Востока и Запада.

Автор намеренно усложнил политическую составляющую сюжета пьесы. Через французские разведывательные органы Галлимар косвенно работал и на американскую разведку, снабжая ее информацией об отношении Китая к войне во Вьетнаме. Так же, как высокомерный и самоуверенный Галлимар, неверно оценивающий реальное положение вещей (что обусловило в будущем потерю им работы в посольстве и депортацию в Париж), так и империалистический Запад по отношению к Востоку всегда придерживался концепции собственной международной исключительности и непрерываемого авторитета. «Западные люди всегда считали, что они исполнены мужественностью, обладая большой военной силой, развитой промышленностью и мощной финансовой системой. Азиаты же в их представлении имеют более женственные черты характера, не обладают военными способностями, являются отсталыми и бедными. Все, что у них есть, – это немного способностей к искусству, может... еще некоторая труднообъяснимая мудрость... На Западе принято считать, что Восток нуждается в том, чтобы его контролировали и сдерживали, словно молодую неразумную девушку [пер. мой. – С.Ю.]» [3, с. 62].

Органичное соединение подходов и художественных приемов китайской традиционной оперы и западного театра, изначально заложенное драматургом в пьесе, предоставляет большие возможности для создания визуального образа спектакля. Так, сценическое оформление постановки «М. Баттерфляй» 1988 г. сочинила японский дизайнер и художник Э. Исиока, подчеркнув ее «китайскую составляющую». Сложная структура пьесы обусловила и сложность сценографического решения спектакля. Его сценическое пространство было условно разделено на две части. Большая часть действия происходила в центре сцены и на авансцене. Мечты же и фантазии главного героя «материализовывались» на дугообразном откосе, напоминающем характерный для японского театра но и кабуки помост хасигакари. Этот откос обрамлял сценическую площадку, с высоты 3,5 метра

опускался вдоль фоновых декораций по диагонали справа налево и соединялся с левой частью авансцены, с местом расположения оркестра.

Согласно дизайнерской концепции художника-декоратора в центре сцены были установлены передвижные ширмы «в китайском стиле» с изображением окон и стен красного цвета. Эти ширмы комбинировались в зависимости от разворачивающегося действия и обозначали место происходящих событий (например, китайский театр, дом Сонг Лилин, большой зал или офис в посольстве и т. д.). На заднем плане сцены были изображены стилизованные восточные театральные декорации. Во время смены сцен действия сверху опускался красочный, разрисованный фениксами и цветами занавес, разделявший переднюю и центральную части сценической площадки. Красный цвет – основа колористического решения всех «китайских» декораций, он контрастно противопоставлен белому цвету откоса.

В соответствии с требованиями сюжета японские и китайские персонажи пьесы одевались в красочные японские кимоно и театральные костюмы традиционной китайской оперы, а также в китайские мужские френчи-«суньятсеновки» и костюмы хунвэйбинов. По требованию советника по вопросам пекинской оперы Гуань Хунцзюня китайские артисты были одеты в более строгие и уместные с точки зрения эстетики китайского традиционного театра театральные костюмы, нежели те, в которые одевались американские артисты ранее при исполнении китайских драматических и музыкальных спектаклей на Бродвее.

Следует отметить, что на протяжении всего спектакля исполнялась китайская музыка, носившая фоновый характер. Кроме того, все «восточные» роли исполняли американские актеры азиатского происхождения, что способствовало созданию необычайной атмосферы и неповторимого колорита этого спектакля. «Китайский» колорит в постановку привнесли и элементы пекинской оперы. Так, Сонг Лилин исполняла арии пекинской оперы под соответствующее музыкальное сопровождение. Были продемонстрированы боевые сцены с применением оружия и элементов акробатики, а также приемы лянсян – приемы застывания актеров в скульптурных позах с целью сосредоточения внимания зрителя на передаче психического состояния персонажей. В зависимости от событий на сцене появлялись китайские музыканты-инструменталисты и реквизиторы.

Таким образом, пьеса «М. Баттерфляй» Д. Г. Хвана свидетельствует не только о деформации, но и о полном разрушении романтического клише о западном человеке и покорной восточной женщине, бывшего своеобразным культурным стереотипом уже несколько столетий подряд. Отношения, которые мужчина (или западный мир) выстраивал с женщиной (восточным миром) согласно своим представлениям и по своим правилам в отрыве от реального положения вещей, неизбежно заходят в тупик. В таком случае проблемы ролевой идентичности оказываются определяющими, и подобные взаимоотношения обречены на кардинальные изменения. Все это, несомненно, проявится в искусстве с появлением новых или обновленных художественных мотивов.

Литература

1. Berson, M. *Between worlds : contemporary Asian-American plays* / M. Berson. – New York : Theatre Communications Group, 1990. – 196 с.
2. 都文伟. 百老汇的中国题材与中国戏曲. 上海三联. 2002, P276=Ду, В. Бродвейские постановки и традиционная китайская опера / В. Ду. – Шанхай : Shanghai Joint Publishing, 2002. – 276 с.
3. Hwang, D. H. *M. Butterfly* / D. H. Hwang. – N.Y. : New American Library, 1989. – 100 p.

АМАТАРСКІ ТЭАТР ЯК ВЫТОК І КРЫНІЦА ТЭАТРАЛЬНАГА МАСТАЦТВА БРЭСТЧЫНЫ (ДА 1940-Х ГГ.)

Аматарскі тэатр з’яўляўся важнай і рэпрэзентатыўнай з’явай тэатральнага мастацтва Брэстчыны амаль да сярэдзіны ХХ стагоддзя. Першыя звесткі пра яго прадстаўнікоў – скамарохаў Тыта, Герасіма і Германа, якія ладзілі прадстаўленні на вуліцах горада, захаваліся ў Інвентары ад 1566 года [5]. У 1615 годзе ў Брэсце адбылася пастаноўка езуіцкага школьнага тэатра [8, с. 69], а з 1696 па 1769 гады яны арганізаваліся пры Брэсцкім езуіцкім калегіуме. З юнацкіх успамінаў Ю. У. Нямцэвіча вядома, што «звычайна старшыя студэнты выконвалі дыялогі накшталт сучасных меладрам. У адной з іх быў прадстаўлены святы Францыск Ксаверый ў Індыі. На кардоне былі намаляваны вежы і сцены. Калі індзейцы стралялі з лукаў – яны падалі, але як толькі з’яўляўся Святы Ксаверый – сцены вярнулі зноў паднімаліся ўгару. Другі твор быў прысвечаны Святому Антонію Падуанскаму, які на беразе мора звяртаўся да рыб. Карпы, шчупакі, акуні, ракі, высунуўшы галовы на вадой, з адкрытымі ротамі слухалі святога» [3, с. 23].

Пазней вучнёўскія пастаноўкі пачалі ладзіцца на сцэнах свецкіх навучальных устаноў, дзе ім надавалася асобае значэнне. *“Тэатр, – як пісаў А. К. Чартарыйскі, – можа нашы норавы палепшыць, прыцягнуць да дабрадзейнасці і ад круцельства ахаваць, напавіць недахопы, зрабіць лепшым грамадзянінам і лепшым чалавекам у грамадскіх і асабістых справах”* [1].



Мал. 1. Школьны тэатр пры Дзяржаўнай гімназіі імя Р. Траўгута ў Брэсце над Бугам. Вучні ў сцэнічных касцюмах падчас пастаноўкі “Помсты” А. Фрэдро (каля 1934) [2]

Іншая плынь тэатральнага мастацтва панавала ў сядзібах і палацах Брэстчыны XVII–XIX ст.ст. Вядома, што ў воўчынскім парку пры палацы князёў Чартарыйскіх змяшчаўся Зялёны тэатр, трупя якога камплектавалася з замежных артыстаў і выпускнікоў акцёрска-балетнай школы І. Радзівіла, а тэатральна-манежны корпус (“оперхауз”) пры палацы Сапегаў у Ружанах, які ўлучаў у сябе падковападобную двух’ярусную залу і глыбокую сцэну з некалькімі планамі куліс, што дазваляла тройчы змяняць дэкарацыі падчас спектакля, стаў месцам выканання многіх знакамітых твораў, у тым ліку оперы Ж.-Ж. Русо «Вясковы чараўнік» [9, с. 196, 231, 251].

З XVIII стагоддзя ў гарадах і мястэчках Брэстчыны пачалі актыўна выступаць мясцовыя і гастралюючыя польскія, рускія, украінскія, габрэйскія тэатральныя трупы і антрэпрызы (К. Камінскага, П. Ратаевіча, К. Шмітгофа, Я. Хелмікоўскага, М. Дальскага, М. Барысава і інш.). Іх рэпертуар характарызаваўся жанравай і змястоўнай разнастайнасцю, дзе «пастаноўкі пацяшальнага характару сумяшчаліся са спектаклямі асветніцкага, маральна-выхаваўчага кірунку» [4, с. 83]. Папулярнымі жанрамі былі камедыі, трагедыі, рамантычныя драмы, меладрамы, вадэвілі, камічныя і драматычныя оперы (“Гамлет”, “Севільскі цырульнік”, “Русалка”, “Фра-Дзьявало”, “Дачка стагоддзя”, “Кошт жыцця”). Выступы ладзіліся на сцэнах гарадскіх будынкаў, на падмостках навучальных устаноў, у гарадскіх парках і садах.

З 20 – 30-х гадоў XX стагоддзя на Брэстчыне разгортваецца дзейнасць народных тэатраў: аматарскіх калектываў Пажарнай аховы, Таварыства беларускай школы, Гуртка вясковай моладзі, Таварыства сяброў дзяцей, Саюза настаўнікаў агульных школ, Грамадскага тэатра імя Ю. У. Нямцэвіча, салдацкага тэатра пад кіраўніцтвам Я. Вішнеўскага, драматычнага кола “Зніч”, калектыва працаўнікоў чыгункі “Эха”. Ладзяцца пастаноўкі труп Рэдуты Віленскай, Рэвіі Варшаўскай, Шопкі Варшаўскай, калектываў Намыслоўскага і Э. Гагарын, тэатра Tarbut і іншыя.



Мал. 2. Чыгуначны вагон, у якім падарожнічаў на Палессі калектыв тэатра Рэдута з Вільні (каля 1926 г.) [2]

Важны ўнёсак у тэатральнае жыццё Брэстчыны XIX – першай паловы XX стагоддзяў быў здзейснены рознага кшталту мастацкімі аб’яднаннямі. Прынамсі, у 1885 годзе мясцовыя непрафесійныя тэатральныя суполкі аб’ядналіся з харавымі і аркестравымі калектывамі ў (Брэст-Літоўскае) Музычна-драматычнае грамадства аматараў (існавала да 1910-х гг.). Задачами яго было распаўсюджванне эстэтычных ведаў, музычнае выхаванне, арганізацыя канцэртных, літаратурных і тэатральных сустрэч. Па ініцыятыве Брэсцкага музычнага грамадства (створана ў 1924 годзе) была адчынена музычная школа імя К. Шыманоўскага, пры якой пачала функцыянаваць канцэртна-операная студыя з салістамі, хорам, балетам і аркестрам. Навучэнцамі студыі, а таксама ўдзельнікамі царкоўнага хору пад кіраўніцтвам Панцілевіча і мясцовымі аматарамі ў 1920 – 1930-х гадах на брэсцкіх сцэнах былі пастаўлены творы “Страшны двор” і “Галька” С. Манюшкі, “Травіата” Дж. Вэрдзі, “Яўген Анегін” і ўрыўкі з “Пікавай дамы” П. Чайкоўскага, “Запарожац за Дунаем” С. Гулак-Арцімоўскага. З мэтай павышэння культуры гарадоў і вёсак было арганізавана Таварыства пасоўвання аматарскіх калектываў на Палессі. У яго статуце ад 1929 года прапісаны наступныя задачы: «стварэнне асабістай тэатральнай бібліятэкі з магчымасцю браць/даваць у пазыку кнігі і рэжысёрскія зборы; заснаванне ўласнага пракату тэатральных касцюмаў і рэквізіту; падрыхтоўка рэпертуару, праграм, народных свят, лекцый, адпаведных для вясковых сцэн; уладкаванне прадстаўленняў і лекцый з улікам рэгіянальных палескіх матываў; сувязь з іншымі культурнымі арганізацыямі і інстытуцыямі; арганізацыя і пасоўванне аматарскіх тэатральных калектываў» [7].

З 1940-х гадоў пачынаецца перыяд усталявання прафесійнага тэатральнага мастацтва Брэстчыны. Са жніўня 1940 года па май 1941 года ў Брэсце дзейнічаў Рускі драматычны тэатр (Брэсцкі абласны рускі драматычны тэатр), трупа якога складалася з выпускнікоў Дзяржаўнага інстытута тэатральнага мастацтва (мастацкі кіраўнік М. Гарханаў). Для выступленняў быў адведзены асобны, спецыяльна абсталяваны будынак, дзе ладзіліся такія пастаноўкі, як “Мяшчане” М. Горкага, «Небяспечны паварот» Дж. Прыстлі, “Самадуры” К. Гальдоні. У кастрычніку 1944 года было прынята рашэнне аб стварэнні ў Брэсце тэатра імя Ленінскага камсамола Беларусі (зараз Брэсцкі абласны тэатр драмы), трупа якога фарміравалася з выпускнікоў Маскоўскага гарадскога тэатральнага вучылішча. Тэатр узначальваў беларускі рэжысёр М. Міцкевіч. Покуль будынак знаходзіўся на рэканструкцыі, спектаклі ставіліся ў кінатэатрах, клубах і тэатральных майстэрнях, а з 1947 года калектыв пераязджае ў абноўлены будынак і працягвае сваю актыўную дзейнасць [6].

Такім чынам, менавіта аматарскі тэатр на працягу стагоддзяў найбольш жыва і ярка адлюстроўваў актуальныя для розных перыядаў культурна-мастацкія і культурна-сацыяльныя інтэнцыі жыцця Брэстчыны.

Літаратура

1. Morawski, P. Adam Kazimierz Czartoryski [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://encyklopediateatru.pl/autorzy/2996/adam-kazimierz-czartoryski> – Дата доступу: 25.07.2019.
2. Narodowe archiwum cyfrowe [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://audiovis.nac.gov.pl/> – Дата доступу: 16.08.2019.
3. Niemcewicz, J. Pamiętniki czasów moich / J. Niemcewicz. – Paryż, 1948. – 216 s.
4. Беларусы. Тэатральнае мастацтва / Р. Б. Смольскі [і інш.]. – Т. 13. – Мінск : Беларуская навука, 2012. – 758 с.
5. Брест: Энциклопедический справочник / И. П. Шамякин [и др.]; под ред. И. П. Шамякина. – Минск: Издательство «Белорусская советская энциклопедия им. П. Бровки», 1987. – 408 с.
6. Брестский академический театр драмы [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://bresttheatre.info/> – Дата доступу: 05.09.2019.
7. Государственный архив Брестской области. – Ф. 1. Оп. 2. Д. 2421.
8. Дадзіёмава, В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя / В. У. Дадзіёмава. – Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012. – 230 с.
9. Федорук, А. Т. Старинные усадьбы Берестейщины / А. Т. Федорук. – Минск: Издательство «Белорусская советская энциклопедия им. П. Бровки», 2004. – 576 с.

Чжай Сюецзюнь

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА В ПОЛИСТИЛЕВОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Одной из характерных примет современности является полистилизм, проникновение которого в систему образования во многом обусловлено процессами глобальной интеграции и информатизации, всемерно охватившими мировое образовательное пространство. В области музыкально-педагогического образования полистилизм проявляется в смешении индивидуальных стилей изучения и преподавания музыки, различных стилей познания музыкально-педагогических явлений и процессов, а также в многообразии художественно-стилевых направлений в мире музыки. Вместе с тем, учёные и практикующие педагоги-музыканты полистилизму, как характерному явлению и объективной реальности современного музыкально-педагогического образования, не уделяют должного внимания, что, в частности, выражается в следующем: в отсутствии полистилевой составляющей в содержании профессиональной подготовки педагога-музыканта; в игнорировании индивидуальных стилей изучения и преподавания музыки субъектами музыкально-образовательного процесса; в недооценке формирующих и развивающих личность потенциалов полистилевого подхода в образовании, а также многообразных художественно-стилевых направлений в музыке.

Обозначенные факторы обусловили актуальность, выбор темы, цель и задачи нашего исследования.

Одной из особенностей профессиональной подготовки современного педагога-музыканта в условиях полистилевого образовательного пространства выступает (как

объективная) необходимость формирования у него такой важной составляющей его профессионализма, как полистилевая компетентность.

Если рассматривать полистилевое образовательное пространство как «особым образом структурированную педагогическую реальность», возникающую «на пересечении персонального, интерперсонального, информационного, деятельностного и средового подпространств» [2, с. 145], то к числу компонентов, образующих полистилевую компетентность педагога-музыканта, можно отнести следующие:

- персональный стиль реализации индивидуальных стратегий и траекторий профессионального становления, развития и самосовершенствования в персональном подпространстве;

- персональный стиль вербальной и невербальной коммуникации в интерперсональном подпространстве;

- персональный стиль поиска, отбора, распознавания, обработки (систематизации, обобщения, интерпретации и адаптации к собственному опыту) лично значимых и профессионально необходимых информационных ресурсов, а также персональный стиль пользования современными информационно-образовательными технологиями в информационном подпространстве;

- персональный стиль педагогической, научно-исследовательской, учебно-методической, музыкально-исполнительской (инструментальной, вокальной, хоровой), культурно-просветительской, проектной и творческой деятельности в подпространстве деятельности;

- персональный стиль профессиональной рефлексии и поведения в подпространстве окружающей полистилевой музыкально-образовательной среды.

Формирование полистилевой компетентности педагога-музыканта в полистилевом образовательном пространстве осуществляется посредством реализации полистилевого подхода, основанного на внедрении полистилевых компонентов в содержание общенаучных, общепрофессиональных и специальных музыкальных дисциплин. По определению Е. А. Поддубской сущность полистилевого подхода «заключается в создании обогащённой образовательной среды, характеризующейся многомерностью, многоплановостью, полиситуативностью, где обучающимся предоставляется большой диапазон возможностей для интерпретации своих переживаний и выбора оптимальных когнитивных стратегий, тактик для достижения индивидуальных, групповых, коллективных целей» [1].

Ещё одной из характерных особенностей профессиональной подготовки педагога-музыканта в полистилевом образовательном пространстве является её многоаспектность, что обусловлено полифункциональным характером его профессиональной деятельности. В соответствии с данной особенностью содержание профессиональной подготовки педагога-музыканта образуют: общенаучный блок (овладение метапредметными знаниями в области методологии музыкально-педагогической науки и практики); общепрофессиональный блок (освоение психолого-педагогических основ профессии педагога-музыканта, овладение методической грамотностью); специальный блок (усвоение комплекса профессионально необходимых знаний, умений и навыков в сфере музыкально-исторической, музыкально-теоретической, музыкально-исполнительской, преподавательской, культурно-просветительской и творческой деятельности).

В качестве полистилевых компетенций, формируемых у педагога-музыканта в области общенаучной подготовки, рассматриваются: научно-теоретическое осмысление феномена «полистиль» с позиции методологии науки (философии, эстетики, этики, культурологии, искусствоведения, музыкологии); формирование мировоззренческой позиции по отношению к феномену «полистиль» как общечеловеческой культурно-исторической ценности.

В области общепрофессиональной подготовки у педагога-музыканта формируются следующие полистилевые компетенции: знание различных стилей учения и преподавания; выработка собственного индивидуального стиля учения и преподавания; овладение формами, методами и средствами реализации полистилевого подхода в музыкально-педагогическом образовании.

Специальный блок профессиональной подготовки педагога-музыканта обеспечивает формирование полистилевых компетенций:

- в области музыкально-теоретической подготовки (знание музыкальных стилей различных художественных направлений, эпох, композиторов, а также закономерностей и социально-исторической обусловленности их появления и исчезновения; навыки сравнительного анализа различных стилиевых направлений в музыке, стилей отдельных композиторов или музыкальных произведений);

- в области музыкально-теоретической подготовки (навыки определения композиторского стиля сочинения музыки посредством выявления использованных автором средств музыкальной выразительности; способность сравнивать и сопоставлять характерные особенности того или иного стиля с логикой построения, формирования и развития музыкальных произведений; умение устанавливать взаимосвязи стиля с различными конструктивными элементами музыкального сочинения, его композиционно-синтаксическими параметрами, жанровой природой и драматургическим содержанием);

- в области исполнительской (инструментальной, вокальной, хоровой) подготовки (знание различных стилей исполнения и интерпретации инструментальной, вокальной и хоровой музыки солистами, ансамблями, оркестрами, хорами; навыки сравнительного анализа различных исполнительских трактовок инструментальной, вокальной и хоровой музыки; выработка собственного индивидуального стиля исполнения и интерпретации музыки);

- в области методической подготовки (знание различных стилей изучения и преподавания музыки; навыки сравнительного анализа различных стилей изучения и преподавания музыки; выработка собственного индивидуального стиля изучения и преподавания музыки).

Таким образом, можно констатировать следующее:

1. Полистилевая компетентность является необходимым компонентом профессиональной подготовки современного педагога-музыканта.

2. Формирование полистилевой компетентности педагога-музыканта осуществляется в полистилевом образовательном пространстве посредством реализации полистилевого подхода, основанного на внедрении полистилевых компонентов в содержание общенаучных, общепрофессиональных и специальных учебных дисциплин.

Литература

1. Поддубская, Е. А. Полистилевая образовательная среда как средство развития когнитивной мобильности педагога в условиях дополнительного образования [Электронный ресурс] / Е. А. Поддубская // Репозиторий Белорусского государственного педагогического университета. – Режим доступа: <http://elib.bspu.by/handle/doc/17184>. – Дата доступа: 12.07.2019.

2. Торхова, А. В. Консалтинговое сопровождение школы-лаборатории по созданию полистилевого образовательного пространства [Электронный ресурс] / А. В. Торхова // Репозиторий Белорусского государственного педагогического университета. – Режим доступа: <http://elib.bspu.by/handle/doc/38394>. – Дата доступа: 10.07.2019.

Чумакова А.И.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ И РЕЖИССЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Е. А. МИРОВИЧА

Многогранный талант Евстигнея Афиногеновича Мировича проявился в различных сферах театрального творчества. Будущий народный артист БССР, художественный руководитель и главный режиссер БДТ-1, педагог, заведующий кафедрой мастерства актера Белорусского театрального института начал свою профессиональную творческую деятельность в качестве актера и режиссера. По окончании театральных курсов им. Ф. Г. Волкова в Санкт-Петербурге он был приглашен в Адмиралтейский театр (1900). Позже служил в Екатерининском, Кронштадтском и Литейном театрах.

В 1906 г. появилась первая пьеса Е. А. Мировича «Опекуны». В дальнейшем широкую известность автору принесли небольшие комедийные пьесы, пародии, сценки. Настоящий успех пришел к драматургу, когда в афише Литейного театра появился спектакль «Графиня Эльвира» (1910), представляющий собой «шарж в 2-х действиях на солдатский спектакль в Н-ском полку» [3]. Известный театральный критик того времени А. Р. Кугель писал: «Театр мечется в поисках репертуара, и, кажется, обрел свое счастье в фарсе «Графиня Эльвира»... Пародия на солдатский спектакль представляет богатую тему для всякого рода шуток, дает широкий простор фантазии... Публика смеется...» [2, с.773]. Эта пьеса была поставлена сразу в нескольких театрах – Кронштадтском «Театре-буфф» (1910), театре Зоологического сада (1912). В 1911 г. режиссер В. И. Казанский на сцене Литейного театра поставил пародию Е. А. Мировича «Рыцарь Дон-Фернандо. Ложно-классическая трагедия с правой и с левой стороны», основной задачей которой было раскрытие тайн «театральной кухни».

Для театров миниатюр драматург создал ряд остросоциальных пьес. Это «Свободная любовь» (1910); «Джиоконда найдена» (1911); «Барышня Маня и Сенька Разбойник», «Фабрика талантов» и «Потерянный и возвращенный миллион» (1912); «Куда, куда вы удалились» (1913). Спектакли по его пьесам пользовались огромной популярностью у самой широкой публики. В это же время Е. А. Мирович стал действительным членом Санкт-Петербургского союза драматических и музыкальных писателей.

Ярким театральным событием стала постановка еще одной сатирической пьесы Мировича «Театр купца Епишкина» (1914), где роль Епишкина играл сам автор. Вскоре имя этого героя стало нарицательным («Епишкин с Немиги»). Сама же пародийная комедия, изображавшая один из «халтурных» театров миниатюр («Епишкинский театр»), в котором «пальты и галоши снимать не обязательно», стала нарицательным названием для всякого рода театральных халтур [3, с. 815]. В период с 26 октября по 12 декабря 1914 г. в Петрограде спектакль «Театр купца Епишкина» был показан 50 раз!

Кроме вышеупомянутых сочинений Е. А. Мировича, еще две его пьесы – «Вова приспособился» и «Вова в отпуску» (1915) – собирали аншлаги не только в Литейном театре, но и на многочисленных сценах театров миниатюр Петербурга, Москвы и других городов.

Главный герой пьесы «Вова приспособился» – студент Вова, барон фон Штрик, который вместо учебы весело проводил время. Неожиданно состоялся призыв в армию, и юноша не захотел прибегать к протекции, решил «приспособляться» к условиям военной жизни и быть простым солдатом. Так, из студента Вова быстро превратился в забавного солдата, который смешил товарищей и начальство своим искренним желанием «приспособиться». Во втором акте есть сцена, в которой Вова появляется в казарме в

безукоризненно сшитом студенческом сюртуке с изящным чемоданом в руке. Здесь он сразу попадает в руки фельдфебеля Сидоренко, и начинается муштра.

Пьеса «Вова в отпуску» является продолжением истории о приключениях Вовочки. На рождество военное начальство отпускает юношу на несколько дней домой, куда Вовочка приезжает вместе с фельдфебелем Сидоренко. Герои попадают на светский прием. Для бала Сидоренко переодевается в чужой фрак, в котором он по привычке марширует и держится так, как будто на нем солдатская форма. Оба приятеля шокируют аристократическую родню казарменной лексикой: «елками зелеными», «кузькиной матерью», а также своим умением сморкаться без помощи носового платка и т. п. Сцена «Мама Вовы в казарме», в которой баронесса устраивает в казарме семейный уют с занавесочками, салфетками и домашним халатом, была не менее комична. Выражение «приспособился Вова» было очень популярно до 1917 г. и означало приспособленца любого рода [4, с. 218].

Персонаж Вовочка оказался весьма жизнестойким. Со временем из сценических и экранных произведений Вова-Вовочка перейдет в городской фольклор, в анекдоты. В 1919 г. псевдонимом «Вова, сын Мировича» начал подписываться автор ряда фельетонов в «Минском курьере».

Позже, после Февральской революции Е. А. Мирович написал пародийное продолжение «Вовы» – «Вова-революционер» (1917), в котором высмеивал нахватавшегося «революционных» словечек барчука, и «Вова в деревне» (1918).

В целом, в предреволюционный период Е. А. Мировичем было создано и опубликовано более сорока пьес-пародий для театров миниатюр, автографы которых хранятся в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке. На протяжении же 1916–1917 гг. шестнадцать пародийных пьес драматурга было издано в четырех репертуарных сборниках Литейного театра.

Свою творческую карьеру в качестве драматурга, актера и режиссера Е. А. Мирович продолжил в Беларуси. В первой половине 1919 г. коллектив Литейного интимного театра, в составе которого работал тогда Е. А. Мирович, приехал на гастроли из Петрограда в Минск. В Минске репертуар Литейного театра пополнился новыми пьесами и скетчами драматурга, такими как «Газеты-копейки», «Скорая помощь», «Тик туда, тик сюда», «Без пуговицы» и др. Талант Мировича как театрального фельетониста был высоко оценен минскими зрителями.

Е. А. Мирович, популярный актер и драматург петербургских театров миниатюр, возглавил БДТ-1 (1-й Белорусский государственный драматический театр) в 1921 г. На протяжении десяти лет он воспитал выдающихся мастеров национальной сцены, народных артистов СССР Бориса Платонова, Глеба Глебова, Лидию Ржецкую, Владимира Владимировского и многих других талантливых исполнителей. За вклад в развитие белорусского театра и национальной театральной школы был удостоен почетного звания народного артиста БССР (1940).

Следует отметить, что кабаретная стихия насыщала спектакли, поставленные режиссером в 1920 – 1930 гг. Они отличались неожиданными мизансценами, авангардным художественным оформлением, разрушением «четвертой стены» и буффонадой. Например, в спектакле по пьесе С. П. Поливанова «Жрец Тарквиний» (1922) Е. А. Мирович использовал приемы коллективной декламации и ввелнеожиданный пластический рисунок в массовых сценах спектакля. Комедию-балет Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве» (1924) режиссер создал как гротескную буффонаду.

В 1922 г. режиссер поставил пьесу Я. Купалы «Павлинка», в которой погрузил зрителя в атмосферу комедий Ч. Чаплина и Г. Ллойда. Яркий фантастический грим, танцы в стиле кабаре «Мулен Руж», комические эффекты создавали авангардно-гротесковое действие.

В спектакле «Кастусь Калиновский», поставленном Е. А. Мировичем в 1923 г. есть эпизод, в котором добровольцы записываются в повстанческое войско. Режиссер неожиданно превратил этот эпизод в сцену с зажигательными танцами, в которой все танцуют – герои, массовка, и «белые», и «красные». Потасовка опьяненных танцами героев пьесы с появившимися жандармами по пластическому решению больше напоминала продолжение танца [1].

Рассмотрим эффектный финал спектакля «Кастусь Калиновский». Режиссер не показывает повешение главного героя. Оно происходит «за кадром». Режиссер, используя лишь звуковую фактуру (стук, шум) передает зрителю нужное настроение, показывает, как гневно «оживает» тюрьма, после того, как погибает главный герой:

«ГОЛАС АФІЦЭРА. Прыступіць да кары. (Ударылі барабаны.)

НАГЛЯДНІК (схіліўся пад акном, жагнаецца). Скончылася жыццё чалавека... (Раптам стук у сцены, другі, трэці... Стукі множацца... ажылі сцены... загаварылі... Нагляднік, пазіраючы на сцены.) Турма загаварыла...» «ГОЛОС офіцэров. Прыступіць к наказанню. (Ударылі барабаны)».

Мирович любил по-голливудски запоминающиеся концовки. Спектакль «Машека», поставленный Е.А.Мировичем (1923) не завершился смертью разбойника, как было описано в «Могиле льва» Я. Купалы, когда бывшая возлюбленная: «Паціху ўстала, нож агромны / Ўзяла ў яго з-пад галавы / І утапіла ў шыі соннай, / Ды той застаўся йшчэ жывы. / Яна другі раз замахнула / І трэці раз перавяла, — / Яго і жылка не дрыгнула, — / Душа ад цела адышла».

Героиня спектакля, бывшая возлюбленная Машеки, иначе расправляется с доверчивым героем.

Рис. 1. Сцена из спектакля «Машека» Е. Мировича



Свою пещеру Машека заминировал, в чем легкомысленно признался девушке. Она соблазняет разбойника, и когда Машека тонет в ее объятиях, она бьет ножом ему в спину и сразу после этого: берет факел и зажигает фитиль. Взрыв. Все валится и появляется город Могилев.

Сам же спектакль поражал не своей социальной направленностью, а щедрым применением фольклорного материала (запоминающая сцена, когда Машека с товарищами под видом ряженых проникают к пану и там перед нападением «разыгрывают» всю «колядную программу»), был насыщен смешными интермедиями и необычными поэтическими метафорами.

Рис. 2. Сцена из спектакля «На Купалье» М. Чарота



Например, в начале второго действия перед публикой неожиданно появляются русалки и Леший. Хозяин леса такой же одинокий и покинутый, как будто появился из стихотворения М. Богдановича «Озеро». У М. Богдановича трагедия была в том, что бор «срубили», а у Е. Мировича в лесу поселился жестокий разбойник Машека, которого люди боялись сильнее Лешего и поэтому обходили эти места. Машека стал настоящим «паном» леса, вытеснив его бывших мифологических хозяев.

Евстигней Афиногенович сумел сохранить режиссерскую «легкость» даже в 1930-е гг., когда писал пьесы и ставил спектакли про врагов народа, которые портят на селе трактора («В весеннюю ночь», 1934). У него получалась не соцреалистическая постановка,

а увлекательный детектив, в котором благодаря остроте интриги зрителю было интересно следить за неожиданной развязкой.

Таким образом, драматургическая деятельность Е. А. Мировича оказала существенное влияние на становление и развитие театра малых форм. В репертуаре театра миниатюр ведущее место занимали сатирические пьесы, пьесы-пародии, шаржи, трагикомические анекдоты, скетчи, написанные драматургом. Как режиссер, Е. А. Мирович привнес на белорусскую сцену кабаре-эстетику, цирковую легкость и беззаботность, современные танцы, арлекинаду, пантомиму и фольклорные элементы, благодаря чему превращал даже серьезные пьесы в чудесные, феерические зрелища.

Литература

1. Дранько-Майсюк, В. Зорны арлекин Еўсцігней Міровіч [Электронны рэсурс] / В. Дранько-Майсюк // Літаратура і мастацтва. – 29.08.2018. – Режим доступа: <http://zviazda.by/be/news/20180829/1535519535-zorny-arlekin-euscigney-mirovich>. – Дата доступа: 23.03.2018.
2. Кугель, А. Литейный театр / А. Кугель // Театр и искусство. – 1910. – № 42. – С. 773.
3. Поляков, М.Я. Русский театр в кривом зеркале пародии / М.Я. Поляков. – М. : Искусство, 1976. – 828 с.
4. Тихвинская, Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908–1917 / Л. И. Тихвинская. – М. : Молодая гвардия, 2005. – 527 с.
5. Уварова, Е. Д. Эстрадный театр: Миниатюры, обзоры, мюзик-холлы (1917–1945) / Е. Д. Уварова. – М. : Искусство, 1983 – 320 с.

Ши Мэнюй

(Республика Беларусь, г. Минск)

РЕАЛИЗАЦИЯ КОМПЛЕКСНОГО ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ УЧАЩЕГОСЯ ИГРЕ НА МУЗЫКАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ

Одной из насущных проблем музыкальной педагогики является преодоление так называемого «узкотехнологического крена» (определение В. Л. Яконюка) в обучении учащихся игре на музыкальном инструменте. Одним из эффективных путей решения данной проблемы выступает комплексное – общее, всестороннее и гармоничное – развитие учащихся в предметной области и средствами музыкально-исполнительской деятельности, что и составляет предмет нашего исследования.

Комплекс (от лат. *complex, complexus* – связь, сочетание, соединение) определяется как система, совокупность чего-либо, объединённого вместе, имеющего общее предназначение и отвечающего достижению какой-либо определённой единой цели.

В русле данного определения комплексное развитие учащегося в инструментальном классе мы рассматриваем в целостности и органичном единстве трёх составляющих:

- 1) формирование двигательных или сенсомоторных комплексов игры на музыкальном инструменте;
- 2) развитие комплекса психических процессов, функционирующих в структуре личности учащегося (мышления, воображения, внимания, восприятия, памяти, рефлексии, воли);
- 3) вовлечение учащегося на каждом занятии в инструментальном классе в разнообразные и периодически сменяющие друг друга формы и виды музыкальной

деятельности (эскизное и фрагментарное проигрывание музыкальных произведений; чтение нотного текста с листа; подбор и игра музыки по слуху; разучивание музыкальных произведений по нотам; разучивание музыки на память; повторение ранее исполнявшихся произведений; подготовка музыкального произведения к концертному исполнению; использование фонограмм; прослушивание или просмотр в записи музыкальных произведений в исполнении различных исполнителей; игра в ансамбле и др.). Особенно важно и дидактически целесообразно привлекать учащихся к таким видам творческой музыкальной деятельности (по Б. В. Асафьеву – *самодеятельности*), как сочинение авторской музыки, написание аккомпанементов к мелодиям песен / танцев, создание переложений, вариаций или обработок на музыкальную тему и др.

Наша позиция согласуется с авторитетным мнением известного психолога В. И. Петрушина, представляющего процесс игры на музыкальном инструменте как «один из сложнейших видов человеческой деятельности, который требует для своей реализации в высокой степени личностное развитие <...>, <...> отлаженную работу психических процессов <...>, безупречную согласованность тонких физиологических движений» [1, с. 45].

В зависимости от области научного знания комплексный подход трактуется как: а) *метод исследования*, позволяющий изучать различные факты, явления и процессы в функциональном единстве и структурной целостности их составляющих компонентов или элементов; б) *принцип* реализации различных направлений, подходов в научной или профессиональной деятельности человека, принцип рассмотрения природных, социокультурных и других явлений и процессов. В педагогике комплексный подход определяется как принцип проектирования, организации и функционирования систем образования, отдельных педагогических процессов. Комплексный подход позволяет учитывать специфику осуществления различных видов педагогической и учебной деятельности (обучающей, познавательной, организующей, контролирующей, проектировочной и т. д.) в их взаимосвязи и взаимообусловленности, а также направлен на анализ внешних факторов и условий, оказывающих непосредственное влияние на образовательный процесс, на его содержание, организацию и т. п.

Мы рассматриваем комплексный подход как совокупность разнообразных форм, методов и средств обучения учащихся на индивидуальном уроке в инструментальном классе, обеспечивающих: а) вариативность и множественность действий и решений, принимаемых как со стороны педагога, так и учащегося; б) разнообразие различных форм и видов деятельности, используемых на уроке; в) общее – всестороннее и гармоничное – развитие личности учащегося.

Сущность формирования *комплексов двигательных* или *сенсомоторных навыков* заключается в следующем: в процессе последовательного и поэтапного обучения игре на музыкальном инструменте учащийся постепенно переходит от извлечения отдельно взятого звука к последованиям, состоящим из двух, трёх и более звуков. Таким образом, в процессе многократных повторений различных последований (гаммообразных, арпеджированных, секвенционных и т. п.) у учащегося вырабатывается автоматизированный навык их исполнения. Для воспроизведения подобных комплексов или автоматизированных двигательных навыков учащемуся необходим лишь мысленный первоимпульс, толчок для их исполнения, остальную (механическую) работу выполняют его руки и пальцы в автоматическом режиме.

Аксиоматично признанным считается тот факт, что активные занятия музыкой (имеется ввиду именно практическое исполнение музыки голосом или на инструменте) эффективно способствуют развитию личности. Данный факт объясняется тем обстоятельством, что исполнение музыки представляет собой сложный многосторонний процесс, при осуществлении которого музыкант-исполнитель вынужден в единовременьи

выполнять несколько различных действий или операций. С помощью игрового аппарата музыкант-исполнитель извлекает на инструменте звуки в их правильной последовательности (сенсомоторный комплекс двигательных навыков), своим сознанием контролирует точность и качество исполняемой на инструменте музыки (внимание, мышление), анализирует свои эмоциональные ощущения и выполняемые действия (механизмы рефлексии), предвосхищает перспективы дальнейшего движения или развития музыки (навыки антиципации), оценивает своё поведение на сцене (навыки личностной рефлексии), на уровне подсознания подключает ресурсы долговременной и кратковременной (оперативной) памяти (зрительной, конструктивно-логической, моторно-двигательной, эмоционально-образной) и, наконец, вынужден преодолевать сценическое волнение, вызванное неточностями или погрешностями в игре и другими факторами, прикладывая для этого определённые волевые усилия.

Таким образом, при исполнении музыки задействуется вся интеллектуальная, эмоционально-образная и психическая сфера личности музыканта, все его актуальные, потенциальные и резервные возможности, что приводит в движение его мысли, чувства, эмоции и, как следствие, способствует развитию мышления, навыков восприятия музыки (в дискретной последовательности и синкретичной целостности), внимания (как инструменте концентрации на исполняемой музыке и на своих действиях и ощущениях), воображения (предвосхищение художественного результата), памяти, рефлексии, воли.

Литература

1. Петрушин, В. И. Музыкальная психология : учебное пособие для студентов и преподавателей / В. И. Петрушин. – М. : ВЛАДОС, 1997. – 384 с.

*Ярмолинская В.Н.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

ТЕАТР ХУДОЖНИКА КАК ОСОБЫЙ ВИД СЦЕНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Определение «театр художника» дано Виктором Берёзкиным в теории изучения сценографического искусства. Это особый вид сценического творчества, который, безусловно, имеет отношение к художественному оформлению сценического пространства. Первые проявления указанного явления относятся к началу прошлого века. Непосредственное влияние на его истоки оказал русский авангард 1910-х – 1920-х годов. Среди его представителей – Василий Кандинский, Казимир Малевич, Владимир Татлин, Лев Лисицкий и другие. Можно назвать следующие примеры «театра художника» во Франции: балеты «Парад» Эрика Сати в оформлении Пабло Пикассо (1917), «Сотворение мира» Дариюса Мийо – в оформлении Фернана Леже (1923). Каждый из художников предлагал свое изобразительно-пластическое решение постановки, которое являлось и основным зрительным образом, и иллюстрацией идеи спектакля. Но, при этом, важно отметить, что в данных случаях художник не претендовал на роль режиссера. Что же касается 60-х – 70-х годов XX века, то «художники стали выступать в них в качестве режиссеров, иначе говоря, приняли на себя функции единственного руководителя театра и единоличного создателя спектакля во всех без исключения его компонентах. Только отличались они от режиссеров обычного типа тем, что главное и доминирующее значение в них имел компонент изобразительно-пластический» [1, с. 41]. Одним из заметных

создателей названного театра был Питер Шуман, американский скульптор, который создал свой собственный уличный театр под названием «Брэд энд Паппет» («Хлеб и Кукла»). Выдающимися художниками-режиссерами в Польше были: Тадеуш Кантор, Юзеф Шайна, Лешек Мондик; в Германии – Хорст Загерт; в Латвии – Илмарс Блумбергс и другие. Так, «Т. Кантор сам определил свои сценографические решения как "пластический авангард". В его постановках, начиная с самых ранних, еще ученических, определяющую роль играли именно визуальные элементы, которые выводили художника за пределы собственно искусства сценографии» [2, с. 11]. Он по-своему выстраивал пространство инсталляций, хеппенингов, перформансов. Ю. Шайна связывал свои «живописно-сценические поиски с направлением, которое относится к послевоенному авангарду и определяется словом «информель» («бесформенность»)» [2, с. 90].

В связи с эволюцией искусства сценографии, с утверждением его конкретными творцами, «театр художника» продолжает оставаться явлением, которое приобретает черты современности. Театральные художники конца XX – начала XXI века, работая в соавторстве с конкретными режиссерами и актёрским ансамблем, создают свой собственный театр, демонстрируют черты только своего отличительного почерка, используя в постановках непредсказуемые пластические элементы. Существование «театра художника» позволяет говорить «о повышении общей пластической культуры спектакля, о все большем понимании того, что визуальный компонент обладает не меньшей возможностью выражать эмоциональное содержание сценического образа, чем слова или музыка» [3, с. 200]. В. Берёзкиным подчеркнута также, что «это вид сценического творчества, который появившись, уже не может исчезнуть, тем более, что его влияние на визуальную культуру традиционных драматических и музыкальных сцен проявляется все сильнее и сильнее» (3, с. 198). Сегодня это имеет отношение и к кукольной сцене, к творчеству отдельных художников кукольного театра Беларуси.

В отличие от польских художников Т. Кантора и Ю. Шайны (которыми собственное творчество изначально была определено как искусство авангарда) известный белорусский сценограф Алина Фомина постепенно пришла к экспериментаторству на кукольной сцене. А. Фоминой свойственно глубокое проникновение в драматургическую основу того или иного произведения и последовательное воплощение его жанра в декорационном оформлении и кукольных образах. Её искусству характерно постоянное изобретение, поиски новых и новых визуально-художественных средств кукольной сцены, введение в спектакль четких пластических образов, что прослеживается на протяжении всего её творчества – от 1970-х годов и почти до конца XX века.

Черты экспериментального театра А. Фоминой начинают проявляться в построении сценического пространства спектакля «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» Пабло Неруды (1981). Художник находила точные пластические средства для воплощения поэтического материала. В постановке сценографом были предложены большие двухметровые куклы в длинных плащах, необычных одеждах, стелющихся по планшету сцены. Действующие лица спектакля медленно двигались по небольшой сцене и произносили поэтические строки. Такими же были и главные герои – Он и Она – влюбленные молодые люди. Они не выделялись из толпы, их лица были напряженными и даже грубоватыми, потому что юная пара не могла быть счастливой без счастья своего народа. Неожиданная любовь приходила к молодым людям в трудное для них время, когда они должны были выполнять самые важные обязанности, необходимые родине. Настоящая поэзия словно сливалась с цветовой гаммой постановки. Тёплая светло-коричневая, коричнево-лиловая, она постоянно менялась в лучах света, но при этом всегда оставалась выразительной и яркой. Поэтические строки составляли единое целое с мягкими движениями персонажей, пластикой образов – этому способствовала ткань, которая падала многослойными складками, и в которой герой становился растворимом, призрачным и при этом оставался самим собой. А. Фомина

использовала маски, которые подчеркивали тонкие черты печальных женских ликов и суровые лица мужчин, которые говорили о сосредоточенности в себе и о скрытых глубоко в душе чувствах.

Переход к «театру художника» у того или иного сценографа, начинается бессознательно, «если визуальными персонажами его спектаклей становятся уже не только и даже не столько сценографические элементы, сколько актёры ...» [2, с. 9]. Это имеет непосредственное отношение и к спектаклю «Приключения бравого солдата Швейка» Бориса Рацера и Владимира Константинова по мотивам Ярослава Гашека (1981). Спектакль в режиссуре Алексея Лелявского своим гуманистическим пафосом, юмором подчеркивал отношение к каким бы то ни было войнам, сильно заявлял об их жестокости и нелепости. А. Фомина расширяла сценическое пространство кукольной сцены. Она отказалась от ширмы и выводила на сцену куклу и актёра. Актёров одевала в чёрно-белое платье и таким образом подчеркивала их видимость и яркое существование в кукольном спектакле. Сделала куклу не только смешной, способной на преобразования и шалости, но и по-настоящему действующим лицом, наряду с исполнителем чрезвычайно пластичной и живой. И ради этой, равной по значимости актёру, куклы, художник раздвигала сцену до размеров драматической, создавала из деревянных рам длинный коридор, который казался бесконечным и таинственным.

К «театру художника» имеет непосредственное отношение и спектакль «Мастер и Маргарита» по мотивам Михаила Булгакова (1987, реж. Алексей Лелявский) в сценографии А. Фоминой. Он стал работой знаковой, яркой, современной, значительной в истории Белорусского государственного театра кукол и по своим художественным качествам может и сегодня спорить с известными постановками на драматической сцене. Знаково-пластическими образами в спектакле становились необычные куклы. Художник создала их около пятидесяти (если точно – 48) – механических, партерных, больших, с пугающими застывшими лицами, – которые при этом были выразительными и уникальными. Некоторые из них хранятся в музее Белорусского государственного театра кукол и являются свидетельством настоящего художественного открытия. Когда спектакль шёл на сцене, куклы сидели в зрительном зале, наблюдая за действием. Художник активно использовала маски, которые тщательно подбирала исполнителям, учитывая индивидуальность каждого. Это же относится и к эскизам костюмов персонажей. И если разложить картинки, то по ним можно прочесть известный роман в портретах его неоднозначных героев. В спектакле использовались и куклы, и «живой план», но касалось это только отдельных, главных образов, в первую очередь Мастера и Маргариты. Их исполняли актёры, когда героини находились в хорошем душевном настроении, были полны творческих сил, были способны с вдохновением писать строки романа, любить, мечтать, бороться с препятствиями и строить планы на будущее. Если же силы покидали их, то перед нами были застывшие в скульптурных позах неживые куклы. Маргарита, которая только что покидала бал Воланда и приходила в дом Мастера, была живой и трепетной. Героиня была переполнена сильными эмоциями, увиденными картинами бала, всё невероятное еще было перед глазами – страх и Неизвестное пугали её. Но на пороге женщину не встречали объятия любимого человека, – перед ней сидела застывшая кукла, с потухшим взглядом, не способная даже разговаривать, и тем более выражать какие-то бы ни было чувства. Продолжать жизнь для неё больше не имело смысла. Мастер и Маргарита исчезали в темноте тюремных коридоров, в бесконечной холодной бездне. В бывшей жизни оставались мёртвые куклы, у которых невозможно было просить тепла, они могли только механически выполнять приказы и даже не осознавать то, что происходит вокруг. В «живом плане» в спектакле существовали также образы, которые воплощали противоположности – Воланд, Иешуа и Иван Бездомный. Они были персонажами из двух разных измерений: наделенный нечеловеческой природой и энергией, полный полета и неожиданных идей,

мощный Воланд; излучающий духовную силу и ум, непоколебимый в своих убеждениях, Иешуа; сдержанный, талантливый и добродушный Иван Бездомный, который своей интуицией творца чувствовал правду и Мастера и Маргариты, их единство и в реальной, и в иной жизни, если она действительно существует. Людей, которые были способны на обман, авантюры, эгоистичные поступки и недобрые намерения воплощали только куклы, прекрасно придуманные А. Фоминой и талантливо сделанные в мастерских театра. Точно копировали внешние рисунки образов, фиксировали черты характера куклы Берлиоза, Стёпы Лиходеева, Жоржа Бенгальского, Никанора Босого. Яркую картину жизни двадцатых годов России прошлого века представляли куклы, которые были помещены в зрительном зале Театра варьете, в котором показывало свое невероятное шоу свита Воланда. Театр фантастических масок представал на живописно-мистическом балу полнолуния. Призрачные гости рассказывали о своих бесчеловечных поступках и при этом хотели понимания. Маски были их настоящими лицами – мёртвыми, застывшими, отталкивали холодом и запахом столетних могил. Всегда в маске появлялся и Понтий Пилат, потому что он так и не сумел отступить от своих правил, которые диктовала должность, не смог до конца поверить в невинность Иешуа. Много же, что происходило вокруг, он просто не хотел видеть и принимать. И только интуитивно чувствовал, что жизнь любого человека – ценность, она не может пройти бесследно, даже если это жизнь убийцы или праведника. Понтий сомневался, страдал, разгадывая истинные законы жизни, но лицо его так и оставалось закрытым маской. Возможно, до того времени, когда в какой-то другой жизни он встретится с Иешуа и получит его прощение.

Ал. Лелявский точно и талантливо выстраивал каждую мизансцену спектакля. Но он никогда не прозвучал бы так мощно, если бы иным было сценографическое решение, художественное видение образов спектакля А. Фоминой. Она создавала соответствующее пространство театрального романа для персонажей, увиденных её глазами. Благодаря фантазии талантливого художника, небольшая кукольная сцена становилась бесконечной по смыслу и приобретала не только свои нужные цвета, но и соответствующую глубину и объём. Сценическое пространство становилось необыкновенно сжатым и холодным, когда представляло собой тюремные застенки с металлическими лестницами и устрашающими переходами; затем – внезапно превращалась в уютную комнату Мастера, где всё было подчинено тишине и творчеству, ожиданию Маргариты, которая приносила жёлтые весенние цветы, которые нравились только одному ему. Сцена имела возможность мгновенно превращаться в площадь перед домом прокуратора Иудеи, когда этого требовало действие. Казалось, что сценическое пространство гибко подчинялось сценографу и на сцене происходили настоящие театральные чудеса. Реальные места действия менялись, словно кадры фильма, и перед зрителем вырисовывались таинственные события долгожданного бала полнолуния. При этом сцена превращалась в черную бездну, из которой выходили и внезапно исчезали персонажи в застывших масках. Этот бал был отнюдь не романтическим и радостным, но соответствовал своей атмосферой настоящему балу невероятных сил, существующих в других измерениях, и на который не всем желающим высылают приглашения.

Спектакль «Мастер и Маргарита» в сценографии А. Фоминой и режиссуре Ал. Лелявского прозвучал чрезвычайно современно и стал настоящим театральным явлением конца 80-х годов XX века. Спектакль ярко продемонстрировал большие возможности кукольного театра, а по средствам выразительности превзошел и драматический.

Таким образом, творчество А. Фоминой имеет непосредственное отношение к «театру художника», особой новаторской сценической деятельности. Сценография замечательного художника во многом преобразовала драматургию и зрелищно обогатило спектакли Белорусского государственного театра кукол: «Звездный мальчик» Анатолия

Леявского по мотивам Оскара Уайльда (1978), «Соловей» по мотивам Ганса Христиана Андерсена (1980), «Сымон-музыка» Якуба Коласа (1990), «Царь Ирод» Гурия Барышева (1993), «История Снежной королевы , рассказанная ею самой» Алексея Леявского по мотивам Г. Х. Андерсена (1996), «Ганеле» Герхарта Гауптмана (1998) и целый ряд других.

Литература

1. Березкин, В. И. Искусство оформления спектакля / В. И. Березкин. – М. : Знание, 1986. – 128 с.
2. Березкин, В. И. Польский театр художника: Кантор, Шайна, Мондзик / В. И. Березкин. – М. : Аграф, 2004. – 334 с.
3. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра : [в 11 т.] / В. И. Березкин. – М. : Эдиториал УРСС, 2001–2015. – Т. 4. : Театр художника. Истоки и начала. – 2006. – 229 с.

ЧАСТКА 3

ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ

*. Алюнiна I.У., Бачыла I.Г., Наваградскі Т.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мiнск)*

ВЫНІКІ ЭТНАГРАФІЧНАЙ ЭКСПЕДЫЦЫІ ГІСТАРЫЧНАГА ФАКУЛЬТЭТА БДУ ў ЗЭЛЬВЕНСКІ РАЁН ГРОДЗЕНСКАЙ ВОБЛАСЦІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ

Важнай часткай этнакультурнай спадчыны нашых продкаў з’яўляюцца культурныя традыцыі. Неабходна глыбока і ўсебакова іх даследаваць у розных гістарычна-этнаграфічных рэгіёнах Беларусі.

З 10 па 30 ліпеня 2019 года была арганізавана этнаграфічная экспедыцыя пад кіраўніцтвам загадчыка кафедры этналогіі, музейялогіі і гісторыі мастацтваў гістарычнага факультэта БДУ прафесара Т. А. Наваградскага, дацэнтаў І. У. Алюнiнай і І. Г. Бачыла ў Зэльвенскі раён Гродзенскай вобласці Рэспублікі Беларусь. На працягу трох тыдняў па спецыяльна падрыхтаваных апытальніках студэнтамі і выкладчыкамі праводзіўся збор палявога этнаграфічнага матэрыялу па асаблівасцях традыцыйнай культуры мясцовых жыхароў. Было апытана звыш 80 жыхароў Зэльвы, Дзярэчына, Міжэрыч, а таксам навакольных вёсак – Сынкавічы, Дзергілі, Шэйкі, Клепачы, Задвор’е, Тулава і інш. Па выніках апытання падрыхтаваны электронны варыянт зборніка матэрыялаў “Культурныя традыцыі Зэльвеншчыны”.

Гэта своеасаблівы працяг плённай шматгадовай працы кафедры этналогіі, музейялогіі і гісторыі мастацтваў Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта над праектам “Кулінарныя традыцыі Беларускага Палесся”, які быў распачаты ў ліпені 2009 года. Тады быў сабраны матэрыял па народнай кухні жыхароў в. Моталь Іванаўскага раёна, частка якога была апублікавана пад назвай “Народная кухня маталян” (2009). Праз год, у ліпені 2010 года, была арганізавана этнаграфічная экспедыцыя ў в. Тышкавічы гэтага ж раёна. Вынікам працы стала публікацыя “Народная кухня тышкаўцоў” (2010). У ліпені 2011 года экспедыцыя накіравалася ў Астравецкі раён Гродзенскай вобласці. Было вырашана пашырыць геаграфію даследаванняў і назваць праект “Кулінарныя традыцыі Беларусі”. Па выніках экспедыцыі было падрыхтавана навуковае выданне “Народная кухня Гервятаў” (2011). З 2 па 22 ліпеня 2012 года была арганізавана этнаграфічная экспедыцыя ў в. Семежава Капыльскага раёна Мінскай вобласці. Вынікам гэтай працы стала публікацыя “Народная кухня Семежава”, якая была выдадзена ў верасні 2013 года. З 8 па 24 ліпеня 2013 года этнаграфічная экспедыцыя праходзіла ў горадзе Глыбокае Віцебскай вобласці. Па яе выніках было падрыхтавана навуковае выданне “Народная кухня Глыбоччыны”. У ліпені 2014 года экспедыцыя накіравалася ў вёскі Стары Лепель і Юркаўшчына Лепельскага раёна Віцебскай вобласці. Яе вынікам стала выданне “Народная кухня Лепельшчыны” (2017). Слабодка і яе наваколле вывучалася намі ў ліпені 2015 года. У наступныя гады летнія этнаграфічныя экспедыцыі праводзіліся ў в. Мсціж Барысаўскага раёна (2016), на Луніначчыну, дзе вывучалася культура вічынскіх нашчадкаў (2017) і ў в. Ваверка Лідскага раёна Гродзенскай вобласці (2018). Вынікі ўсіх экспедыцый апрацаваны і падрыхтаваны да выдання.

Перад пачаткам палявой працы для ўдзельнікаў быў праведзены інструктаж па

тэхніцы бяспекі, прачытаны лекцыі па методыцы збору палявога этнаграфічнага матэрыялу, арганізаваны трэнінг па каманднай працы. У першыя дні былі наладжаны экскурсіі, сустрэчы з мясцовымі краязнаўцамі, наведаны канфесійныя ўстановы. Студэнты пазнаёміліся з працамі “Памяць. Гісторыка-дакументальная хроніка Зэльвенскага раёна” [1] і “Славуты Зэльвенскі край” [2], а таксама набылі навыкі вядзення палявой дакументацыі, счытвання матэрыялаў з лічбавых носьбітаў, прэзентавання вынікаў працы.

У экспедыцыі былі выкарыстаны некалькі апытальнікаў па іншых праблемах даследавання традыцыйнай культуры беларусаў. Неабходнасць глыбокага вывучэння традыцый сваёй краіны і свайго народа будучыя гісторыкі, этнолагі, музеязнаўцы і спецыялісты турыстычнай сферы разумелі вельмі добра: немагчыма атрымаць ґрунтоўныя веды, не ведаючы мінулага і сучаснага стану развіцця краіны. Зэльвеншчына – гэта ўнікальны рэгіён, дзе мірна і па-добрасуседску жывуць палякі, рускія, беларусы, яўрэі. Гэта стварае спрыяльныя ўмовы для фармавання праграм па развіццю этнаграфічнага турызму.

Падчас палявой работы праводзілася фотаздымка, вынікі якой будуць часткова змешчаны ў зборніку. Калекцыя прылад хатняга начыння, прадметаў ткацтва, вышыўкі, сабраная ўдзельнікамі экспедыцыі, была перададзена мясцоваму краязнаўчаму музею. Матэрыялы этнаграфічнай экспедыцыі ўяўляюць важную крыніцу для далейшага вывучэння і выкарыстання традыцый народнай культуры беларусаў. Яны могуць быць запатрабаваныя гаспадарамі аграэкасыдзіб, работнікамі нацыянальных кафэ і рэстаранаў у сваёй практычнай рабоце, а таксама даследчыкамі – этнолагамі, фалькларыстамі, лінгвістамі, краязнаўцамі, экскурсаводамі ў навуковай працы.

Гродзенская вобласць – рэгіён канфесійна разнастайны з традыцыйна высокім узроўнем рэлігійнасці насельніцтва. Зэльвеншчына не выключэнне. Раён адносіцца да праваслаўна-каталіцкага. Аб талерантнасці і паразуменні паміж вернікамі сведчаць шматлікія факты. Так, міжэрыцкія касцёл і царква наўмысна былі адбудаваны адной вышыні, каб падкрэсліць раўнапраўе абодвух канфесій. Досыць пашыранымі ў гэтай мясцовасці з’яўляюцца шлюбныя паміж каталікамі і праваслаўнымі: *“Сама я полька, а муж у мяне праваслаўны. Мы вянчаліся ў царкві... Я хажу ў царкаў, там хажу да іспаведзі. А ў касцел хажу абязцельна адзін раз втарого наябра”* (запісана 18.07.2019 у в. Дзярэчын ад Маляўскай Ганны Паўлаўны 1947 г. н.). Нярэдка, па сведчаннях інфармантаў, і дзяцей хрысцілі ў тым храме, які меўся пabлізу: каталікі маглі хрысціць немаўлят у царкве, а праваслаўныя адпаведна ў касцёле.

Мясцовым насельніцтвам пры вызначэнні ступені прыхільнасці царкве/касцёлу (сваёй і сваіх аднавяскоўцаў) улічваецца шэраг фактараў. Сярод іх, напрыклад, наяўнасць адпаведных сямейных традыцый. Жыхарка в. Рудзевічы Маціевіч Вера Уладзіміраўна адзначае: *“Веруюшчыя, яны с дзетства далжны быць веруюшчыя. Васпітаніе даўжно быць в сем’е. У нас мама была веруюшчая... і вот як уся сям’я веруюшчая, і вот цяпер паддержываем етыя традыцыі”*. Акрамя таго ўвага звяртаецца на частату наведвання багаслужэнняў, ступень і перыядычнасць выканання рэлігійных пастоў і свят, веданне тэкстаў малітваў, свяшчэнных кніг: *“...Але малюся за дзяцей і за ўсіх: і знаёмых, і ўсё, і саракаусты падаю, і запрашаю бацюшку сюда асвяціць мае жыллё. Як ён асвеціць, так мне лягчэй і спаць, і ўсё. Малюся і утрам, і вечарам, но вечарм не ўсі малітвы вычытваю, таму што ўжо ўзрост”* (запісана 18. 07. 2019 у в. Сынкавічы ад Шыла Ганны 1943 г. н.).

Значны след у гісторыі Зэльвенскага раёна пакінула антырэлігійная савецкая кампанія: *“Застаўлялі праводзіць гутаркі, адзельна выхаваўчых планаў, трэба было пісаць... ідэалагічныя выхаванні, эта протіў рэлігіі. І мусілі пісаць, патаму што праверка прыедзе. І мусілі праводзіць, патаму што ў душэ адно, а рабіць трэба было другое, бо кусок хлеба было трэба зарабляць. Ну... навошта забараняць? Навошта? З богам усюды, без бога – ні да парога. Некалі мая мама так гаварыла”* (запісана 16.07.2019 у в. Рудзевічы ад Маціевіч Веры Уладзіміраўны 1947 г. н.).

У межах барацьбы з рэлігіяй адбывалася закрыццё мясцовых культавых збудаванняў. Часта такія захады самі ўлады тлумачылі нездавальняючым (аварыйным) станам адпаведных аб'ектаў, у шэрагу выпадкаў дзяржава перашкаджала іх рамонт. Многія касцёлы і цэрквы сталі выкарыстоўвацца не па прамому прызначэнню і прыходзілі яшчэ ў больш нядбайны стан. Так, Сынкавіцкая царква, унікальны архітэктурны аб'ект Беларусі, у 1960 годзе па ініцыятыве камсамольцаў-калгаснікаў быў перададзены пад спортклуб. Частка культавых збудаванняў выкарыстоўвалася калгасамі пад гаспадарчыя патрэбы, прычым нярэдка з нязнятымі крыжамі і з захаваннем у памяшканнях рэлігійных атрыбутаў і начыння. Так, жыхарка в. Міжэрычы Лазоўская Яніна Антонаўна ўзгадвае: *“Костел был складским помещением. Хранилось зерно, хранились удобрения, и до сих пор стены ядом этим пропитаны так, что ничего не спасает: ни краска, ничего. Стояли там элеватор, сеялки, веялки там, и эти все...”*

Напрыканцы 1980-х – пачатку 1990-х гг. традыцыйныя для Зэльвеншчыны рэлігіі (праваслаўе і каталіцызм) пачалі адраджацца. Назіралася сацыяльная патрэба ў аднаўленні старых і будаўніцтве новых аб'ектаў рэлігійнай інфраструктуры. Жыхарка в. Задвор'е Алена Міхайлаўна Антановіч так узгадвае пра аднаўленне Міжэрыцкага касцёла: *“...После людзі сталі патрэбаваць ксендза, каб адкрылі касцёл. І ўжо прыезджалі, як іх, начальство прыежджало. І пісалі, усюды, усюды пісалі. І ў Гродна і ў Мінск пісалі гэтакія пісьмы. І ўжо тады прыехалі і адкрылі. Сказалі ўвабраць гэта ўсё і давай стораіць. І мы строілі, і ўжо строілі і складаліся грошай там наколькі. Хадзілі ачышчалі ўсё. Месныя ўсё рабілі. Хто багаты, хто болей дасць, хто меней, хто рубель, хто два, хто тры. Сходзіліся і рабілі, бачыце як абстроілі”* (запісана 15.07.2019 у в. Задвор'е ад Антановіч Алены Міхайлаўны 1940 г. н.).

Пры аднаўленні касцёла Унебаўзяцця найсвяцейшай Панны Марыі ў в. Дзярэчын мясцовыя жыхары атрымалі істотную дапамогу ад Жана Керхнера, жонка якога паходзіла з гэтых мясцін: *“Ну вастанавлівалі самі. І памог вастанавліваць француз. Яго жына была із Дзярэчана, і яны з ей пазнакоміліся гдзе-та ў концлагеры, і патам яна жыла ў Францыі. Вот кагда яна умерла, і больш дзеняг даў ён. Как яго атыскалі не знаю. Атыскаў яго Слонімскі ксёндз...”* (запісана 18.07.2019 у в. Дзярэчын ад Маляўскай Ганны Паўлаўны 1947 г. н.).

Важнай характарыстыкай канфесійнай сітуацыі на Зэльвеншчыне з'яўляецца сацыяльная значнасць дзейнасці служыцеляў культуры ў распаўсюджванні і падтрыманні рэлігійнага светапогляду сярод мясцовых жыхароў. Так, у пераважнай колькасці інтэрв'ю, праведзеных у в. Міжэрычы і яе ваколіцах, інфармантамі прыгадваецца асоба ксяндза Томаша Калінскага: *“Ксендз, я не вядаю, зкуль ён, Томаш Калінскі, я сёння помню... Ён вялікі, здаровы, высокі такі быў. Мы яго сустрачаем, у суботу у нас рэлігія паследні урок быў і мы ўжо бяжым да яго руку цэлуем, бо да ксендза трэба, бо недзі бэндза пахваленны, а ён: “Ой, асталопы, асталопы”. Паглядзіць такі на галаве, інцэрэсна было. І мы все любілі яго, шкадавалі, наша парафія”* (запісана 19.07.2019 у в. Задвор'е ад Ляцкай Генуэфы Юліанаўны 1928 г. н.). Святы айцец быў забіты падчас перастрэлкі з чырвонаармейцамі ў 1939 годзе: *“Яго забілі там за Міжэрычамі. І там е крыж, як ідзе на Шэйкі. Яго не там, але зрабілі там, таму што раньшэ дарога была ўлева там, там камень бальшы ляжыць, вот там яго ўбілі. Ксяндза, за нішто. А тут ужэ зрабілі памяць. Напроціў каля дарогі. Да, тут ужэ зрабілі дарогу і крыж паставілі”* (запісана 17.07.2019 у в. Клепачы ад Амбрашкевіча Браніслава Іванавіча 1947 г. н. і Амбрашкевіч Ядзвігі Казіміраўны 1949 г. н.). Не меншай павагай сярод мясцовых вернікаў карыстаецца айцец Ян Банькоўскі. З дваццаці гадоў ён працаваў у міжэрыцкім каталіцкім прыходзе, шмат карыснага зрабіў для касцёла і для развіцця каталіцкай веры: *“...Который многое многое сделал для костела, все реквізиты в костеле, начиная с gobеленов, которые на стенах, и там эти иконы история распятия Иисуса Христа, хрестовый поход так называемый, да, это все им”* (запісана 15–16.07.2019 у

в. Міжэрычы ад Лазоўскай Яніны Антонаўны 1948 г. н.).

На сённяшні дзень пры шэрагу цэркваў і касцёлаў на Зэльвешчыне дзейнічаюць міні-музеі, прысвечаныя развіццю рэлігійнай сітуацыі на гэтых землях у розныя часы. Удзельнікі экспедыцыі ў межах спецыяльных экскурсій, праведзеных мясцовымі святарамі, наведалі такія музеі ў в. Міжэрычы (пры мясцовым касцёле і пры царкве), а таксама ў самой Зэльве (на тэрыторыі Троіцкай царквы).

Для значнай часткі сталага насельніцтва асобных вёсак Зэльвеншчыны існуе праблема транспартнай даступнасці рэлігійных аб'ектаў. Для гэтага раёну характэрна зніжэнне аб'ёмаў фізічнай мабільнасці насельніцтва ў сувязі з дэмаграфічнай дэпапуляцыяй, старэннем жыхароў.

Сярод свят на Зэльвеншчыне найбольш адзначалі Каляды і Вялікдзень. Да іх рыхтаваліся загадзя. Вось што паведаміла інфармант з в. Шэйкі Палубінская Ганна Пятроўна, 1925 г. н.: *“Ну былі Коляды, Вялікдзень быў. Ну на Коляды было два дні свят. Вялікадня два дні. Была аплатка, аплатка была. Бацько дзяліў. Прыбярэць на вячэру, это была вячэра посна. Былі аплаткі такія беленькія. І як на пост ужо засядае, тае прыбярэць вячэру посну, і ўжо гэта аплатку тато дзяржаў і ад яго бралі, адламвалі. Сялёдка была, з буракоў алеем заскварвалі, грыбы былі, ламанцы пяклі. Рабілі вушкі. Пасыпалі нешта макама, закручвалі і пяклі. Тры каралі былі. Пісалі на дзвярах... Падаждзіце... Тры літары. Былі на дзвярах, это у каждого. Каб заходзілі і ведалі: праваслаўны ці які. У каго было напісана – значыць тут католік. Бо і ксёндз хадзіў на Калядзе. Маліўся, у кожную хату прыходзіў... маліўся. Давалі грошы... дзесяць рублей давалі. Ну Вялікдзень тожэ святкавалі, яйца фарбавалі... на Вялікдзень фарбавалі на чырвоны. Пяклі... Ну пірог просто цеста замесіце так вот як на хлеб, ну тое ўжо смачнейшэ. Свіні былі свае, ага, калолі свіні. Ну як заколеш, тады ўсё мяса тваё. І тады што хочаш: і калбасы, і кішкі, і гэтак во кумпякі апякалі, і сырым засоліцца і елі. Ну як паляжыць тады ўжо і сырым елі. Гэтак было. І квашаніну рабілі. Квашаніну пазаліваюць у місачкі, застыне... Новы рок. Было Звеставанне. Але на Звеставанне так не прыбіралі як на Коляды і на Вялікдзень”*. На Сёмуху хаты і двары ўпрыгожвалі бярозкамі.

Культура жыццезабеспячэння насельніцтва Зэльвеншчыны залежала ад шэрагу фактараў, сярод якіх можна адзначыць спецыялізацыю мясцовай гаспадаркі і выпрацаваную этнічную традыцыю.

Асноўным прадуктам харчавання быў печаны жытні хлеб. На святы пяклі пірагі з пшанічнай мукі. Пашырана было піва, якое тут варылі з цукровых буракоў. Пасля вайны многія галадалі: *“Цяжко было после вайны. Картошкі не зватало, хлеба. Зеллё рвалі гэта: свярэпу варылі, лебяду. Цяжко было жыць. Але выжывалі. Выжывалі. Вясельны былі. Не хворыя”*, – значае інфармант з в. Рудзевічы Бандык Анастасія Аляксандраўна, 1938 г. н.

Сярод заняткаў было пашырана ткацтва. Ткалі посцілкі, палатно, ручнікі, ходнікі на ткацкім станку, які называўся кросны: *“Ткалі, да... ніткі самі рабілі, ткалі, рушнікі вось. Рушнікі ткалі. А во бачыце! Рушнікі ткалі некалі, гэта, льну ткалі тады хто ўмеў той ткаў, вышывалі, а во цяпер то не патрэбна, хто меў тот ткаў... ну дліныя, то цяпер, то купляюць, купляюць... А во іконку вешаў. І там, і там у меня весіць, а там весіць гэта тут праводзілі дык я зняла... вот жэ бачыце гэта куплены, да вот ужэ куплены, а вот то я сама вышывала, а вот ужэ палатно купленна, да а вот оно ужэ купленно, а вот ткалі, ніткі куплялі, хто меў вышывалі, а хто не меў прыносілі, тыя хто меў вышывалі, прынясе вось, тая цетка выйдзе “Нету ручнічка”, вышылі. А цяпер ніхто нічога не вышывае, раней вышывалі, бавальніцу шылі, мужчынам штаны шылі, бавальніца называецца з льну шылі, лён, лён церлі, трапалі, пралі і ткалі”*, – адзначае Апацкая Вера Уладзіміраўна з в. Рудзевічы, 1947 г. н.

У гэтым рэгіёне да сённяшняга дня добра захаваліся шматлікія архаічныя формы і элементы традыцыйнай сацыяльнай культуры. Яскравым прыкладам з'яўляецца знакаміты

Ганненскі кірмаш. Лічыцца, што ён быў адноўлены ў 1902 годзе, але фактычна росквіт гандлю адбыўся намаганнямі Аляксандра Сапегі з 1720 года. З тых часоў кожны год у жніўні праводзілася вялікая ярмарка. Фактычна гэта было месца сустрэч людзей, заключэння дамоў, абвяшчэння падзей. Ярмарка была не толькі сродкам камунікацыі і эканамічных адносін, яна выконвала функцыі культурнага цэнтра: тут былі арганізаваны продаж кніг, выступленні тэатральных труп. Гэтыя традыцыі захоўваюцца мясцовымі ўладамі і сёння.

Такім чынам, этнакультурная спадчына Зэльвеншчыны характарызуецца багаццем, разнастайнасцю і ўнікальнасцю. На яе спецыфіку істотны ўплыў аказалі прыродна-геаграфічны, сацыяльна-эканамічны і канфесійны фактары. Народная спадчына захоўвалася і перадавалася з пакалення ў пакаленне. Сабраны матэрыял неабходна надрукаваць. Ён паслужыць важнай крыніцай для рэгіянальных даследаванняў, а таксама можа быць выкарыстаны для распрацоўкі турыстычных маршрутаў Зэльвеншчыны.

Літаратура

1. Памяць: Гісторыка – дакументальная хроніка Зэльвенскага раёна. – Мінск: ПК “Паліграффармленне”, 2003. – 501 с.
2. Славуты Зэльвенскі край: Матэрыялы навуковай гісторыка-краязнаўчай канферэнцыі “Старонкі гісторыі Зэльвеншчыны” (Зэльва, 12 снеж. 1998 г.) / рэдкал.: Д. С. Аляшкевіч (гал. рэд.) і інш. – Ліда: ГАУПП “Лідская друкарня”, 2004. – 364 с.

*Андрюнина М.А.
(Российская Федерация, г. Москва)*

СВЕЧА В ТЕМНОТЕ. МИФОРИТУАЛЬНАЯ РОЛЬ ОГНЯ В КОМПЛЕКСЕ СЛАВЯНСКОЙ ПОГРЕБАЛЬНО-ПОМИНАЛЬНОЙ ОБРЯДНОСТИ (БЕЛОРУССКАЯ, УКРАИНСКАЯ, ЗАПАДНОРУССКАЯ ТРАДИЦИИ)

В современной ритуальной и мемориальной практике огонь горящей свечи символизирует печаль по мертвым и память о них, для живых же – надежду и утешение, однако этот образ имеет глубокую культурную традицию, укорененную в архаических обрядах и мифологических представлениях. В комплексе погребальной и поминальной обрядности огонь присутствует постоянно и на всем ее протяжении во многих своих воплощениях: в дыме костров из вещей покойника, указывающем на место нового вторжения смерти в мир живых; в свечах, теплящихся в руках умирающего, возле гроба, на могилах и в домах во время поминальных трапез; в печном пламени, очищающем живых от влияния смерти и вмещающем в себя души усопших; наконец, в золе и углях, отпугивающих неурочно вернувшихся домой непрошенных мертвых. Между тем, исследования мифологического значения и прагматики огня в ритуале в последнее время оказались на периферии внимания науки, так, с момента выхода в 1906 г. фундаментальной работы В. Н. Харузиной об огне (К вопросу о почитании огня // Этнографическое обозрение / ред. В. Миллер. – М., 1906. – № 3–4. – С. 68–205) эта тема не привлекала к себе особого интереса.

Для исследования были избраны материалы Полесья, одного из самых архаичных славянских регионов, в высокой степени сохранившего традицию и расположенного на границе трех восточнославянских этносов и одного западнославянского, включающего в себя западные области России, северные территории Украины, южную Белоруссию и смыкающегося с восточной Польшей – Подлясьем; для сравнительных целей привлекались

сведения и из других областей. Представленные в работе данные в общей массе взяты из Полесского архива Института славяноведения РАН [1] и из полевых материалов автора [2].

Свет свечи и огненная стихия присутствовали в погребальном обряде с самого его начала, которое в традиционной культуре зачастую отсчитывалось не от последнего вздоха умирающего, а от начала агонии, или еще раньше от наблюдения примет, истолкованных как предвестья смерти, когда и начиналась подготовка к предстоящему путешествию в иной мир. К грядущей смерти и переходу души иногда готовились всю жизнь и эти приготовления зачастую тоже были связаны с огненной стихией: «Як хлеб вѣймуць, кладуць у печь дрова [говорять]: як помреш, штоб перешоў пекло [А то у пекле будеш]» (Стодоличи, Лельчицы, Гомель) [1].

Рядом с постелью умирающего обязательно зажигали *громничную* (освященную в церкви в день Сретения – 2/15.02.) или обычную свечу, во многих случаях ее давали прямо в руки расстающемуся с жизнью, и, глядя на огонь, человек переселялся в иной мир: «Зажигають свѣчку, да... Ставюць вѳле ёго головы. Или там коля боку. Ставюць эту свѣчку» (Нобель, Заречнян., Ровен.) [1]; «Ну, я, напрымер, помираю, коло менѣ сидять луди, мой родня сидить: и они ужѣ бачуць, шо я ужѣ душу отдау, – дауць в рuki свѣчку, и ужѣ тую свечку держу и сконаю» (Выступовичи, Овруч., Житомир) [1]; «Брали свѣчку, грамничные свѣчки, ну брали свѣчку запаливали <...> парохрыстиш яго етай свѣчкай, абвядуць тры раза, абвядла, вакруг яго и дала яму ў руки падзержаць, каб гарэла» (Юндилы, Пружаны, Брест.) [2].

Во многих случаях подчеркивается, что именно наличие горячей свечи возле умирающего облегчает агонию, дает легкую смерть: «Вроде лѳгшэ вин помирае, бо ему сильно тѳжко. Свѣчка из цѳрки» (Нобель, Заречнян., Ровен.) [1]; «Як некотѳрыя вѳшко [тяжело] помирають, то пѳляць свѣчку» (Радчицк, Столин, Брест.) [1]; «Як на грѳмницу свичкы свѣтять, але шчѣ на Пѳску, то як ўмирае й мучыцца, Биг ему смѳрты не дае, дають ту свѣчку святую» (Нобель, Заречнян., Ровен.) [1]. В белостоцком Подлясье верили, что огонь громничной свечи в руках умирающего является проводником души в потусторонний мир и освещает ему дорогу [3, с. 152].

Свеча, которую держал в руках кончающийся, продолжает гореть в доме на столе при совершении дальнейших обрядов над умершим, либо ее могли заменить на другую свечу (когда эту погашенную клали в гроб) или поставить несколько: «Як памрѣ зразу свѣчка стаиць, гарыць, свѣчка» (Бараново, Стародорож., Мин.) [2]; «Виходит последний воздух, в ручку свечку дают из воску, як вин ўмѳр, вибирают свечку, светят и та свечка горит, пока его нѣ похоронят» (Вышевичи, Радомышл., Житомир) [1]; «Стрѣченская свѣчка. Як умирае – дають у рuki. Свѣтять и хавают мяртвяцу ў гроб» (Челхов, Климов., Брян.) [1]. Часто указывается, что свеча должна гореть возле поминальной пищи или в посуде с зерном, которое затем посыпали вслед умершему при выносе гроба из дома: «Кагда памрѣ, памѳнюць и кладуць, беруць платѳчек насавы, свѣчечку – и ў лѳвую рuku, прѳвой ѳн жа будѣт крѣстицца. И на стол, в банку с крупой ставят свечу» (Грабовка, Гомел., Гомел.) [1]; «Ставляць на стол буханку хлеба, соль, свѣчку. Бутылку водки» (Прусы, Стародорож., Мин.) [2]; «Як мертвѣц на лѳви, шоб сыта на столѣ стоѳла. Свѣчка горить коло сыты» (Тхорин, Овруч., Житомир.) [1]; «Як памрѣ, дак жыто ў стаканчык сыплюць, свѣчку туды запалить – так стойть... А як з хѳты вунѳсяць – зразу сыплюць те жыто за ѳм ўслед» (Ручаевка, Лоев., Гомел.) [1].

Свет, горящий возле умирающего и в его доме во время похорон обязателен, это требуется душе, посещающей родное жилище и нуждающейся в освещении ее пути в потустороннем мире. «В нас старѳ лѳды кажут шо як помрѣ хтось, то до сорока дѣнь в хѳти пѳлять свѣтло, шоб душа бачыла дорѳгу на тѳму свѣти» (Забужье, Любомл., Волын.) [1]; «Тры дни чаловека не харанили, патаму что душа тры дня ходзиць кругом чаловека, ѳн и слышыць ўсѣ и видиць, и як помрѣ – свеча должна гарѣць у чаловека, вот что ставляць на

куцэ. Гаворыць, если свеча гарыць, ён бачыць, яму нада свет. Поетаму не тушаць свячэй, каб полну ночь горэла свэча. И душа ходзиць, атдзеляецца ат тела да сарака дней. Яна блуждаецца сюда-туда, ўсюду пабывае» (Левки, Стародорож., Мин.) [2].

Горящая свеча сопровождает умершего до самой могилы, ее зажигают на кладбище, передают через яму, забирают домой и делят между собой присутствующие: «При закапывании могилы зажигается свеча; она стоит в стакане, вместе с пучком травы. Свечу передают, чтобы каждый мог поддержать ее в руке» (Выступовичи, Овруч., Житомир) [1]; «Як умрэ мертвец, сучуть свэчки. <...> Походюшча свэчка, шо до моголок баруць, а потым забираюць до дому. Принесуць з моголок и по кавалочку поломляць людзі. Походюшча свэчка ходить по всіх людех» (Тхорин, Овруч, Житомир) [1].

Во время обедов личных (9, 40 дней, полгода, год) и календарных (деды, родительские) поминок горящая свеча обязательно присутствовала на окне, покути или на столе, возле нее часто помещалась еда, предназначенная душе покойного. «[На поминках] запаливаецца свэчка и бацюшка спявае; купляеш такие свэчки новыя, ў руках ўсе дзержат, и ужэ гэты свэчки запаливаеш <...> тарэлочка пасрэды стала стаяла [для души] и свэчка гарыць, людзі ўсе дзержаць маленькія свэчки; гэта свэчка ўсю вячеру гарыць» (Хорева, Пружан., Брест) [2]; «Як абедаем [на поминках], румачку и тарэлачку атзэльна ставяць на вакно и свэчку паляць» (Щитковичи, Стародорож., Мин.) [2]; «[На деда]: И лóжэчка дóўжна ныц лыжаць, шоб покóйнык поййў. И свйчка на пóкути горыць – дóўго, пóки оны понайидáюцца. И лóжэчкі пóложым ў ту кáшу, и шоб полэжáлы трóхы, шоб поелы трóхы» (Чудель, Сарнен., Ровен.) [1]. В полеском селе Тхорин верили, что можно увидеть, как души идут на поминки с кладбища, потому что они несут горящие свечи, а сами – «как тени» (Тхорин, Овруч., Житомир) [1].

Приведенные примеры показывают, что в традиционной культуре огонь осмыслялся как путь в потусторонний мир, через который уходят на тот свет души, как свет, служащий маяком в темноте для духов, возвращающейся на обязательные поминальные трапезы в когда-то оставленные ими дома. Образ горящей на окне свечи, к которой из темноты слетаются бабочки имеет полное обоснование в народной культуре, где души умерших представлялись именно мотыльками, прилетающими в дом на поминки: «[Верили ли, что души приходят на поминки?] Ну, канешно, раз заведем, ани ж абедуюць. Як мая мамка, кагда радзицэльская суббота, глядиць на вокна: «Ой-ой-ой, приляцэли ужэ радзицэльки». <...> А вот таго пагяляне, ана бьецца ў вакно. Пахожая на моль. Маленькая. Радзицэльки прылецэли. Радзицэльская суббота и ужо радзицэльки ў вакно стукаюць». (Самотевичи, Костюкович., Могилев) [2]. Ср. также: «[в доме покойника] Где какая муха пролятит, [говорят]: вот душа лятае. <...> Просто муха, матылёк [пролетит, говорят]: от душечка его летает» (Хоробичи, Городнян., Чернигов.) [1].

С другой стороны, свет, горящий в доме умершего в неурочное время способен отвлечь душу и помешать ее благополучному переходу в мир предков. В полеском селе Стодоличи записана быличка о том, что одна женщина из страха жгла свет после похорон отца, который приснился ей и сказал, что все покойники перешли лужу, а он нет из-за горящего в его доме света (Лельчиц., Гомел.) [4, с. 257].

Приведенный материал отнюдь не исчерпывает всех способов и вариантов использования огня в исследуемой обрядности, но все они могут быть с основанием сведены к освящению путей души, очищению живых родственников от соприкосновения со смертью и передаче на «тот свет» покойнику необходимых ему вещей, что, в свою очередь является разными техническими выражениями одной идеи – правильного и безопасного перехода в потусторонний мир. С другой стороны, огонь в некоторых случаях оказывается именно той стихией, в образе которой предстает душа умершего или в которой локализованы души, например, по польскому поверью, после смерти человека его душа укрывается в печи [5, s. 23–24]; треск и гудение в очаге обозначали, что «души родных или

просят о помощи, или вместо ада, мучаются в домашней печи» (бел. витеб.) [6, с. 84], блуждающие огни могут быть персонификацией душ: «[Ночные бабочки] летаюць души. Не цёмные, а так, сверкаюць. <...> Браздзячыя души» (Теханичи, Костюкович., Могилев) [2]. Ритуальное использование и мифологические представления об огне как проводнике на «тот свет» и стихии, содержащей в себе души могут быть обоснованно истолкованы как современные рефлексы архаического обряда трупосожжения.

Литература

1. Полесский архив сектора этнолингвистики и фольклора Института славяноведения РАН // рукопись. – Москва.
2. Полевые материалы М. А. Андрюниной // рукопись. – Москва.
3. Пахаванні, памінкі, галашэнні / гал. рэд. А. С. Фядосик. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – С. 614.
4. Седачова, О. А. Материалы к описанию полесского погребального обряда / О. А. Седачова // Полесский этнолингвистический сборник: Материалы и исследования / отв. ред. Н. И. Толстой. – М. : Наука, 1983. – С. 246–262.
5. Biegeleisen, H. Śmierć w obrzędach, zwyczajach i wierzeniach ludu polskiego / H. Biegeleisen. – Warszawa : Dom książki polskiej S-KA АКС, 1930. – S. 344.
6. Никифоровский, Н. Я. Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах. Собрал в Витебской Белоруссии Н. Я. Никифоровский / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская Типо-Литография, 1897. – С. 308.

Батяев В.Ф.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОБРЯДЫ ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ, ПРИУРОЧЕННЫЕ К ОПРЕДЕЛЕННЫМ МОМЕНТАМ ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА

Повседневная жизнь еврея Беларуси была окутана сложной сетью обрядов. Обрядовая культура, привнесенная евреями в процессе миграций в Беларусь, насчитывает тысячелетия. Ее истоки уходят во времена проживания ими на своей исторической родине. Мифологической основой обрядов являются заповеди и предписания иудаизма. Евреи проводили обряды, приуроченные к определенным моментам жизни человека. Из обрядов, приуроченных к определенным моментам жизни человека, можно выделить родильные обряды, обряды обрезания, выкуп сына – первенца, совершеннолетие, свадьба. К их изучению автор данной статьи уже уделял внимание в работах: «Евреи» (коллективная монография «Кто живет в Беларуси», 2012); «Святочна-абрадавая культура яўрэяў Беларусі ў XIV-XIX стст.» (в 4 книге «Беларусіка: Яўрэйская культура Беларусі і яе ўзаемадзеянне з беларускай і іншымі культурамі; Вацлаў Ластоўскі – выдатны дзеяч беларускага адраджэння», 1995). Но в этих работах, по мнению автора, указанные обряды исследованы не совсем основательно.

В данной статье автор на основе собранных в последние годы многочисленных новых источников рассматривает обряды, приуроченные к определенным моментам жизни человека, более подробно. При этом для освещения обряда обрезания использованы сведения из монографий: А. М. Подлипского «Евреи в Витебске» (2004); А. Я. Розенберга «О великом наследии прошлого с надеждой на духовное будущее» (2012); О. А. Соболевской «Повседневная жизнь евреев Беларуси в конце XVIII – первой половине

XIX века» (2012). Свадебный обряд рассматривается с помощью данных, взятых из указанных монографий, а также из работ: Т. А. Вашкевич «Еврейские музыкальные традиции в культурном пространстве Гродненщины XIX – первой половины XX веков» (2012); Т. А. Вашкевич «Еврейское скрипичное искусство в культурном пространстве Гродненщины XIX - первой половины XX веков» (2013), «Воскрешая память» (2010); В. М. Лившица «Горецкая еврейская община: страницы истории: научно-популярный очерк» (2010); «Мазол тов!» (2009); «Свадьба под хупой» (2007); С. Фрейлахман «Свадьба Адины и Нохума» (2008); А. Л. Шульмана «Место его уже не узнает его...» (2007); А. Л. Шульмана «На перекрестке столетий: очерки» (2011).

Во время родов, по поверью, злые духи стремятся поселиться в новорожденном и для того, чтобы никто не мог принести с собой чертей, и они не проникли бы сами в комнату роженицы, все присутствующие надевают на шеи и вывешивают на дверях, окнах и печных отверстиях талисманные листы бумаги «шир – гамаалос», на которых написаны различные выражения, знаки и специальный псалом (тилим). Если родился мальчик, в течение восьми дней до обрезания собирают детей в комнате новорожденного и с помощью лакомств заставляют их читать молитвы «Криас – шма», а по ночам и в субботу старшие читают «Бен – захер» [1, с. 759-760].

На восьмой день после рождения совершается обряд обрезания. Кумами избирались мальчик и девочка или новобрачная чета. В синагоге или дома ставят скамейку или диван. На одно место садится раввин или почетный член общины «синдикус», а другое остается свободным, предполагается, что тут сидит пророк Илья. Бабка передает ребенка в руки куме, которая передает его куму, а тот близкому родственнику родителей, который кладет дитя на свободное место. Считается, что пророк Илья берет младенца на колени. (Эти действия как бы избавляют новорожденного от злых духов). Затем ребенка укладывают на колени синдика, и тогда специалист по обрезанию «могель» совершает обряд. После этого он передает ребенка родственнику родителей. Вслед за этим, могель, держа в руках рюмку вина, читает молитву и провозглашает имя новорожденного (деда, прадеда). Затем ребенка возвращают бабке. Присутствовавшие при этом мужчины поздравляют родителей, а их приглашали за накрытый стол. На третий день после обрезания приходят поздравлять хорошие знакомые «шлишь – лемила» и пирушку повторяют. Ваад главных еврейских общин Литвы в 1667 г. своим постановлением перед обрядом обрезания запретило устраивать пир, называемый «Вах» (Wache – бдение, стража вокруг новорожденного), а в 1670 г. – приглашать более одного «миньяна» (десяти) сверх близких родственников, раввина, кантора, хористов, шамеса, ученых и других платных должностных лиц общины, но не более 30 человек. Нельзя было угощать гостей сладостями и печеньями. Эти ограничения сделаны были для того, чтобы избежать больших пиршеств, из-за которых малоимущие не будучи в состоянии их устраивать, могли бы почувствовать себя униженными. Для обряда обрезания можно было резать одну корову, не платя коробочного сбора. При рождении девочки не совершают никаких обрядов, только в присутствии отца читают Тору, и кантор (запевала в синагоге) провозглашает имя новорожденной. Знакомые женщины, без мужчин, идут к матери с поздравлениями. Отсутствие обряда при рождении девочки объясняется тем, что по догмату Откровения, только мужчина имеет душу и создан по Божьему подобию [1, с. 760; 2, с. 262; 7, с. 30, 260].

На основании Торы младенец считается живым только по истечении месяца от рождения, и если мальчик – первенец, то родители обязаны его выкупить у кагана по обряду «выкуп первенца» («Пидион – га – ден»). Этот обряд исходит из Торы, в которой повелевалось всякого первенца, родившегося у человека или у животных, отдавать в храм на служение и в жертву богу. Эти жертвы принимали только потомки Аарона, духовные лица (левиты). После разрушения Иерусалима и расселения евреев по другим регионам это повеление потеряло свою силу, но обряд выкупа первенца сохранился. Обычно отец

младенца приглашает кагана и объявляет, что жена родила ему первенца, а каган заявляет, что свое право согласен продать за пять сребреников. Деньги, полученные от родителей, каган, если не богат, оставляет себе, а если родители младенца бедны, то возвращает им обратно. Первенцы у каганов и левитов не подлежат выкупу [1, с. 760–761].

При достижении мальчиком 13 лет и один день проводится обряд совершеннолетия. По религиозным предписаниям он в эти годы мог уже жениться (хотя обычай допускал вступление в брак с 18 лет). Считалось, что до 13 лет у мальчиков были еще злые наклонности «эцер – га – ра», которые отец должен был устранять и отвечать за них, после этого у юноши появляется стремление к добру «эцер – тов» и тогда он сам отвечает перед Богом за свои грехи. В этом возрасте мальчик впервые повязывает на руку и лоб тефелин, получает звание «Бар – мицва» (исполнитель заповеди). С этого времени он уже обязан соблюдать все посты и все религиозные обряды. В день совершеннолетия ему читают в синагоге Тору и отец благословляет Бога за освобождение от ответственности за поведение своего сына. Приглашаются гости, пируют и празднуют совершеннолетие. Девушка считается совершеннолетней, когда ей исполняется 12 лет и один день. Во многих общинах для нее не читали молитвы и не устраивали празднества. Однако в Пинске к этому событию еврейская община в начале XXI в. посвящает торжество «Бат – мицва» (дочь заповеди). Талмуд свидетельствует, что 12 лет является возрастом зрелости девочки. С этого возраста считается правомочным соблюдение всех заповедей, предписанных женщине еврейской религиозной традицией. В 2010 г. Пинске Бат-мицву проводили с Рахель. В празднично украшенной синагоге поместили ее фотографию. За накрытым столом собрались: раввин, директор и учителя школы-интерната «Бейс-Агарон» г. Пинска, председатель Пинской еврейской общины, родители Рахель, ее подружки из школы. Звучали поздравления в песнях и стихах [1, с. 761; 5].

Свадебный обряд – важное событие не только для невесты и жениха, их родственников, но и для всей общины. За три месяца до начала свадьбы одного из членов семьи, остальные члены семьи начинали учиться плясать. За день до свадьбы прибывали клезмеры (музыканты). В субботу предшествующей дню свадьбы, жениха приглашали в синагогу для чтения Торы, а у невесты собирались женщины, где веселились и танцевали под руководством «бадхана» (распорядителя свадьбы, тамады). Вечером, накануне свадьбы, невесту вели в баню, где она мылась в микве (яме, вырытой в земле, обложенной деревянным срубом и залитой водой) [1, с. 762; 3, с. 177].

В день свадьбы у невесты собирались женщины на «форшпиль» (бал для подруг невесты) – часть предшествующих свадьбе церемоний. Группа ребят становится полукругом у дома, из окон доносятся пряный запах различных яств, звуки музыкальных инструментов, шум праздничных приготовлений. У жениха собирались мужчины. Бадхан приносил от невесты подарки, состоящие из шерстяного покрывала «талес» и смертной белой рубашки «китель». Жених произносил «дроше» (комментарии на фрагмент Танаха или Талмуда). Такую речь жених разучивал за два месяца до выступления. Затем ели лекех с вареньем и пили. На жениха надевали китель для того, чтобы не забывал о своем смертном часе в момент радости, зажигали два факела и в сопровождении трех музыкантов «клезморим» провожали его к невесте. Начинается бизеценес – наиболее яркая часть обряда еврейской свадьбы. В центре комнаты сажали невесту под фатой на «сидение», символизирующее хорошие «всходы» (это перевернутая верх дном кадка из-под теста, на которую клали подушку, и накрывали ковром). Перед ней на двух рядах стульев садились друг против друга девушки и женщины – родные и подружки невесты. Выходил жених в сопровождении родителей невесты. На бадхане был одет парадный сюртук, блестящий атласными лацканами. На голове была шелковая черная ермолка. «Плачь, бедная невеста, плачь, – жалостно произносил бадхан, – подумай, что ждет тебя в будущем, представь себя, что ты оставляешь и к чему идешь». Он говорил ей о заботах и волнениях, о болезнях мужа

и детей, о бессонных ночах у кровати больного ребенка, о забвении радости и забав девичьей жизни. Скрипки звучали все жалостливее. Громко рыдали женщины, невеста. Дети увидев, что матери плачут, закатывались слезами. Но музыка резко обрывалась, бадхан делал глубокий вздох, переводил дыхание и продолжал: «Но ведь в твоей жизни, невеста, будут не только одни горести. Будут радости. Бадхан не жалел на этот раз самых ослепительных и радужных красок для изображения светлых сторон будущей жизни новобрачной. Бадхан восклицал: «Так будем же радоваться и веселиться!» – И оркестр сразу срывался в веселую плясовую. Сдвигались стулья – начинались танцы. Затем жених подходил к невесте и произносил: «*Сестра, мириадами тысяч да будешь!*». Покрыл невесту ярко-малиновой шелковой тканью, обшитой золотой бахромой. Вставала невеста. Подруги невесты забрасывали жениха хмелем и ячменем. Бадхан, обращаясь к женщинам восклицал: «*Не оставьте, благословите жениха!*». Женщины хором отвечали: «*Бог вседержатель его да хранит! Да не знает нужды он в помощи смертных!*». Играла музыка. Бадхан просил бабушку невесты танцевать. Бабушка подходила к невесте брала ее за руку и трижды кружились. Гости аплодировали. Затем просили танцевать мать жениха. Она также брала невесту за руки и трижды кружились. Такую же «Первую пляску» с невестой проводили замужние женщины [2, с. 2; 3, с. 54, 74, 228, 229].

После этого свадебная процессия (впереди – жених, по правую руку – его посаженный отец, а по левую – посаженный отец невесты с зажженными факелами в руках в окружении мужчин, а за ними невеста, окруженная женщинами, в сопровождении музыкантов) направлялась в синагогу, возле которой на кучке мусора (символизирующая пожелания счастья молодым) под открытым небом – устанавливали «хупу» (балдахин на четырех палках), чтобы потомство было многочисленно, как «звезды небесные». (В Каменце существовал обычай ставить хупу вечером). Под этот балдахин-хупу ставили жениха, а невеста со своими родителями семь раз обходила вокруг него. В это время кантор пел старинные гимны. Затем подводили невесту к жениху, и раввин читал молитвы «Сидур кедушин», держа в руке бокал с вином или медом, или пивом и давал отпить немного жениху и невесте. Жених надевал невесте кольцо на указательный палец правой руки, произнося: «*Этим кольцом ты вступаешь со мной в супружество, согласно закону Моисея и Израиля*». Раввин или кантор громко читал составленный на халдейском языке брачный договор – «ктубу», а затем произносил семь благословений «шева брахос» и вновь давал выпить вина жениху и невесте. Жених разбивал бокал. Разбитие бокала символизирует разрушение Иерусалимского храма. Незамужние подруги невесты собирали осколки «на счастье», чтобы поскорее самим занять место под хупой. Венчать мог не только раввин, но и любой еврей в присутствии десяти евреев. В Каменце невеста под хупой наступала жениху на ногу (считали, что такое действие обеспечит главенство жены в семье). Под хупой происходило заключение брака между женихом и невестой. Затем родные кружили над головами молодых петуха и курицу, как символ плодovitости. (Этот обычай вышел из употребления). Есть еще обычай сыпать на молодых, по выходе из-под хупы, пшеничные зерна и деньги (которые потом раздавали беднякам) при восклицаниях: «*Плодитесь и множьтесь!*» [1, с. 762–763; 2, с. 343; 3, с. 228, 229; 4, с. 66; 9, с. 22–23].

После окончания церемонии венчания свадебная процессия шла к дому невесты. Молодых сопровождали родные, музыкальный свадебный квартет клезмеров (два скрипача, флейтист и цимбалист). Впереди процессии – бадхан, который веселил публику, и свадебная танцевальная группа из трех женщин. Венчавший раввин и синагогальные служки шли отдельно по тротуару. По пути из синагоги домой новобрачных всегда встречал водонос с наполненными через край ведрами (знак изобилия). Новобрачные опускали в каждое ведро по серебряной монете. На пороге дома молодых встречала мать невесты с караваем хлеба из пшеничной муки и с бокалом вина. (В Каменце после хупы родные невесты хватили ее и уводили, чтобы она пришла домой раньше жениха. В середине

XIX в. этому обычаю придавали большое значение. Считалось, что тот, кто первым после хупы приходил в дом, и будет верховодить. Родня жениха не хотела уступать, перебегала дорогу родне невесты и желала, чтобы жених пришел домой первым). Дома новобрачных, постившихся до этого целые сутки, сажали за стол и подавали им тарелку супа, так называемый «золотой суп». Это мясной бульон, заправленный шафраном. Гости, по обычаю, преподносили новобрачным подарки, а бадхан при вручении каждого подарка высказывал какую-нибудь шутку, показывал их присутствовавшим и объявлял имена подносивших. Вслед за этой церемонией начиналось общее пиршество и танцы (угощение на свадьбу приносили гости из дома, а музыкантам платили сами танцующие). При этом мужчины танцевали отдельно от женщин (хотя только на свадьбе разрешалось танцевать вместе мужчинам и женщинам). Невесту сажали посреди комнаты, и с ней обязаны были потанцевать присутствовавшие на свадьбе женщины и мужчины. Это называют «кошер-танец» (чистый танец). Между танцорами сохранялась большая дистанция. Избегали телесного контакта, руку невесты мужчины брали через платочек. Если невеста до свадьбы не успела совершить обряд очищения, то кошерный танец не проводили и муж, на основании Торы, не вступал в свои брачные права. Когда же обряд был совершен, то после гуляния женщины торжественно под музыку вели невесту в спальню, а затем через некоторое время шафера отводили туда и жениха. На другой день молодую жену стригли и надевали парик и чепчик. В первую субботу после свадьбы замужние женщины вели новобрачную в первый раз в синагогу на молитву. Но так как, по религиозному предписанию, девицы, хотя бы и пожилые, не могли входить в синагогу, то они молились дома перед шабатовыми свечками [1, с. 762–764; 3, с. 228, 230; 9, с. 23–27].

В Каменце, если свадьба была в пятницу вечером, то гости вместе с клезмерами провожали жениха с невестой от хупы домой, потом шли в синагогу молиться и снова приходили в течение «семидневного пира». Наутро, в субботу, все близкие друзья вместе с родными новобрачных шли к жениху и отводили его в синагогу, где взывали к чтению Торы, а ужин и танцы устраивали на исходе субботы. На одной свадьбе в Каменце после венчания свекор сказал, что плохо себя чувствует и пошел к себе домой полежать. Свадьбу проводили в квартире. Играла музыка, танцевали, а потом ужинали. После ужина танцевали до утра. Гости увлеклись танцами и забыли, что свекор отсутствует. Через два часа после свадьбы вспомнили, пошли к нему, и нашли мертвым в постели. Собравшиеся не знали, что делать: плакать об умершем или радоваться свадьбе. Раввин объявил, что жених и невеста не должны плакать в день своей свадьбы. Быстро схватили мертвеца и побежали с ним на кладбище, приготовили могилу и похоронили. Жених с невестой были минуту на кладбище. Их тут же повезли назад, усадили ужинать. Оплакивать своего отца жениху было нельзя. Потом танцевали. Для снятия напряжения раввин велел собрать 6–8 летних мальчиков и девочек и велел им плясать, чтобы веселить жениха с невестой. Клезмеры играли. В Волынцах на свадьбе до ужина собирались мужчины в одной комнате, поучали жениха, а женщины – в другой, наставляли невесту. Потом садились за накрытые столы, пили из маленьких рюмок, веселились. В Улле во второй половине XIX в. было принято невесту вести к жениху. На свадьбу собирались гости из многих местечек. Свадьбу справляли во дворе дома. Гости пели, танцевали, выпивали и закусывали. Молодым желали здоровья и много детей. В некоторых западных регионах Беларуси тамаду на свадьбе называли «маршалка». В Пинске в начале XXI в. после церемонии венчания в синагоге все приглашались в ресторан на ужин, где играла музыка, танцевали отдельно, взявшись за руки, женщины, отдельно – мужчины. Ставили два стула, сажали на них новобрачных и поднимали на руках, тем самым оказывали им особый почет и уважение. Развлекали молодых и гостей ученицы школы – интерната «Бейс-Агарон». Молодым дарили подарки. На ужине проводили игры, конкурсы [2, с. 362; 3, с. 228; 4, с. 66–67].

Свадьбы устраивали роскошные. Подавали обильное угощение, приглашали много

гостей, в том числе из других населенных пунктов. Ваад и кагалы боролись с этой роскошью. В 1628 г. Литовский Ваад постановил не дарить жениху ни обручальных рубашек, ни платка («фатшейле»), ни полотняной шапки. В 1637 г. постановлением Ваада разрешалось невесте на свадьбе одеваться и наряжаться в белье, шитое золотом или серебром. В 1667 г. Ваад Литвы подтвердил прежнее постановление о допуске на свадьбе не более трех «миньяна» (миньян – десять человек), в каждом из которых должно быть двое бедных лиц. На каждый свадебный обед, которых всего бывало три, разрешалось приглашать не свыше 20 человек, не считая сватов и близких родственников. Каждый из приглашенных мог участвовать только в одном свадебном обеде. Очередь гостей из 60, выбираемых организаторами свадьбы, намечалась жребием. Лица, не уплачивающие налога в пользу общества, имели право приглашать на свадьбу лишь один «миньян» (десять человек). Для свадьбы можно было резать две коровы, не платя коробочного сбора. Приглашал на свадьбу шамес (синагогальная служка). Старшины следили за числом приглашенных. Однако эти ограничения не достигали цели [6, с. 106, 180; 7, с. 260].

По окончании свадебного торжества молодые праздновали неделю (шева – брахот), когда их ежедневно приглашали на праздничные ужины. На каждом ужине обязательно присутствовали десять мужчин, которые в конце каждого ужина произносили семь благословений. После свадьбы родители невесты обычно брали зятя к себе на определенный брачным договором срок, где молодой муж не должен был ничем заниматься, а только проводить время со своей женой. По окончании срока молодая чета получала свое приданное на руки, выбирала род занятий, строила собственный дом и таким образом составляет уже отдельную семью. В Каменце был обычай: женатый человек, уезжавший к тестю на хлеба в другой город; должен был проститься перед свадьбой с уважаемыми людьми. Шамес (синагогальная служка) заходил вместе с ним во все дома, чтобы попрощаться [1, с. 764; 3, с. 74].

Супружеские пары, совместно прожившие пятьдесят лет, торжественно отмечали «золотые свадьбы». В Пинской еврейской общине такие свадьбы проводили как с теми, кто в свое время заключал как религиозный, так и гражданский брак. Заключившие религиозный брак пятьдесят лет назад в сопровождении многочисленных свидетелей и друзей в свадебных нарядах шли во двор синагоги, где устанавливали хупу. Под хупой юбиляры прослушивали ктубу (брачный договор), в котором содержалось согласие невесты стать женой, условия компенсации в случае развода и обязательства мужа по содержанию жены. Ктубу подписывали посаженные родители и вручали невесте на вечное хранение. Затем в присутствии миньяна раввин читал семь благословений. После этого жених в соответствии с традицией разбивал бокал в память о разрушении Иерусалимского храма. На торжестве принимали участие члены общины, родственники, учащиеся школы-интерната «Бейс-Агарон». Свадьба закончилась ужином в синагоге, на котором звучали поздравления, вручали подарки, танцевали. Золотую свадьбу супругов, находившихся в гражданском браке, проводили в Загсе, где они обменивались кольцами, получали поздравления и подарки. Их поздравляли дети, внуки, племянника, друзья, знакомые. В честь юбиляров звучали песни, стихи. Супруги исполнили вальс [8; 10].

Таким образом, обряды, приуроченные к определенным моментам жизни человека – рождение, обрезание, выкуп сына – первенца, совершеннолетие, свадьба занимали важное место в социальной культуре евреев Беларуси. Они вносят большой вклад в дело воспитания у молодого поколения чувства патриотизма и способствуют формированию и сохранению этнического самосознания.

Литература

1. Дембовецкий, А. С. Опыт описания Могилевской губернии / А. С. Дембовецкий. – Могилев на Днепре : Типогр. Губерн. правления, 1882. – Кн. 1. – 782 с.

2. История еврейского народа. – М. . – Т. 11. – История евреев в России / при ближайшем участии: А. И. Браудо [и др.]. – 1914. – 528 с.
3. Котик, Е. Мои воспоминания / Е. Котик ; пер. с идиша М. А. Улановской ; под ред. В. А. Дымшица ; предисл. и примеч. В. А. Дымшица. – СПб. : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге ; М. : Мосты культуры ; Иерусалим : Гешарим, 2009. – 368 с.
4. Котик, Е. Мои воспоминания / Е. Котик ; пер. с идиша М. А. Улановской с изд. Berlin : Klat-Verlag, 1922. Ч. 2. – М. : Мосты культуры ; Иерусалим : Гешарим, 2012. – 304 с.
5. Либерман, И. Бат-мицва Рахель / И. Либерман // Карлин. – 2010. – 3 нояб. – С. 7.
6. Областной Пинкос Ваада главных еврейских общин Литвы. Собрание постановлений и решений Ваада (Сейма) / от 1623 до 1761 г. / текст с русским переводом доктора И. И. Тувина ; под ред. с предисл. и прим. С. М. Дубнова. – СПб. : Типолитограф. И. Лурье и К, 1909–1912. – Т. 1 : (1623–1662). – 1909. – 324 с.
7. Областной Пинкос Ваада главных еврейских общин Литвы. Собрание постановлений и решений Ваада (Сейма) / от 1623 до 1761 г. / текст с русским переводом доктора И. И. Тувина ; под ред. с предисл. и прим. С. М. Дубнова. – СПб. : Типолитограф. И. Лурье и К, 1909–1912. – Т. 2 : (1664–1671). – 1912. – 284 с.
8. Свадьба с золотым отливом // Карлин. – 2007. – С. 8.
9. Черниковский, С. Еврейская свадьба / С. Черниковский // Еврейский вестник : научно-литературный сборник ; под ред. С. М. Гинсбурга. – Ленинград, 1928. – С. 12–27.
10. Шапиро, С. Золотая свадьба под хупой / С. Шапиро // Карлин. – 2007. – 2 фев. – С. 13.

Батяев В.Ф.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОБРЯДЫ ЕВРЕЕВ БЕЛАРУСИ, ПРИУРОЧЕННЫЕ К ПЕЧАЛЬНЫМ СОБЫТИЯМ ЖИЗНИ ЛЮДЕЙ

В социальной культуре евреев Беларуси значительное место занимают обряды, приуроченные к печальным событиям жизни людей. Исследованию этой проблемы автор данной статьи уже уделял внимание в своих работах: «Евреи» (коллективная монография «Кто живет в Беларуси», 2012); «Святочна-абрадавая культура яўрэяў Беларусі ў XIV-XIX стст.» (в 4 книге «Беларусіка: Яўрэйская культура Беларусі і яе ўзаемадзеянне з беларускай і іншымі культурамі; Вацлаў Ластоўскі – выдатны дзеяч беларускага адраджэння», 1995); «Іудзейскія святы» (коллективная монография «Беларусы: сучасныя этнакультурныя працэсы», 2009). Однако в них обряды, приуроченные к печальным событиям жизни людей, изучены не достаточно глубоко. Устранению этого пробела посвящена данная статья, в которой автор на основании многочисленных источников, собранных после публикации указанных работ, дает более глубокую, всестороннюю характеристику обозначенным обрядам.

К обрядам, приуроченным к печальным событиям жизни людей, можно отнести обряд погребения и посты (общественные и индивидуальные). Большое внимание евреи уделяли похоронам. Мертвых погребали в день смерти. Тяжелобольного старались не оставлять одного. Его посещали всей семьей. Чем больше родственников приходило, тем легче ему было переносить мучения. Над больным читали молитвы, собирая для этого миньян прямо у его изголовья, и он сам принимал участие в молитве. К нему приходил раввин. Он требовал от умирающего прочтения покаянной молитвы «Видуй», если находился в сознании и понимал неизбежности смерти. Кроме того, уговаривал его

продиктовать и подписать завещание, в котором обязательно должна была быть запись о выделении значительной суммы для благотворительных обществ и особенно для «Хеврэ-кадыш» (святого братства), занимающегося похоронами. Когда больной находился при смерти, присутствующие переменяли имя умирающего для того, чтобы «ввести в заблуждение» злых духов, убеждая их тем самым, что они хотят отнять душу не у того, кого следовало бы. С появлением признаков агонии все громко произносили специальные молитвы для избавления от чертей. Когда умирающий переставал дышать, к его губам клали перышко, и если оно не шевелилось, то признавали, что жизнь закончилась. Покойника сразу же раздевали догола. Подстилали на пол немного соломы и клали его лицом вверх, накрывали черной тканью. Считали, что если мертвец полежит хотя бы немного на кровати, то смерть пристаёт к мебели, постели, стенам и притянет к себе живых. В доме выливали все жидкости, боясь, как бы туда не попала капелька таинственного яда. Вокруг покойного садились на пол или низкие скамейки родственники и другие присутствующие. Они делали символический разрез на груди, со стороны сердца и молились, а около дома выливали воду, оповещая тем самым о смерти человека, жившего в этом доме [2, с. 39; 3, с. 765; 5, с. 75; 8, с. 344, 365].

Братство «Хеврэ-кадыш», заранее уведомленное, ожидало перед домом со всеми похоронными принадлежностями. Тело оставалось в доме не более часа после кончины. Члены братства обязаны были обмывать, одевать и хоронить умершего человека из бедного сословия за свой счет. Богатые евреи не любили это братство из-за того, что его члены самовольно, по своему усмотрению, налагали на них обычно весьма большие взносы на содержание общества. Если покойник не успел завещать или мало выделил денег братству, то оно до тех пор не принимало из дома мертвеца, пока семья покойника не уплатит требуемой суммы, а из посторонних евреев никто не мог осмелиться нести его на кладбище. В это время около тела и на улице происходили споры, крики, гомон, созывали судей [3, с. 765].

Члены братства, убедившись в смерти человека, тут же приносили воду, омывали тело («тагра»), а все присутствующие мужчины (женщинам не позволялось находиться во время омывания мужчины) произносили: «тогор, тогор, тогор» («чист, чист, чист»). Затем на покойника надевали рубашку с длинными рукавами и длинные холщовые или хлопчатобумажные штаны, концы которых были зашиты так, чтобы конечности оставались покрытыми. Затем накладывали «арбэ-канфес» одним оторванным цицесом поверх которого надевали смертную рубашку с широкими рукавами – «китель». Покойника опоясывали холщевым поясом с узлом впереди, покрывали «талесом», который умерший надевал ранее для утренней молитвы, на голову надевали белый холщевый длинный колпак и, наконец, еще завертывали тело в белую простыню («тахрихин»), которую внизу и вверху завязывали, чтобы по поверью, по пути до могилы не вылетела душа. Одежда мертвого (у бедного так и у богатого) должна быть белого цвета. Окончив одевание, тело тотчас же выносили, клали на носилки («миты»), покрывали сукном черного цвета и быстро вчетвером несли на кладбище. В 30–40-е годы XX в. в селе Черневка Борисовского района умирающего омывали родственники. Тело обвертывали в белую ткань. Кладбище евреи называли «святое место», «дом вечности». Кладбища имели не все общины. Мелкие общины договаривались между собой о принятии покойников. Кладбища бедных общин были ограничены рвом, а богатых – высокой каменной стеной, за которой находился дом смотрителя. Он надзирал за чистотой на погосте и состоянием надгробных плит. Получал жалование от общины и подарки от членов семьи покойника. В Каменце в XIX – начале XX в. кладбище было огорожено деревянным забором. Считали, что чем скорее после кончины будет похоронено тело, тем легче душе, которая в это время очень мучается. По улицам покойника несли на плечах попеременно самые уважаемые из сопровождавших процессию, спереди и сзади бежали и кричали мальчишки, а члены «Хеврэ-кадыш»

бренчали жестяными кружками, наполненными медными деньгами, для того, чтобы проходящие больше вносили пожертвования в пользу своего общества и жалобно кричали: *«Милостыня спасает от смерти!»*. Женщины никогда не сопровождали мертвого. Каждый встречавший по дороге процессию должен присоединиться к ней или хотя бы подняться со своего места [3, с. 765–766; 5, с. 74, 75; 8, с. 365, 366, 367; 10, с. 7].

Нести покойника на плечах считалось почетным, но в некоторых городах тела на кладбище возили на лошадях. В этом случае мертвого не мыли и не одевали дома, а это делали на кладбище, где были специальные дома «Тапара-штуб» После омовения тело несли до могилы уже на руках, чтобы к очищенному мертвецу не пристали злые духи. У евреев не отпевали покойников в синагоге [3, с. 767; 8, с. 368].

Профессиональным плакальщицам аккомпанировали специальные флейты, издающие плачевно–певучие звуки. Оплакивание было обязательной принадлежностью всех похорон, и, по религиозному обычаю, даже самый бедный муж обязан был хоронить свою жену не менее чем при двух флейтах и одной плакальщице. Кроме пения и звучания флейт оплакивание сопровождалось хлопаньем в ладоши. Мужчины во время траурного шествия рассказывали или воспевали добрые дела и хорошие качества покойного.

На могиле, высланной досками (гробов у евреев, как обязательных принадлежностей не было, но были случаи, когда еврея хоронили в гробу, изготовленном из деревянных досок), читали «Циддук-га-Дин» и развязывали простыню. Погребальщики («кабрен»), отводя взгляд от покойника, бросали его в яму, а сами быстро отскакивали в сторону. Также поступали и все присутствовавшие, так как считали, что во время падения покойника в могилу его душа, не желая идти в землю, окончательно отделяется и вылетает, но в полете своем может взглянуть смотрящего, зацепить и потянуть его за собой на тот свет. (В селе Черневка Борисовского района в 30–40-е годы XX в. хоронили в сидячем положении. Яму копали глубокую, затем с помощью досок делали искусственный ярус толщиной от 30 до 50 см, на который клали камень или плиту. Земляных насыпов на могилах не было. После непродолжительного перерыва, погребальщики уже спокойно зарывали могилу, при этом каждый из присутствовавших бросал в яму горсть земли и произносил: *«Да почиет он на своем ложе в мире»*. Во время засыпания могилы читали молитву «кадиш». Кроме процедуры оплакивания, профессиональными ораторами, обычно за плату, произносились хвалебные речи, (впоследствии окончательно заменившие оплакивание), а также проводили церемонию прощания и просили прощения за нанесение ими покойному ранее обиды. Самоубийц старались хоронить без всякого шума и знаков почета. Приговоренных к смерти тихо оплакивали одни лишь ближайшие родственники [3, с. 766; 8, с. 369; 10, с. 7].

Если умирала женщина, то омовение и одевание проводили только женщины. Носильщики выносили покойницу, клали на носилки («мита»), несли на кладбище и хоронили. На могилы устанавливали плиты, которые были одинаковые и представляли собой простые, не очень большие камни с выбитой надписью. На них запрещалось изображать людей и животных. Преобладали растительные орнаменты. Резчики по камню украшали плиты традиционной символикой. По рукам, поднятым в жесте благословения, можно было узнать могилу семьи, принадлежавших к потомкам храмовых жрецов. Кувшин с кубком символизировал принадлежность к левитам, служебным лицам храма, приносившим первосвященнику воду для омовения. Книга, высеченная на надмогильном камне, указывала на ученого. Была и родовая символика. У Рапапортов – ворон, у Ашкенази – олень. Надписи делали на иврите, а эпитафии содержали метафоры из священных текстов, призванных возвысить покойного и прославить его деяния. Могилы цадиков и знаменитых ученых становились местами паломничества, для приезжавших из отдаленных мест евреев, чтобы попросить ребе о заступничестве или исцеление [3, с. 767; 5, с. 74; 8, с. 367–368].

После похорон один из членов «Хеврэ-кадыш» просил от имени своего братства у

родных покойника прощения, если кто-либо из братчиков ошибся в оказании покойнику должной почести («мелиха») и читал молитву «Циддук-га-Дин». Затем провожали родственников до дома. Начинался траур, во время которого родственники целую неделю занимались чтением молитв и Священного писания. Всю неделю посещали семью покойного, утешали и молились вместе с ними и даже первый обед после похорон должны были принести соседи. Траур («шиву») обязаны были соблюдать только самые близкие: супруг по супруге, родители по детям, дети по родителям, брат по сестре. Зеркала закрывали простынями, семь дней постоянно жгли поминальные свечи. Не носили кожаную обувь (символ роскоши), не принимали ванны. Соблюдавшие траур не должны были выходить из дома ни днем, ни ночью, три раза в день в присутствии миньяна читать «Кидуш» – погребальную молитву. Траурную одежду носили в течение тридцати дней, а после смерти родителей отказывались от музыки и удовольствий в течение года. Кроме того, к траурным обычаям относились: навешивание мешка на двери, тушение лампы, сидение в течение семи дней босыми на полу (разрешалось класть тюфяки), разрывание одежды и глубокое молчание. Во время траура воздерживались от работы, не затевали новые дела и не одевали новую одежду. Полный траур соблюдали по отцу, матери, сыну, дочери, брату, сестре, жене и мужу. На протяжении семи дней запрещено было работать (бедному – в течение трех дней), читать, кроме книги Иова, спать на кровати, шить и штопать свою одежду. Стричься запрещено в течение тридцати дней. В такой же срок запрещалось венчаться, а после смерти жены или мужа – в течение года. Все знакомые обязаны были выражать соболезнование скорбящим. Местом для выражения соболезнования являлась синагога, где обычно скорбящие стояли, а народ проходил мимо, выражая свое соболезнование. Существовал обычай давать скорбящим обед – поминки. Этот обед, состоящий из чечевицы, яиц, хлеба и вина, посылали скорбящим на дом. Друзья и родственники на обеде произносили молитву утешения. С наступлением праздников траур прекращали. Через год, день памяти покойного отмечали постом, молитвой и зажиганием свечи в синагоге. Всей семьей посещали кладбище, молились там и раздавали милостыню нищим во имя спасения души. Так поступали каждый год в день смерти близкого родственника. Приходя на кладбище, евреи не возлагали на могилу венки или цветы, а клали камешки [3, с. 767; 8, с. 369].

Верующие евреи Беларуси строго соблюдали общественные посты. Пост («Цом» или «Таанит») – ритуальное воздержание от принятия пищи и питья. Это форма бескорыстного и добровольного искупления и очищения человека и подчинения его воле Бога, акт раскаяния и мольбы, с целью снискания прощения у него. Основным смыслом постов, связанных с печальными историческими событиями, является продумывание собственных поступков и поступков предков, приведших к этим бедам. Пост – время не воспоминания о событии, а обдумывания его причин. Цель поста – оживлять голодом, то есть обращаться к Торе и заповедям, пробуждать и развивать духовность, доброе начало. Пост – как индивидуальный, так и общественный представлял собой реакцию на чрезвычайную ситуацию. Тора заповедовала только один пост – Йом-Киппур (евреи считают его и великим праздником). Остальные посты введены мудрецами в связи с различными печальными событиями. Это – 9 Ава, «малые» посты (постятся с утра до вечера): 3 Тишри (сентябрь – октябрь) – в память об убитом Гедале, наместнике Иудеи, со смертью которого остатки еврейской жизни в Иудее были уничтожены Вавилоном; 10 Тевета (декабрь – январь) – в этот день Иерусалим был осажден врагами, длительная осада завершилась полным разрушением – в день 9 Ава; 13 Адара (февраль – март) – пост о чуде Пурима (Эстер-царица перед тем, как идти к царю и просить за свой народ постилась, постились и евреи; 17 Тамуза (июнь – июль) – в этот день, как и 9 Ава, произошли 5 печальных событий, 2 из которых – создание золотого тельца в пустыне и разрушение стен Иерусалима за три недели до сожжения Храма. Существуют еще посты: канун Песаха – пост первенцев, канун

Рош-га-Шана [6, с. 291, 293, 294, 295, 298, 300].

В Беларуси общепринятыми являются общественные посты – Йом-Киппур и 9 Ава. Йом-Киппур (Судный день) – день искупления грехов и Высшего суда, анализа своих поступков и помыслов, наступает через 10 дней покаяния после Рош-га-Шана. Этот пост соблюдают и дети с 13-летнего возраста. Он длится 25 часов. В канун поста принято было есть разделяющую пищу. Пост начинается за полчаса до захода солнца и заканчивается с наступлением вечера через сутки. Во время поста запрещается работа, прием пищи, питье, умывание, вступление в супружескую близость, наложение косметики, ношение кожаной обуви. Это единственный пост, который может совпадать с субботой (все другие посты переносятся на следующий день, если по календарю они совпадают, так как в субботу запрещено поститься и скорбеть) [3, с. 755–756; 7, с. 35; 8, с. 316–317, 338;].

После месяца Таммуз – пост 9 Ава. В этот день был разрушен первый Храм в VI в. до н. э. и второй Храм в I в. н. э. Это суровый пост (считают праздником памяти по умершим), во время которого поминали предков. В этот день пол насыпали песком, а хозяева садились на низкие скамейки. Верующие евреи не надевали нарядную одежду, кожаную обувь, не пили, не ели (еще до захода солнца), не умывались. Запрещалось супружеская близость, полоскать рот, приветствовать, работать, дарить подарки, мыть полы после полудня. Принято есть и пить не досыта больным, мыть руки до суставов и влажными руками проводить по векам, при подготовке пищи разрешалось мыть продукты и мыть ребенка. Кожаную обувь надевали, когда шли по улице, где живут не евреи, а потом переобувались. Разрешалось сидеть на земле или на низком табурете. Воздерживались от посещения публичных мест, людных улиц и рынков, спать на матрасе, разложенном на полу, вдыхать запах духов, курить прилюдно. Готовить пищу начинали после полудня 9 Ава. Принято также посещать родные могилы на кладбище, произносить поминальную молитву. Если общественный пост приходился на субботу, его переносили на воскресенье. Хасиды в день 9 Ава устраивали шалости. Лили ведрами воду под чулки, бросали репы в бороды, которые застревали в бородах и трудно вынимались. Шли на кладбище, там снова бросали репы в бороды и катались со смеху. Таким образом, день 9 Ава превращали в день шалостей и смеха [4; 5, с. 108; 6, с. 300–302; 7, с. 35; 8, с. 338]. Верующие евреи соблюдали строгий общественный пост и накануне праздника Пурим, так называемый «пост Эсфири», так как Эсфирь с Мардохеем постились и молились перед отменой царского повеления [3, с. 756; 8, с. 339; 9].

Индивидуальные посты соблюдали жених и невеста в день венчания на свадьбе (если общественный пост совпадал с одним из дней свадьбы, то жених и невеста постились после свадьбы) и родственники покойного в день его памяти. Были посты и для нарушителей супружеской верности и другие. На этих постах воздерживались от еды, от шумных и веселых игр, соблюдали траур (родственники покойного) [6, с. 267, 301; 8, с. 369].

Таким образом, обряды, приуроченные к печальным событиям жизни людей: погребение, общественные посты – Йом-Киппур, 9 Ава и индивидуальные посты для жениха и невесты – в день венчания во время свадьбы, родственников покойного – в день его памяти, нарушителей супружеской верности и др., являвшиеся неотъемлемой частью обрядовой культуры евреев Беларуси, вносят значительный вклад в дело сохранения самобытности евреев и их духовного наследия.

Литература

1. Воскрешая память / сост. А. Шульман. – Минск : Медисонт, 2010. – 147 с.
2. Гортынский, Н. Записка о евпях в Могилеве на Днепре и вообще в Западном крае России / Н. Гортынский. – Второе изд. доп. – М. : Синодальная типогр., 1878. – 224 с.
3. Дембовецкий, А. С. Опыт описания Могилевской губернии / А. С. Дембовецкий. – Могилев на Днепре : Типогр. Губерн. правления, 1882. – Кн. 1. – 782 с.

4. Законы, связанные с 9-м Ава // Карлин. – 2008. – 2 окт. – С. 17.
5. Котик, Е. Мои воспоминания / Е. Котик ; пер. с идиша М. А. Улановской ; под ред. В. А. Дымшица ; предисл. и примеч. В. А. Дымшица. – СПб. : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге ; М. : Мосты культуры ; Иерусалим : Гешарим, 2009. – 368 с.
6. Розенберг, А. Я. О великом наследии прошлого с надеждой на духовное будущее / А. Я. Розенберг. – Минск : А. Н. Вараксин, 2012. – 343 с.
7. Скир, А. Я. Еврейская духовная культура в Беларуси : ист.-лит. очерк / А. Я. Скир. – Минск : Маст. литература, 1995. – 144 с.
8. Соболевская, О. А. Повседневная жизнь евреев Беларуси в конце XVIII – первой половине XIX века / О. А. Соболевская. – Гродно : ГрГУ, 2012. – 443 с.
9. Судный день – Йом-Киппур // Карлин. – 2009. – 30 июля. – С. 4.
10. Таляронак, К. А. Сельскія яўрэйскія пахаванні XIX – пачатку XX стагоддзя ў вёсцы Чэрнеўка Барысаўскага раёна / К. А. Таляронак // Труды молодых специалистов Полоцкого государственного университета / Учредитель : Учреждение образования «Полоцкий государственный университет». – Новополоцк : ПГУ, 2008. – Вып. 28. – С. 6–9.

Бялявіна В.М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СПОСАБЫ АПРАЦОЎКІ ЗЯМЛІ І СЯЎБЫ СЕЛЬСКАГАСПАДАРЧЫХ КУЛЬТУР У БЕЛАРУСАЎ У XIX – ПАЧАТКУ XX СТ.

Земляробства вядома на тэрыторыі Беларусі з часоў неаліту. Многія стагоддзі яно з’яўлялася галоўным сродкам існавання беларусаў і задавальнення іх важнейшых жыццёвых патрэб.

Да сярэдзіны XIX ст. у сялянскай гаспадарцы беларусаў панавала папарная збожжавая трохпольная сістэма земляробства, узаконеная яшчэ з сярэдзіны XVI ст. “Уставай на валокі”. Умовам іе існавання былі натуральны характар гаспадаркі, бяспраўнае становішча запрыгоненых сялян, застой у земляробчай тэхніцы і нізкі ўзровень яе развіцця. Як і ў папярэднія стагоддзі, ворная зямля падзялялася на тры па-магчымасці роўныя часткі. Адно поле засявалася жытам або азімай пшаніцай, другое – часткова апрацоўвалася з восені або цалкам вясной і засявалася яравымі культурамі: ячменем, аўсом, гарохам, ярыцай (яравым жытам), пшаніцай, просам і г. д. Трэцяе поле заставалася пад папарам і на наступны год засявалася азімымі.

Сяляне вельмі старанна апрацоўвалі свае палеткі. Пад засеў кожнай збожжавай культуры яны звычайна ўзорвалі і баранавалі палі ад трох да пяці разоў. Глыбіня і час узорвання зямлі, а таксама колькасць узорванняў залежалі ад глыбіні, складу і якасці ворнага слоя глебы, ад яго вільготнасці ці сухасці, ад ступені засмечанасці травамі і прыроды збожжавых культур, якія высажваліся [1, с. 829].

Першае ўзорванне навіны (аблогі), або папару, называлася “пад’ёмам”, пры заворванні ржышча – “узметам”. Другое ворыва называлася “мешанню” ці “падтройкай” (калі поле меркавалася араць тры разы). Трэцяе ўзорванне (“траенне”) сяляне практыкавалі толькі на гліністых і цяжкіх глебах або моцна ўгноеных палях, таму што трэцім ворывам дасягалася лепшае рыхленне і праветрыванне гліністых глеб, а моцна ўгноеныя палі ачышчаліся ад пустазелля [1, с. 832].

На добра ўгноеных палях пры значнай глыбіні ворнага слоя звычайна аралі глыбей, а на слаба ўгноеных землях, дзе ўрадлівы слой быў вельмі тонкі і не перавышаў 20–30 см, сахой уздымалі прыблізна 2–3 вяршкі глебы (9–13 см), каб не выварочваць наверх

падглебы. Боязь закруць пры ўзорванні неўраджайную светлую падглебу адлюстравалася ў народных прыказках: “Па чорнай зямельцы жыта сеюць. А па белай сабакі бегуюць” [2, с. 115], “Як гары, так гары, або чорным дагары” [2, с. 115] і інш.

Узарнае поле заўжды пачыналі баранаваць упоперак адваленых сахой або плугам пластоў глебы, якія барана пераразала і крышыла сваімі зубамі (кляцамі). Баранаванне ўпоперак пластоў на Магілёўшчыне называлася “ламаць поле”. Калі пласты глебы былі дастаткова расцярэблены папярочным баранаваннем, поле пачыналі баранаваць ўздоўж, што называлася “перахаджваць” поле [1, с. 832].

Баранавалі палі з рознымі мэтамі: выраўнаваць паверхню ўзаранай глебы, перамяшаць яе часткі, разбіць, расцерабіць пласты і камякі, разрыхліць корку, якая атрымліваецца на паверхні глебы пасля моцных дажджоў, знішчыць пустазелле і г.д. Сяляне стараліся не прапусціць момант, калі зямля слабавільготная, крышыцца пад бараной, не налівае на яе. Асабліва важна было ў час пабаранаваць палі з цяжкай гліністай глебай. Іх баранавалі адразу пасля ўзорвання, таму што пры высыханні на іх ствараліся вельмі цвёрдыя глыбы і камякі, якія цяжка было разрыхліць. Значна лягчэй было баранаваць пясчаныя палі, на якіх пры высыханні не ўтваралася глыб і камякоў, а калі іх баранавалі ў сухім стане, не так моцна распыляліся, як гліністыя [3, арк.29].

Тэрміны сяўбы кожнай палявой культуры сялянская традыцыя цесна ўвязвала з рэальнымі кліматычнымі сітуацыямі года, станам навакольнага асяроддзя, найбольш спрыяльным прагрэвам глебы і паветра для той ці іншай збажыны. Народны земляробчы каляндар беларусаў увасобіў шматлікія назіранні за паводзінамі звяроў, птушак, насякомых, свойскай жывёлы, станам надвор’я ў пэўныя дні, якія ўвязваліся ў адзіны рытм з земляробчымі работамі і змяшчалі мноства карысных парад і прагнозаў, неабходных ў паўсядзённых гаспадарчых занятках сялян.

Звычайна тэрміны сяўбы збожжавых культур у беларусаў падзяляліся на раннія, сярэднія і познія. У залежнасці ад канкрэтных умоў надвор’я і мноства прыкмет і назіранняў сяляне вырашалі, у якія тэрміны пачынаць сяўбу.

Пад яравыя пасевы зямлю з восені ўзорвалі сахой ці плугам, а вясной баранавалі, затым узорвалі (дваілі, мяшалі) і зноў баранавалі.

У сваёй земляробчай практыцы сяляне моцна трымаліся старажытнага правіла: даць раллі 1,5–2 тыдні адпачыць перад сяўбой і зляжацца, бо насенне, кінутае ў незляжалую зямлю, не можа прыцягнуць да сябе вільгаць з ніжніх слаёў глебы і пусціць расткі.

Ранні, сярэдні ці позні тэрмін сяўбы яравых збожжавых культур вылічалі тыднямі назад ад свята святога Іллі. Звычайна раннія пасевы ярыцы (яравога жыта), яравой пшаніцы і ячменю праводзілі на 12–11-ы тыдзень да Іллі, аднак бывалі выпадкі, як адзначаў М.Я.Нікіфароўскі, што сеялі за 13 і нават за 14 тыдняў да Іллі, але пры такіх тэрмінах існавала пагроза гібелі пасаваў ад марозаў. З восьмага тыдня да Іллі пачыналіся ўжо познія пасевы [4, с. 446].

На Палессі, у паўднёвых паветах Мінскай губерні (Пінскім, Мазырскім і Рэчыцкім) на ўзвышаных месцах сяўба яравых пачыналася ў канцы сакавіка пасля Дабравешчання (25 сакавіка/7 красавіка), і заканчвалася да 15 (28) мая, а на нізкіх палях яна праводзілася з паловы мая да паловы чэрвеня [5, с. 338].

На нізкіх землях звычайна сеялі ячмень, пшаніцу, лён і гарох, а пад авёс адводзілі больш узвышаныя або недастаткова ўгноеныя палі. Пшаніцу і ячмень стараліся пасеяць далей ад сядзібы, каб на іх менш заляталі вераб’і, а гарох – далей ад дарогі, каб не прыцягваць увагі дзяцей, для якіх зялёны гарох быў любімым ласункам [6, с. 79].

Сеялі палявыя збожжавыя культуры звычайна мужчыны. Пры сяўбе карысталіся спецыяльна прызначанымі для гэтай мэты рознага тыпу сявалкамі, якія ў розных рэгіёнах Беларусі называліся “сяўнёй”, “лубкай”, “сеўныком”, “сявенькай”, “каробкай”, “кашэлем” і інш. Найбольш пашыранай была лёгкая плеценая з саломы сявалка, аснову якой рабілі з

тонкіх лазовых прудоў. Такія сьвалкі пераважалі ў паўднёва-заходніх, заходніх, цэнтральных і паўночных паветах Беларусі. На Магілёўшчыне і ва ўсходняй частцы Міншчыны ўжываліся часцей за ўсё лубяныя сьвалкі (лубкі), матэрыялам для якіх служыў луб ліпы ці вязу, а часам тонкая драпка з сасны. Сустракаліся сьвалкі з вельмі тонкіх драўляных клёпак, або абцягнутыя палатном па аснове з драўляных дубцоў. Зрэдку сеялі проста з мяшка ці фартука [7, с. 47–49].

Сеялі збожжавыя культуры жменямі ўроскід адной або дзвюма рукамі. Пры такой сьяўбе зерне раўнамерна размяркоўваецца па пасяўной плошчы. Расліны маюць аднолькавыя ўмовы развіцця, росту, вентыляцыі, добра асвятляюцца, больш устойлівыя да захворванняў і паляганьня. З прычыны адсутнасці міжрадкоўяў у такіх пасевах слаба развіваецца пустазелле.

Як яравыя, так і азімыя збожжавыя сеялі двума спосабамі: “цераз крок” і “за кожным крокам”. Самым пашыраным на тэрыторыі Беларусі быў спосаб сьяўбы “цераз крок”. Пачынаючы сеяць, селянін станавіўся ў пачатку сваёй паласы, хрысціўся, маліўся Богу і першыя дзве або тры жмені зярнят сыпаў крыжападобна [8, с. 349], а затым пачынаў павольна, з левай нагі крочыць па ніве, правай рукой раскідваючы цераз крок перад сабой насенне. Каб на полі не было незасеяных або занадта загушчаных месц, сейбіт стараўся рабіць аднолькавыя крокі і браць з сьвалкі аднолькавую колькасць зерня. Пры сьяўбе “цераз крок” насенне рассыпалася па раллі аднолькавымі паўкружжамі.

У паўночнай частцы Віцебшчыны, некаторых паветах Гродзенскай губерні і на Палессі сеялі “за кожным крокам”, у дзве рукі. Пры такім спосабе сьяўбы, калі сейбіт наступаў правай нагой, то жменя насення веерам рассыпалася ўперад і направа, калі левай – зерне рассыпалася ўперад і налева. Зерне клалася на раллю як бы сашчэпленымі паўкружжамі і займала ўшырыню паласу, прыблізна роўную 3–4 аршынам [7, с. 46]. Каб не залезці на чужое поле, межы акуратна падсявалі.

Калі сеялі авёс, ячмень, пшаніцу або белы гарох, то мяжу россыпу зерня была ясна відаць, а пры сьяўбе жыта і грэчкі за сейбітам абавязкова ішоў хто-небудзь з сям’і і “тычкамі” (вехцінамі саломы або галінкамі) адзначаў мяжу засеянай плошчы [4, с. 443, 447].

Апошнія дзве жмені насення, як і пры пачатку засева, сейбіт раскідваў крыжападобна на канцы загона і тут жа на мяжы ставіў сьвалку.

На пясчаных і супясчаных глебах пасеянае насенне заворвалі сахой (што называлася “сеяць пад саху”), а затым поле баранавалі [9, с. 87]. Глыбокае загортванне насення на лёгкіх глебах забяспечвала яго вільгаццю, давала раслінам магчымасць лепш укараніцца, развіць моцнае сцебло і вялікі колас.

На гліністых глебах сеялі звычайна пасля другога або трэцяга ўзорвання і толькі забараноўвалі насенне (“сеялі пад барану”), таму што заглыбленае ў цяжкай і цвёрдай глебе зерне не магло б узысці.

Па традыцыі ў беларусаў было прынята засяваць у адзін прыём такую плошчу поля, якую можна было б да вечара яшчэ забаранавець. Сяляне лічылі, што не забаранаванае на ноч зерне губляла палову ў росце і ўраджаі. Таму аб засеяным, але не забаранаваным да ночы полі навакольных людзі меркавалі як аб няшчасці [4, с. 444].

Пасля загортвання ў зямлю насення сейбіт з канём, закрэжаным у барану, спускаўся з раллі, хрысціў, бласлаўляючы, ніву і толькі тады лічыў сьяўбу скончанай [4, с. 445]. На Палессі пасля заканчэння сьяўбы селянін, паводле дзедзюскага звычаю, абавязкова раскідваў пры дарозе тры жмені зерня – “дзеду палявому на пырог, або на кашу” [10, с. 61].

Раней за ўсё пачыналі сеяць авёс, ярыцу і яравую пшаніцу. Авёс быў адной з найбольш вырошчваемых на Беларусі харчовых і фуражных культур. У адносінах да глебы ён з’яўляецца самым непатрабавальным хлебным хлакам. Сеялі авёс як мага раней, бо яго насенне патрабуе для прарастання шмат вільгаці, а перыяд вегетацыі даўжэйшы за іншыя збожжавыя культуры. Пры раннім пасеве ён дружна ўсходзіць і менш іншай збажыны

заглушаецца пустазеллем. Пад авёс сяляне звычайна адводзілі самыя горшыя палі, абясплоджаныя іншымі хлебнымі пасевамі.

Найбольш каштоўнай культурай сярод збожжавых лічылася пшаніца, але для вырошчвання яна патрабуе найлепшай глебы і добрага догляду.

Ячмень сеялі на сугліністых і пячаных глебах, добра ўгноеных з восені. Пад яго адводзілі палі, дзе ў мінулым годзе было пасеяна жыта. Проса, грэчку, лён і каноплі сеялі ў познія тэрміны, калі зямля добра прагравалася і не існавала пагрозы замаразкаў.

Пасля заканчэння сяўбы яравых культур усе свае сілы сяляне накіроўвалі на вываз гною на папар і яго апрацоўку пад сяўбу азімага жыта. Сялянскі, або выганны, папар – поле пасля ўборкі яравых культур, якое да сярэдзіны лета наступнага года служыла пашай для свойскай жывёлы.

Сялянскі папар меў значныя недахопы. Па-першае, глеба моцна ўшчыльнялася восенню пасля ўборкі яравых пасеваў і зімой пад ціскам снегу, а асабліва вясной і летам утоптваннем жывёлы. Па-другое, на ім бесперашкодна расло пустазелле, значная частка якога да паловы лета паспявала і абсемянялася, павялічваючы ў зямлі і без таго яго велізарны запас. Выганны папар утрымліваўся ў сялянскай гаспадарцы амаль да пачатку ХХ ст. выключна з прычыны недахопу сенажаццяў і выганаў, каб мець хоць якую кармавую плошчу для свойскай жывёлы.

На папар летам вывозілі гной і сахой “узнімалі” (аралі) зямлю, заворваючы гной і пераварочваючы ўніз і на бок леташні дзёран. У такім стане папар пакідалі да канца першых сенакосаў. За гэты час дзёран разам з гноем пераправаў і разбураўся, а з ім згнівала і трава, што вырасла на папары.

Управіўшыся з сенакосамі, папар баранавалі, расцярэбліваючы “ўзмёты” і прыводзячы поле ў “раўнядзіну”. Пасля баранавання папар зноў пакідалі на тры-чатыры тыдні, пакуль займаліся другім сенакосам. У канцы ліпеня папар другі раз аралі (“мяшалі”) сахою. Дзякуючы таму, што зямля была дастаткова разрыхленай першым ворывам і баранаваннем “мешань” ішла хутчэй і яе звычайна заканчвалі за адзін-два тыдні да Спаса. Па гэтым ворыве, даўшы зямлі “адляжацца”, сеялі жыта ў тры паўсюдна вядомыя тэрміны: ад 7 да 15 жніўня (ст.ст.) ранняя сяўба, ад 16 да 29 жніўня (сярэдня) і ад 1 да 14 верасня (позняя сяўба) [4, с. 441–442].

Адмена прыгоннай залежнасці дазволіла сялянам значна больш часу аддаваць уласнаму надзелу зямлі. Дзякуючы гэтаму на працягу другой паловы ХІХ ст. сялянская гаспадарка на Беларусі дасягнула значных поспехаў. Гэтаму садзейнічалі пашырэнне ў беларускай вёсцы прылад працы прамысловай вытворчасці, пераход ад традыцыйнага трохполля да чатырохполля і травасеяння, прымянення мінеральных угнаенняў.

Асабліваць развіцця парэформеннай Беларусі заключалася ў спецыялізацыі сельскай гаспадаркі і фарміраванні раёнаў таварнага земляробства, што было вызвана ростам унутранага і знешняга рынкаў, а таксама колькасці прамысловых прадпрыемстваў, якія працавалі на сельскагаспадарчай сыравіне.

Літаратура

1. Дембовецкий, А. С. Опыт описания Могилевской губернии в историческом физико-географическом, этнографическом... состоянии: в 3 кн. / А. С. Дембовецкий. – Кн. 2. – Могилёв, 1884.
2. Прыказкі і прымаўкі: у 2 кнігах / рэд. А. С. Фядосік. – Кн. 1. – Мінск, 1976.
3. Архіў ІМЭФ НАН Беларусі. – Ф. 6. – Воп. 14. – Спр. 113.
4. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности (этнографические данные) / Н. Я. Никифоровский. – Витебск, 1895.
5. Зеленский, И. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами

генеральнаго штаба. Минская губерния / И. Зеленский. – Ч. 1. – СПб., 1864.

6. Бобровский, П. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генеральнаго штаба. Гродненская губерния / П. Бобровский. – Ч. 2. – СПб., 1863.

7. Народная сельскагаспадарчая тэхніка беларусаў / рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск, 1974.

8. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западнаго края / П. В. Шейн / соч. в 3 т. – Т. 3. – СПб., 1902.

9. Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч. – Мінск, 2004.

10. Сербаў, І. А. Вічынскія паляне: матэрыяльная культура: этнаграфічны нарыс Беларускага Палесся / І. А. Сербаў. – Мінск, 1928.

*Бястолкаў Д. А.
(Расія, г. Мічурынск)*

«ПРАПАДОБНЫ СЕРГІЙ РАДАНЕЖСКІ» Б. К. ЗАЙЦАВА: ВОПЫТ АКТУАЛІЗАЦЫІ МАСТАЦКАЙ КАНЦЭПЦЫІ ТВОРА

У сучасным рускім і беларускім літаратуразнаўстве вывучэнне жыцця і творчасці пісьменнікаў рускага замежжа, у прыватнасці Барыса Зайцава, па-ранейшаму захоўвае сваю актуальнасць. Доктарскія і кандыдацкія дысертацыі апошніх гадоў (А. В. Громавай [1], Н. І. Пак [2], Н. А. Івановай [3] і інш.), манаграфіі (В. Т. Захаравай [4]), артыкулы (Кабылковай А. А. [5], Ю. В. Паталкова [6], Е. Ф. Дудзінай [7]) у поўнай меры пацвярджаюць гэта. Тым не менш, сярод комплексу пытанняў, якія тычацца спадчыны аўтара, пытанні аб яго творчым падыходзе да мастацкага ўвасаблення вобраза прападобнага Сергія Раданежскага ў аднайменным творы 1925-га году (“Прападобны Сергій Раданежскі”) нададзена недастаткова ўвагі. Гэта акалічнасць вызначыла даследчае кірунак сапраўднай публікацыі. Мяркуем, у аснове творчага падыходу Барыса Зайцава – мастацкая актуалізацыя тых рыс асобы прападобнага, якія тлумачаць кірунак намераў і матывы ўчынкаў святога. З гэтай мэтай аўтар паказаў на сціпласць героя апаваданна. Так, напрыклад, адбылося ў эпизодзе з выбарам назвы царквы, збудаванай братамі Стэфанам і Варфаламеем на Маковіцы [8, с. 15]. Аб сціпласці Сергія Раданежскага (у свеце Варфаламея) не мала сведчыць і тая акалічнасць, што ўжо ў пару свайго ігуменства ён не патрабаваў ад манаскага браціі, якія засялялі мясціна, беспярэчнага падпарадкавання. Акрамя гэтага, па добрай волі дапамагаў манахам у будаўніцтве келляў, а таксама “сам свечкі скочваў, варыў куцьцю, рыхтаваў прасфоры” [8, с. 25]. Ігумен “Сергій быў усё таксама просты – бедны і абыякавы да выгод, як і застаўся да самай смерці. Ні ўлада, ні розныя «адрозненні» яго наогул не займалі” [8, с. 37]. Безумоўна, аднымі з галоўных рыс у асобы прападобнага з’яўляліся, па Б. К. Зайцаву, асэнсаванасць і паслядоўнасць у прыняцці рашэнняў. Такім Сергій Раданежскі прадстаўлены ў гісторыі ўскладання на яго сану ігумена. Манахі не аднойчы звярталіся да Сергію з тым, каб ён стаў ігуменам у заснаваным ім манастыры, але для прападобнага было відавочным, што рашэнне гэтага пытання немагчыма без удзелу царкоўнай улады [8, с. 23–25]. Асоба Сергія таксама характарызуе стойкасць перад спакусамі, якія з апантанай сілай напоўнілі яго пустэльніцкае жыццё, толькі варта было яму прыняць пострыг [8, с. 19–20].

Для Барыса Зайцава вялікае значэнне мела выраз нацыянальнага характару аблічча Сергія: мастак не аднойчы параўноўваў яго ўчынкі і намеры з намерамі і ўчынкамі каталіцкага святога Францыска Асізскага [8, с. 10, 27]. “Вядома, – тлумачыў Б. К. Зайцаў, – «Жыццё» надае изображаемому падабенства іконы. Але наколькі можна адчуваць Сергія, празь цемру гадоў і кароткія паведамленні, у ім наогул не было ўсмешкі. Св. Францыск

душэўна усміхаецца – і сонцу, і кветкам, і птушкам, ваўку з Губбио <..>. Св. Сергій ясны, міласэрны, «гасьцінны да вандроўнікаў», таксама блаславіў прыроду – у вобразе мядзведзя, які блізка падышоў да яго<...> У ім няма суму. Але як быццам бы ён заўсёды ў стрыманай, крышталёва-разрэджанай і прахалоднай атмасферы. У ім ёсць некаторы поўнач духу» [8, с. 39–40]. «Сергій найглыбейшы рускі, найглыбейшы праваслаўны», – падкрэсліваў Барыс Зайцаў [8, с. 78].

Варта заўважыць, што Б. К. Зайцаў спрабаваў даць ацэнку асобы Сергія Раданежскага з розных ракурсаў, таму пісаў не толькі пра яго ролю ў жыцці Рускай Праваслаўнай Царквы («заснавальнік старэцтва» [8, с. 36], заснавальнік «інтэрната» ў укладзе манастырскага жыцця [8, с. 40, 42]), але і пра ролю Сергія як прадстаўніка праваслаўнай царквы ў жыцці дзяржавы. Па гэтай прычыне Сергій Раданежскі быў паказаны ў мастацкім свеце Б. К. Зайцава натхняльнікам рускага войска на абарону Русі. «Ён даваў адчуванне праўды, ісціна ж заўсёды мужная, заўсёды настройвае станоўча, на справу, жыццё, служэнне і барацьбу. Гістарычна Сергій выхоўваў людзей, свабодных духам, ня рабоў, схіляліся перад ханам. Ханы величайше памыляліся, покровительствуя духавенству рускаму, шкадуючы манастыры. Наймоцнае – бо духоўнае – зброя супраць іх рыхтавалі «пакорлівых» святых тыпу Сергія, бо рыхтавалі і верніка, і мужа чалавека. Пазней ён перамог на Куліковым полі. Душэўнае ўздзеянне святога адыграла ролю ў гісторыі Расіі, як адыграла сваю ролю распаўсюджванне манастыроў» [8, с. 76–77]. Як гэта відаць, у мастацкім свеце Б. К. Зайцава падкрэслена выказана сувязь Рускай Праваслаўнай Царквы і рускай дзяржавы. У гэтым не толькі светапоглядная ацэнка, але і грамадзянская пазіцыя рускага пісьменніка. У праваслаўі мастак бачыў духоўную скрэпу рускай дзяржавы (рускай дзяржаўнасці), таму і Сергій паказаны ім як міратворац-пасярэднік у вырашэнні міжусобных канфліктаў князёў [8, с. 58, 66].

Мастацкае мысленне Б. К. Зайцава характарызуе пастаяннае імкненне быць аб’ектыўным ў апісанні і ацэнцы гістарычных фактаў. Аўтар падзяліўся з чытачом не толькі сваім разуменнем асобы Сергія Раданежскага, але і веданнем эпохі, у якую прападобны жыў, веданнем грамадскіх адносін таго часу. Пастаронкава асэнсоўваючы жыццё, створанае Епіфанам Прамудрым, пісьменнік нярэдка звяртаўся да прац прафесара Е. Е. Голубинскага, палемізаваў па пытаннях пра год нараджэння Сергія Раданежскага [8, с. 6–7], аб даце пастаўлення прападобнага ў ігумена [8, с. 24], аб часу ўвядзення інтэрната ў праваслаўных манастырах Русі [8, с. 42]. Акрамя гэтага, распавядаючы пра тое, як пустэльнікі Варфаламей і Стэфан пасяліліся на Маковіцы, Б. К. Зайцаў патлумачыў, чаму тая зямля, на якой яны сталі жыць, магла быць імі занятая [8, с. 14–15]. Паслядоўна мастак распавёў і тым, як Сергій здолеў сустрэцца з біскупам Афанасіем [8, с. 24–25] і г. д. «Заступнік наш», – так назваў святога Сергія Б. К. Зайцаў. «Праз пяцьсот гадоў, – пісаў ён, – углядаючыся ў яго вобраз, адчуваеш: так, вялікая Расея. Так, святая сіла ёй дадзена. Так, побач з іслай, ісцінай мы можам жыць» [8, с. 78].

Асобна варта сказаць пра тое, што звязвае твор Барыса Зайцава з літаратурнай спадчынай старажытнарускай культуры. У «Жыцці прападобнага і баганоснага айца нашага, ігумена Сергія Цудатворца», напісанага Епіфанам Прамудрым, аўтар неаднаразова фармуляваў уласную ацэнку падзей і фактаў з жыцця святога. У прыватнасці, ён звяртаўся да такога складанага пытання аб тым, чаму манаскія шляхі родных братоў Стэфана і Варфаламея разышліся. Акрамя гэтага, падрабязна і эмацыйна апісаў і патлумачыў абрад манаскага пострыгу, здзейснены над Варфаламеем. Услед за Епіфанам Прамудрым, менавіта ў рамках агіяграфічнай традыцыі старажытнарускай літаратуры [2, с. 4], Б. К. Зайцаў даў уласную ацэнку шматлікім падзеям з жыцця прападобнага, ініцыяваў дыялог з чытачом па ходзе апавядання, імкнуўся высветліць першапрычыну учынкаў свайго героя–прападобнага Сергія. Аднак, працуючы ў блізкароднасным класічнаму жыццёвым жанры мастацкай біяграфіі [9, с. 3, 5] («літаратурнага партрэта» па О. А. Кашпур

[10, с. 7–10, 12–13]), аўтар выкарыстаў іншы мастацкі метадад – рэалістычны, таму, напрыклад, відавочным чынам сышоў у апавяданні ад эпизоду, грунтоўна апісанага ў творы Епіфана, калі не народжаны яшчэ Варфаламей тройчы пракрычаў у чэраве маці падчас царкоўнай службы. Гранічна далікатны Б. К. Зайцаў і ў апісанні цудаў, створаных Сергіем Раданежскім [8, с. 33]. Як на гэта паказала О. А. Кашпур, “Сергій Раданежскі Б. Зайцава – гэта нешта іншае, чым Сергій Раданежскі Епіфана Прамудрага. Б. Зайцаў зрабіў свайго героя «жывым» і даступным, надзяліў яго простымі чалавечымі якасцямі” [10, с. 12].

Такім чынам, *мастацкую канцэпцыю* творы Барыса Зайцава магчыма сфармуляваць наступным чынам: *усё лепшае, што можа быць яўлена ў рускім чалавеку (праўдзівасць, шчырасць, мужнасць, любоў да працы, “глыбокая павага і вера”, вернасць Айчыне), усё гэта сабрана і ярчайшэ прадстаўлена ў вобразе святога Сергія Раданежскага – заступніка Расіі, таму прападобны і вучыць “усім абліччам сваім”*.

Кананічнае ўяўленне пра вобраз святога Сергія Раданежскага (пачатак якому пакладзены ў старажытнарускай культуры) у мастацкім свеце Барыса Зайцава клапатліва (без скажэнні, з вялікай павагай) захавана і далікатна адаптавана для ўспрымання не толькі сучаснікаў мастака, але і іх нашчадкаў.

Літаратура

1. Громова, А. В. Жанровая система творчества Б. К. Зайцева : литературно-критические и художественно-документальные произведения: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / А. В. Громова ; Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина. – Орел, 2009. – 46 с.
2. Пак, Н. И. Традиции древнерусской литературы в творчестве Б. К. Зайцева и И. С. Шмелева : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Н. И. Пак ; Московский педагогический государственный университет. – М., 2004. – 45 с.
3. Иванова, Н. А. Художественный мир произведений Б. К. Зайцева 1900-1922-х годов в аспекте кодовых взаимодействий : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Н. А. Иванова ; Чувашский государственный педагогический университет имени И. Я. Яковлева. – М., 2014. – 23 с.
4. Захарова, В. Т. Поэтика прозы Б. К. Зайцева / В. Т. Захарова. – Н. Новгород : Мининский университет, 2014. – 166 с.
5. Кабылкова, А. А. Почвеннические традиции первой волны русской эмиграции в творчестве В. Н. Крупина / А. А. Кабылкова // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. – 2018. – № 1. – С. 40–48.
6. Паталкоў, Ю. В. Топас пакрыўджанага чалавека ў апавяданнях Кузьмы Чорнага “Начлег у вёсцы Сінегах” і Барыса Зайцава “Аўдоця-смерць” / Ю. В. Паталкоў // Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай : VIII Міжнародная навуковая канферэнцыя, прысвечаная 125-годдзю з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа, 1–3 лістапада 2007 г., Мінск, БДУ : зборнік навуковых артыкулаў / пад агул. рэд. І. С. Роўды. – Мінск, 2008. – С. 244–247.
7. Дудина, Е. Ф. Своеобразие художественного метода Б. К. Зайцева 1900–1921 годов / Е. Ф. Дудина // Ученые записки орловского государственного университета. – 2012. – № 5. – С. 183–188.
8. Зайцев, Б. К. Преподобный Сергей Радонежский / Б. К. Зайцев // Сергей Радонежский. Чудотворец Святой Руси / отв. ред. А. Иванов – М. : Яуза ; Эксмо, 2014. – С. 5–78.
9. Жукова, Н. Н. Проблема становления творческой личности в художественных биографиях Б. К. Зайцева : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Н. Н. Жукова ; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. – М., 1993. – 26 с.
10. Кашпур, О. А. Жанр литературного портрета в творчестве Б. К. Зайцева : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / О. А. Кашпур ; Московский педагогический государственный университет имени В. И. Ленина. – М., 1995. – 18 с.

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА ОНОМАСТИКОНА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ ОЛЬГИ ИПАТОВОЙ

Актуальным для современной ономастической науки является изучение ономастикона художественного текста, в котором тесно переплетаются язык и культура. Система поэтонимов трилогии Ольги Ипатовой «Властители великого княжества» отражает особенности социальной организации, культуру общества, изменения социально-исторических условий – укрепление позиций христианства – в зарождающихся белорусских княжествах в XIII–XV веках. Цель работы – описать культурно-историческую информацию поэтонимов исторической прозы О. Ипатовой, которые позволяют передать мировоззрение человека эпохи перехода от языческих культов к христианству.

Ольга Ипатова давно и плодотворно работает в жанре исторической прозы. Одним из важных творческих достижений писательницы является трилогия «Властители великого княжества», состоящая из романов «Золотая жрица Ашвинов», «Волхв Гедимины», «Альгердово копьё». Автор трилогии создает живописную картину наиболее интересного периода истории Беларуси – эпохи формирования Великого Княжества Литовского, времени царствования знаменитых князей Миндовга, Гедимины, Ольгерда. Особенность творческого стиля О. Ипатовой в том, что она не только скрупулезно и точно, опираясь на авторитетные исторические источники, воссоздает события и личности прошлого, но и в том, что автор отражает мировоззрение человека эпохи перехода от язычества к христианской религии. Решает писательница эту художественную задачу благодаря умелому использованию образно-изобразительных возможностей имён собственных, которые являются ценным памятником материальной и духовной культуры белорусов.

Значительное место в ономастиконе трилогии занимают так называемые «**периферийные онимы**»: названия святых, божеств, культовых сооружений, праздников. Идеологической основой славянских княжеств XIII–XV веков было язычество, которое постепенно перерастало в христианскую религию. Во время важнейших государственных событий присутствовали как христианские священники, так и языческие жрецы. Один из героев трилогии, волхв Лездейка, отмечает: «*Я насміхаўся, назіраючы, як спрабуюць прыдворныя ўлагодзіць не толькі хрысціянскага Бога, але і старых язычніцкіх, на якіх яны ўпарта не хацелі забывацца*» [2, с. 100]. Поэтому закономерным является использование белорусской писательницей тех разрядов онимов, которые связаны с религиозным мировосприятием белорусов. Одной из главнейших категорий познания человеком мира является категория времени. Определенные времена года были связаны у наших предков с магической тайной. Поэтому **геортонимы** (наименования праздников) широко представлены на страницах прозы О. Ипатовой. И это усиливает эффект правдивости созданных образов. Это названия как христианских (*Іванаў дзень (Раство Іаана Прадцечы), Сёмуха, Спас, Саракі, Грамніцы, Вадохрышча, Купалле*), так и языческих (*Свята Ашвінаў, Першы Конскі Вялікдзень*) праздников.

Видение мира человеком переломной эпохи передается посредством использования наименований культовых сооружений: православных (*царква святога Мікалая, царква Дабравешчання, царква святых Барыса і Глеба, царква Успення Багамаці, сабор Святой Сафій, царква Бессарэбранікаў*) и католических (*манастыр Сан-Пэтэр*) храмов и монастырей, языческих святилищ (*Перуноў храм, Мокашава свяцілішча, храм багіні Ранішняй Зары Аўшры, храм Ашвінаў, капішча Ашватха, Конская стаянка*). Благодаря использованию такого разряда имён собственных, как **теонимы** (наименования божеств),

передается дуализм верований славян. Значительную часть теонимов составляют наименования языческих богов. Древний человек одухотворял природу. Наши предки верили, что каждое природное явление – это живое существо, что сама земля «*спявае рознымі галасамі, гаворыць з людзьмі, трэба толькі ўмець яе слухаць*» [2, с. 165]. В описании восприятия природных явлений древними славянами достаточно часто используются наименования языческих божеств, которые воплощают определенные природные стихии: «*У звычайна-будзённым свеце чалавека падцерагаюць **Карачун і Лесавік**, альбо **Аўсянік ці Лазнік**, альбо казытлівыя **Русалкі**, а над усімі – злавесная багіня смерці – **Мара***» [2, с. 167]. В Новогрудском княжестве укрепляла свои позиции христианская религия, поэтому на страницах романа находим имена христианских святых: **Мікалай, Казьма, Даміян, Флор, Лаўр**. В произведении утверждается идея единства мировых религий и культур, которые на разных языках и разными путями утверждают общечеловеческие ценности: «*І ўвогуле кожны народ як кветка, што цвіце на ўласным лузе, але ўсе народы – гэта букет у руцэ пана Бога, нашага творцы*» [2, с. 135]. Разными именами и образами утверждается в разных народах культ богов-близнецов: «*Культ блізнятаў, народжаных ад кабылы, праіснаваў у выглядзе коней на нашых дахах, конскіх галоў на вышыўках, увасобіўшыся праз іншыя цывілізацыі ў балта-славянскіх бостваў, сярод якіх ёсць культ **Відэвута і Брутэна**. Мы ведаем больш **Дыяскураў**, чые імёны **Кастора і Палукса** далі назву сузор'ям **Блізнятаў; Ромула і Рэма; Кузьму і Дзям'яна і, нарэшце, Барыса і Глеба**. Ясна, што два апошнія культы «накрылі» сабой язычніцкіх блізнятаў, аднак жа пад новаю формай праглядаюцца ўсе яны, **Насацья і Дасру**, адзін з якіх смяротны, другі – не» [2, с. 136]. Созданию исторического колорита способствуют также использованные в контексте исторических романов **ойконимы** (названия населенных пунктов) и **гидронимы** (названия морей, рек, озер). Устаревшие наименования мы расклассифицировали по их соотношению с современными топонимами. Некоторые устаревшие онимы целиком отличаются от современных имён собственных фонеморфологическим составом. Это **собственнолексические археонимы: Цар-горад** (Стамбул), **Поніцае мора** (Черное море), **Рубон** (Двина), **Крыў-горад** (Вильнюс). Часть устаревших имён отличается от современных именовании особенностями фонетического облика и словообразовательных аффиксов. Это **фонетико-словообразовательные археонимы: Навагародак, Віцьбеск, Гародня, Берасце, Карсунь, Херсанес, Слуцак, Коўна, Ваўкавыйск**. **Историонимы** – наименования населённых пунктов, которых нет на современной политической и географической карте, напр.: **Нальшаны** (историческая область, которая находилась на северо-западной окраине Беларуси), **Дайнова** (историческая область на территории Литвы и северо-западе Беларуси), **Вялікае Княства Літоўскае, Кіёўскае, Чарнігаўскае, Ноўгарад-Северскае, Галіцка-Валынскае княствы, Рымская імперыя, Ерусалімскае каралеўства, Эпірскае царства**.*

Основное место в ономастиконе романов занимают **антропонимы** – имена и прозвища людей. Автор повествует читателю о славном прошлом Беларуси. Поэтому на страницах произведения не раз упоминаются имена реальных исторических деятелей. Особенностью стиля Ольги Ипатовой является приём актуализации этимологического значения имён реальных исторических лиц. Например, в романе «Альгердово копьё» раскрывается внутренняя форма прозвища московского князя **Симеона Гордого**: «*Прымуслілі турбавацца князя Сімяона Іванавіча, нягледзячы на тое, што быў ён зласлівы і ўладны, за што і празвалі яго **Гордым***» [2, с. 236]. Архаическая модель мира предполагает тождество имени и сущности его носителя. По древней традиции имя играло креативную роль, формируя особенности духовного склада личности и обеспечивая покровительство высших сил. Принятие имени святого определяло жизненный путь человека, объединяя его судьбу с судьбой праведника. Княжич Войшелк, став монахом, принимает имя своего духовного отца, старца **Елисея**. Принятие имени умершего было вызвано стремлением

воскресить духовные качества старца. Изменение имени связывается с изменениями характера княжеского сына, который смиренно посвящает жизнь переписке книг святых отцов и укреплению монастыря: «Смірэнным манахам *Елісеем* перапісваў княжыч святыя кнігі і працаваў у садзе. Хрысціўся *Елісеем* у гонар забітага язычнікамі духоўнага настаўніка, і, каб застаўся жывым, нарадавацца не мог бы на яго *Елісей*» [2, с. 213].

Имена персонажей, созданных фантазией писательницы соответствуют моделям антропонимикона, которые существовали в белорусском государстве в XIII–XV веках. Так, герои, являющиеся представителями высших сословий (княжеским дружинниками, боярами), носят имена-композицы: *Ірвідуб, Рацібор*. Славянские по происхождению имена представителей низших сословий образуются на базе нарицательных существительных: наименований птиц (*Гіль, Верабей*), растений (*Бяроза, Раска*), животных (*Леў, Заяц, Алень*), насекомых (*Камар*). Такие имена могут определять физические качества индивида (*Ляўшун* – левша), черты его характера (*Драмак*), а также указывать на неожиданность появления ребенка в семье (*Нячай*).

С точки зрения литературно-художественной ономастики многие из имён персонажей, созданных фантазией писательницы, – **говорящие (мотивированные) онимы**. Характеризующее имя одной из главных героинь цикла романов о правителях Великого Княжества Литовского – жрицы-язычницы *Живены* – является одним из средств выражения идеи произведения. Смысл онима соотносится со значением белорусского слова *жывіць* – оживлять, бодрить; поддерживать, быть опорой для чего-н. [3, с. 201]. Жрица лечит духовные и физические недуги людей. Своим потомкам целительница передает завет *Любви* к ближнему, к природе, к родной земле. Сила такой *Любви* дает *жизнь* всему окружающему и помогает победить зло, горе и смерть.

Итак, взаимодействие реалистического отражения фактов и героев далёкого прошлого с романтическим и мифологическим осмыслением истории достигается за счет умелого раскрытия писательницей культурно-исторического содержания имён собственных, которые являются одним из важнейших средств выражения мировоззрения человека XIII–XIV веков.

Литература

1. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – М. : Рус. яз., 1978–1980. – Т. 2. – 1979. – 779 с.
2. Іпатава, В. Альгердава дзіда / В. Іпатава. – Мінск : Беллітфонд, 2002. – 608 с.
3. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / І. М. Бунчук [і інш.] ; пад рэд. М. Р. Судніка, М. Н. Крыўко. – Мінск : БелЭн, 1996. – 784 с.

Ваныкина Г.В., Сундукова Т.О.
(Российская Федерация, г. Тула)

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И МЕТОДЫ СОХРАНЕНИЯ МИРОВОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Культурное наследие – это накопленный опыт, традиции, философия и концепция существования цивилизации. Культура выражается в различных видах и формах, при этом культурное наследие должно оцениваться с особой тщательностью, так как оно представлено рядом поколений наших предков. Библиотеки, архивы, музеи и информационные центры используют обширный набор инструментов информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) для сбора, структуризации, управления и

обеспечения доступа к информации о культурном наследии. В настоящее время существует множество уникальных и бесценных активов материального и нематериального культурного наследия, которые находятся под высоким риском исчезновения. В цифровую эпоху документирование и защита данных с помощью ИКТ сделают возможным сохранение, тиражирование, предоставление открытого доступа и дальнейшее расширение базы данных культурного наследия в электронном виде, открывая тем самым возможности для глобального охвата образования и исследований [1, с. 48]. Современное состояние информационных и коммуникационных технологий, активно используемых библиотеками, архивами и музеями, создает предпосылки для реализации документирования и охраны ресурсов культурного наследия следующими способами [1, с. 49–50]:

- предоставление ресурсов культурного наследия для всех социальных слоев, реализуя равные возможности в доступе и обеспечивая культурные потребности;
- предоставление достаточного информационного пространства для культурных исследований и образования;
- поддержка культурного наследия, привлечение внимания к проблемам этносов, реализация государственных программ по сохранению культурного наследия малых народов;
- организация рекламных акций, общественных мероприятий и презентаций для распространения информации о культурных мероприятиях;
- обеспечение реализации библиотеками, архивами и музеями программ по трансформации информационных ресурсов и специализированных коммуникаций в службы помощи гражданам в информационном взаимодействии.

Оцифровка объектов культурного наследия является достоверной моделью материальных и нематериальных носителей [5, с. 27]. Согласно концепции ЮНЕСКО [4, с. 5], цифровое наследие является особым богатством человеческих знаний, понимания и выражения, а цифровое сохранение выступает как охрана и администрирование цифровых объектов для долгосрочного использования. Рассмотрим преимущества цифрового сохранения мирового культурного наследия:

- цифровые ресурсы и специализированное программное обеспечение расширяют доступ к источникам знаний, разрушая физические границы;
- сохранившиеся коллекции могут быть доступны на местном и удаленном уровне через Интернет студентами, учителями, исследователями и широкой пользовательской аудиторией;
- цифровизация обеспечивает стабильность, признание, сохранение и защиту данных на базе административной преемственности;
- содержимое культурного наследия преобразуется в различные цифровые форматы, которые возможно просматривать, тиражировать, защищать сами ресурсы и авторское право на их использование, расширять и пополнять базу данных, проводить исследования по различным научным направлениям с опорой на достоверные фактические данные;
- цифровая сохранность культурного наследия способствует повторному использованию документов, помогает в законных обязательствах по сохранению архивов и защите от судебных исков;
- цифровая сохранность культурного наследия формирует наследие для будущих поколений;
- сохранение документов в цифровом виде приносит доход обществу за счет использования изображений, аудио и видео в виде публикаций.

По мнению исследователей [5, с. 37–38], в настоящее время существуют и активно используются различные методы по сохранению культурного наследия, основанные на

применении ИКТ:

- **количественная оценка и составление чертежей:** ряд существующих объектов традиционно регистрируется измерениями и двухмерным контурным представлением;
- **количественная оценка и моделирование:** этот подход использует все доступные документы и измерения для создания трехмерной модели измерения для представления внутренней и проектной логики объекта; данный метод лучше всего подходит для выполнения, если объект потерян, поврежден или разрушен, чтобы можно было восстановить модель;
- **внешнее сканирование:** этот подход поддерживается лазерами, резонансом и структурированным излучением, в такой технике необработанные данные обеспечивают первостепенный способ фактического представления;
- **внешнее сканирование и соединение объектов:** создается многослойная сеть, основанная на необработанных данных, такой подход лучше всего использовать, когда инструменты измерения не представляют координаты точки на прямой линии.
- **объемное сканирование и моделирование:** оборудование для объемного сканирования выбирает физические характеристики элементов, которые должны быть заархивированы в сжатых математических моделях; в этом подходе используются такие методы, как магнитно-резонансная томография (МРТ), компьютерная томография (КТ) или компьютерная осевая томография (КТ), ультразвук, достаточно чувствительная и глубокая инфльтрация и высокое разрешение, называемое спектроскопией области.

Рассмотренные методы сохранения культурного наследия могут быть реализованы с использованием различных технологий, используемых для сохранения всех типов цифровых материалов, которые могут быть применены для содержания культурного наследия. Существует шесть базовых технологий цифрового сохранения, которые предлагаются различными экспертами [2, с. 104–106; 3, с. 310–313]:

- **обновление:** синхронизация данных из двух типов идентичных стандартов хранения во избежание изменения данных;
- **эмуляция:** фокусируется на воссоздании окружающей среды с учетом оригинальности созданного цифрового объекта;
- **репликация:** цифровая техника сохранения, позволяющая копировать документы без потери битов информации и сохранять многократные копии файлов для использования и тиражирования;
- **миграция:** относится к циклическому переносу цифровых ресурсов из одной конфигурации программного и аппаратного обеспечения в новую конфигурацию или из одного поколения компьютеров в новое поколение; техника миграции успешна в отношении носителей, программного сбоя, аппаратного сбоя и устаревания;
- **инкапсуляция:** технология состоит в создании аутентичного приложения, которое было развернуто для доступа к цифровому объекту на компьютерной платформе будущего поколения; инкапсуляция может быть выполнена посредством физического или логического формирования именованных контейнеров, чтобы представить связь между всем информационным механизмом, таким как цифровой объект, и различной вспомогательной информацией с метаданными;
- **цифровой планшет:** технология основана на самоконтролируемом источнике команд; отображать накопленную информацию на экране в виде символов печатного языка, соответствующего этой информации; технология цифрового планшета – это новый метод консервации оборудования, его практическое применение еще не доказано.

Несмотря на актуальность применения инноваций в сохранении культурного наследия необходимо проводить исследования в области технических и технологических подходов, экономической эффективности, влияния на социальные и культурные процессы.

Литература

1. Chibuzor, L. The role of public libraries in the preservation of cultural heritage in Nigeria : Challenges and strategies / L. Chibuzor, E. Ngozi // Journal of applied Information Science and technology. – 2009. – V. 3. – S. 46–50.
2. Lee, K. H. The State of the Art and Practice in Digital Preservation / K. Lee [etc.] // Journal of research of the National Institute of Standards and Technology. – 2002. – V. 107. – №. 1. – S. 93–106.
3. Swain, D. K. Technologies and Trends of Digital Preservation : An Appraisal / D. K. Swain, R. K. Mahapatra // SRELS Journal of Information Management. – 2011. – V. 48. – №. 3. – S. 305–316.
4. UNESCO. The Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. // UNESCO. [Electronic resource]. – Bali, 2003. – Mode of access: <https://ich.unesco.org/doc/src/15164-EN.pdf>. – Date of access: 27.07.2019.
5. Vilbrandt, C. Cultural Heritage Preservation Using Constructive Shape Modeling / C. Vilbrandt [etc.] // Computer Graphics Forum. – John Wiley & Sons, Incorporated, 2004. – V. 23. – №. 1. – S. 25–41.

Галстян М.В.

(Республика Армения, г. Ереван)

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АРМЯНО-БЕЛОРУССКИХ СЕМЕЙ, ПРОЖИВАЮЩИХ В АРМЕНИИ

Историю переселения белорусов в Армению условно можно разделить на три этапа [1]. Первый – это досоветский период. Согласно некоторым источникам, первые белорусские переселенцы поселились в Армении еще в первой половине XIX века, но в опубликованной статистике и других источниках представители всех трех восточнославянских (русский, украинский, белорусский) народов были зарегистрированы как русские. Только в 1897 году, во время всероссийской первой Переписи населения, они были отделены, и их число в Армении было небольшим – сто три человека. Второй, советский период, в течение которого число белорусов неуклонно росло. Причины переселения были вызваны их занятостью на открытых в 1970-х годах текстильных промышленных предприятиях в Армении, браком, образованием, военной службой и другими обстоятельствами. По данным Переписи населения 1926 года, в Армении их число составило 360 человек, в 1970 году – 1179 человек, в 1979 году – 1 183 человека, а в 1989 году – 1 061 человек. В течение приблизительно шестидесяти лет тенденция роста упомянутых переписей, в основном, была обусловлена их механическим ростом в Армении [2, с. 83–92]. Третий – постсоветский период: не только их число, но и число всего населения Армении сократилось, что было обусловлено кризисом республики и большим числом безработных. В таких условиях из Армении сначала уехали молодежь и моноэтнические белорусские семьи, а потом и некоторая часть межэтнических семей, иммигрировав на историческую родину и в Российскую Федерацию. По данным Переписи Статистического комитета Республики Армения 2001 года, число белорусов составляло 237 человек [3], а по данным Переписи 2011 года – 214 человек [4]. В настоящее время большинство белорусов – 80,3% живут в крупных городах Армении, 68,9% из которых – в Ереване, а остальные – в Гюмри, Ванадзоре, Капане, Абовяне и других городах. Большинство белорусов (84,5%), проживающих в Армении, составляют женщины, что свидетельствует о высоком количестве межэтнических браков с армянами. Среднее число членов белорусских моноэтнических семей в Армении невелико – в среднем два человека, а количество членов межэтнических семей не очень отличается от среднего показателя по республике. Изучение белорусской возрастной структуры свидетельствует о том, что люди в возрасте пятидесяти лет и старше составляют 58%, что негативно сказывается на естественном росте их численности.

В армяно-белорусских межэтнических семьях, проживающих в городах, доминируют русскоязычные, что кроме других причин, обусловлено также русским образованием в школах, в учреждениях среднего профессионального образования и вузах Беларуси. Следует отметить, что в советское время преподавание русского языка считалось обязательным во всех советских республиках. Однако результаты опроса показали, что старшее поколение свободно владеет письменным и устным белорусским языком и иногда в общине общается на родном языке, в то время, как их дети получают образование на армянском и русском языках, и очень малый процент владеет белорусским языком. Председатель белорусской общины И. Погосян восстановление знания родного языка считает первоначальной проблемой, для решения которой проводят ряд мероприятий: *«У нас в основном осуществляется преподавание языка, истории, географии на белорусском, чтобы дети хотя бы слышали этот язык»* [5]. Действующую с 2001 года Воскресную школу посещают дети не только из моноэтнических белорусских семей, но, также национально-смешанных белорусско-армянских семей. Большинство проживающих в Армении белорусов старшего поколения читают литературу, посвященную истории, национальной культуре, слушают музыку, смотрят фильмы на родном языке. В повседневной жизни они часто употребляют продукты питания, приобретают одежду, хозяйственные товары в белорусских магазинах, считая это важными элементами сохранения своей этнической идентичности.

Большинство белорусских семей, долго проживающих в Армении, хорошо владеют русским и армянским языками. Участница интервью, которая в 1970-ых в военном госпитале Беларуси работала медсестрой, там познакомилась с лечащимся мужем армянином, с которым переехала жить в Ереван, высказала следующее мнение:

«Проблем с общением не было, так как семья мужа была русскоязычной: свекровь была русской, а свекор – армянином, в семье разговаривали также и на армянском. За несколько лет я быстро научилась армянскому. Теперь очень хорошо пишу и читаю на армянском. Здесь я себя чувствую армянкой. Дети окончили русскую школу» (г. Ереван, женщина, 69 лет).

В процессе опросов был зафиксирован факт современного типа бракосочетания, что может послужить основой для выявления некоторых изменений, происходящих в сфере брачно-семейных отношений. В городе Ванадзоре армянка в сети Интернет познакомилась с белорусом, и они поженились. Имеют сына. На вопрос *«к какой национальности принадлежит Ваш сын?»*, ответ матери был таковым – *«конечно, белорус, поскольку отец белорус»* (г. Ванадзор, женщина, 37 лет). В этом ответе отражается установка традиционных армянских брачно-семейных представлений, согласно которому главой семьи является отец.

По результатам исследования, если белорусы, проживающие в Армении в советские годы, по известным причинам, забыли свои религиозные и этнические традиции, то в настоящее время эти традиции возрождаются. Отвечая на наш вопрос о том, какие белорусские праздники и ритуалы отмечают, они часто называли белорусские и православные христианские праздники: Рождество, Пасха, Масленица, праздники, посвященные Янке Купале, разные ритуалы и церемонии, посвященные памяти предков, которые составляют важную часть их белорусской идентичности. Они каждый год активно отмечают Третье июля – День Независимости Беларуси. Представители общины разных возрастных групп во время праздников и культурных мероприятий выступают в традиционной национальной одежде, которая также считается частью этнической идентичности. Среди белорусов, проживающих на территории Армении, довольно велико число верующих, посещающих, в основном, посещают русскую православную церковь в районе Канакер, находящемся в Ереване. Из опросов стало ясно, что белорусы также отмечают армянские праздники и посещают армянскую церковь: *«Я крестилась в Беларуси, последовательница Православной церкви. Мои дети крестились в армянской Апостольской церкви, последователи армянской церкви: мы принимаем, уважаем, любим все армянские традиции, ходим в церковь, ставим свечку. В русскую церковь тоже ходим. И армянские, и белорусские праздники отмечаем, конечно. Из белорусских отмечаем наш Колядушкин, нашу Пасху обязательно. Дети тоже отмечают и очень любят эти праздники»* (г. Ереван, женщина, 60 лет).

В армяно-белорусских семьях сохранились также элементы традиционных блюд, что является важным показателем сохранения этнокультурной идентичности. В селе Верхний Арташат белоруска (1963 г. р.) владеет одной из сложных и уважаемых в Армении традиционной профессией пекаря национального хлеба лаваш. Она пользуется большим уважением. Ее услугами

пользуются не только односельчане, но также жители близлежащих деревень. На вопрос «*Какое блюдо Вы готовите, и заимствовали ли Ваши односельчане какое-либо из этих блюд?*», она ответила: «*Из белорусской кухни наш борщ готовлю, наши сосиски, кровянку, холодец. Из армянской кухни мы все готовим и любим. Много общего у армянской и белорусской кухни: наши голубцы – ваша долма, наши драники, которые мы готовим из картофеля, у вас делают котлеты из кабачков, говорю, очень похожие кухни. Одни и те же консервы делаем. В Беларуси бульбаши, то есть много картофеля используют в рецептах. Я ничему особенному не учила соседей, они похожие блюда готовят из русской кухни, у нас очень много похожего*» (Село Верхний Арташат, женщина, 57 лет).

Данные наших исследований свидетельствуют о том, что некоторая часть этих семей сохраняет связи со своей исторической родиной, иногда навещает своих родственников в Беларуси. Сохранению и распространению национальных ценностей в белорусских семьях Армении и их популяризации среди населения Армении в целом, способствует деятельность основанной в 1996 году Общественной организации Ереванская белорусская община Армении «Беларусь», работа которой осуществляется при поддержке посольства Беларуси в Армении. Основная часть белорусских семей сотрудничает с общиной, участвует в работе различных кружков, организованных этой организацией. Например, взрослые являются членами ансамбля песни и пляски, а дети занимаются в детском кукольном театре и вокальной группе.

Белорусская община участвует не только в организованных в столице республики городе Ереване и других городах Армении многочисленных мероприятиях, посвященных Дням белорусской культуры, но также представляют Армению во время различных праздников, проводимых в Беларуси.

По данным опросов выявлен факт того, что членами общины являются также семьи армян, которые родились и выросли в Беларуси, или русскоязычные армяне из других республик бывшего Советского Союза.

Большой вклад дело сохранения этнического самосознания, познания ценностей национальной культуры и сплочения общины вносит посольство Беларуси в Республике Армения, благодаря финансированию которого публикуется и распространяется среди белорусских семей газета «Беларусы».

Таким образом, белорусы, проживающие в Армении, сохраняют и воспроизводят свои национальные культурные ценности, но, в то же время, приобретают и используют ряд практик из армянской культуры. Они очень хорошо интегрировались в армянскую среду и вносят свой вклад в развитие общественной и культурной жизни республики.

Литература

1. Предварительные данные, представленные в статье, были собраны в рамках реализованной совместной международной программы «Белорусская диаспора в Армении и армянская диаспора в Белоруссии: этническая идентичность и межкультурные взаимоотношения в современных условиях», при финансовой поддержке Комитета по науке Министерства образования, науки и культуры РА (N18BL-014). Для сбора информации были использованы методы анализа документов, экспертного опроса, массового анкетирования и глубинного интервью.

2. Национальные меньшинства Республики Армения в современных условиях становления гражданского общества II, изд. «Гитутюн» НАН РА, Ереван, 2005, с. 83–92 (на армянском языке).

3. Информационная таблица государственного Совета Статистического комитета РА 25-7/34-699, (Архив государственного совета Статистического комитета РА), 17.08.2005.

4. Ответ директору Института археологии и этнографии, НАН РА на запрос о предоставлении статистики о белорусах. Письмо N 2470-300, 19.10.2019. Статистический комитет РА 2011 г., данные Переписи населения, документ N E/1860-19, 16.10.2019.

5. Интервью с руководителем и другими участниками белорусской общины проводились в октябре 2019 г. и в марте 2020 г. Материалы хранятся в архиве отдела Этносоциологии Института археологии и этнографии НАН РА.

ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПРИДНЕСТРОВЬЯ: ПОТЕНЦИАЛ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Этнокультурные особенности Приднестровья напрямую связаны с историко-культурным наследием республики, сложившейся демографической ситуацией, особенностью которой – трехязыковое сообщество (русских, молдаван и украинцев), где доминантами выступают не национальные, а общезначимые социальные идеи. Наследие, которым обладает современное Приднестровье, формировалось тысячелетиями под воздействием живших некогда на этих землях славян, турок, немцев, армян, молдаван, евреев, цыган и др. [1, с. 37]. Интенсивные процессы взаимной ассимиляции, переплетение этнокультурных традиций, обычаев, опыта народов привели к формированию здесь единой атмосферы и единой общности, хотя и состоящей из разных этносов. Поэтому исторической особенностью культуры Приднестровья является высокая степень интегрированности с культурами различных этносов, поскольку она формировалась не только за счет дальнейшего развития унаследованных этнических черт, но и в значительной мере за счет приобретенных, заимствованных у других народов.

Приднестровью характерна тенденция, при которой общераспространенным стало явление культуры, когда попав на определенную национальную почву и впитав местный колорит, она становится самобытной местной традицией, что позволяет говорить о связи этнического с межэтническим. Наиболее ярко это проявляется в народных художественных промыслах, многие из которых сохранились до настоящего времени: резьба по дереву, гончарное искусство, ковроткачество, вышивка, роспись по дереву и др. В тесной взаимосвязи с материальным культурным наследием сохраняется и восстанавливается в республике нематериальное культурное наследие: традиции, обычаи, обряды, исполнительское искусство и народные праздники.

Анализ современного состояния народной художественной культуры Приднестровья демонстрирует то, что архаические пласты сохранились частично, будучи связаны с крестьянским жизненным укладом, который за последние годы сильно изменился под воздействием городской культуры. Поскольку уменьшается число носителей традиционной культуры, то многие элементы как материальной, так и духовной культуры – находятся на грани исчезновения.

Современная обрядность характеризуется сложными процессами преобразований, связанными с иным мировосприятием и социально-экономическими условиями жизни. Это приводит к отмиранию и исчезновению тех национальных различий, которые основаны на специфических чертах, возникших в далеком прошлом и отражающих особенности исчезнувших социальных отношений. Отживающие традиции все в большей мере заменяются новой гражданской, светской обрядностью, имеющей в основном общественный характер. А календарные праздники, теряя связь с хозяйственной деятельностью человека, основываются сейчас полностью на православии [2, с. 101].

Народная культура нового и новейшего времени существенно отличается от прошлых и классических фольклорных форм. Эти изменения связаны, прежде всего, с общей динамикой в системах культуры и общества, миграционными процессами, сменой досуговых предпочтений, модой и менталитетом нации. А существующая ассимиляция привела к тому, что проживающие здесь народы впитали в себя различные элементы фольклора других этносов. Так, праздники «Соркова» и «Трифон Зарезан», являющиеся примерами уже фольклоризма, были заимствованы молдаванами у болгар и отмечаются

теперь как молдавские [3, с. 170].

Подавляющее большинство календарных праздников на данной этно-контактной территории (включая традиции и обычаи) носит общеславянский характер и сопровождается однотипными обрядовыми действиями. В то же время, традиционная структура народных праздников сохраняется не в одинаковой степени. В основном это выражается в различиях исполнения праздничного ритуала – в использовании определенных предметов и их количестве, составе участников и фольклорном материале и т. п. На первый план выходит игровая сторона народных обычаев, исчезает магический или вовсе изменяется первоначальный смысл многих обрядов (например, обряд «Папалуга»).

Анализ календарных и окказиональных обрядов в контексте этнокультурного ландшафта региона свидетельствует о трансформациях, происходящих в культуре этноса под воздействием различных факторов (этнических, демографических, социально-экономических и территориальных). Обусловлено это тем, что с течением времени, изменением образа жизни, обстановки, мировоззрения и системы ценностей людей, меняется перечень, структура и способы проведения праздников. Трансформация обрядов происходит путем их упрощения и сокращения, смещается в сторону театрализации. Причем происходит не только трансформация устоявшихся праздников, но и возникают новые (или возрождаются «старые»), связанные с появлением иных потребностей жителей или обусловленные социальным заказом общества. Их жизнеспособность в значительной степени определяется идейной нагрузкой (например, праздник виноградарей «Трифон Зарезан»).

Четко прослеживается тенденция сохранения тех обрядов, ритуалов и традиций, которые востребованы современным обществом, имеют четко выраженную этническую окраску, причем, наблюдается процесс интеграции как из сельской местности в городскую, так и наоборот. Доминантной в современных народных праздниках, которые сформировались путем адаптации сельских под городские условия, интегрировав их в сценическое пространство, является календарная обрядность.

Городские народные праздники на фоне изменения социальной ориентации культуры и демократизации вкусов представляют новые формы городского фольклора, в виде унифицированных праздничных увеселений и торжественных церемоний («Масленица», «Мэрцишор», «Иван Купала» и др.). Сельские, заимствовав современные формы культурно-досуговой деятельности, представлены в виде театрализованных представлений, демонстрируемых на подмостках клубных учреждений (фольклорный новогодний обычай «Плугушор»). Обусловлено это тем, что в современных условиях изменяются механизмы трансляции этнической культуры, инновационными социальными институтами инкультурации становятся клубные учреждения. Их культурно-досуговая деятельность позволяет приобщать зрителей к этнической культуре в рациональной и чувственно-эмоциональной форме, тем самым способствуя сохранению и возрождению старинных обрядов и ритуалов, представляя их в виде зрелищных торжественных сценических церемоний. Активно осваивает фольклор и художественная самодеятельность, выполняя функцию сохранения и преемственности традиций, накопления и передачи положительного народного опыта подрастающему поколению, но уже в виде фольклоризма [4, с. 3]. При этом сакральный смысл календарно-обрядовой стороны праздника зачастую утрачивается, а фольклорное творчество постепенно превращается в профессиональное искусство.

Таким образом, этнокультурное своеобразие Приднестровья, поддерживаемое на государственном уровне, способствует не только самоидентификации населения этой поликультурной территории, но и может придать новый импульс развитию краеведческой, туристической деятельности, влиять на улучшение жизненной среды, содействовать сохранению и возрождению старинных обрядов и ритуалов, характерных для данного региона.

Литература

1. История Приднестровской Молдавской Республики / сост. В. Я. Гросул [и др.]. – В 2-х тт. – Т. 3. – Тирасполь : РИО ПГУ, 2000–2001. – 592 с.
2. Степанов, В. П. Труды по этнографии населения Бессарабии XIX – начала XX в. Очерки истории этнографического изучения бессарабских украинцев / В. П. Степанов. – Кишинев : Штиинца, 2001. – 263 с.
3. Голубь, Н. А. Традиционно-обрядовая культура этнических групп современного Приднестровья / Н. А. Голубь // Знание. Понимание. Умение, – М., 2019. – № 2 – С. 166–173.
4. Проценко, В. И. Современный фольклоризм и его приднестровские аспекты / В. И. Проценко // Актуальные проблемы изучения и сохранения музыкального фольклора в Приднестровье. – Тирасполь, 2010. – С. 3–7.

Григорьева Р.А.

(Российская Федерация, г. Москва)

БЕЛОРУССКОЕ ПРИСУТСТВИЕ В РОССИИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕРЕПИСИ НАСЕЛЕНИЯ 2010 ГОДА)

Согласно данным различных исследований, число людей, которые составляют белорусскую диаспору в мире, составляет от 2,5 до 3,5 миллионов. Живут они во многих странах – Польше, Украине, странах Балтии, Средней Азии, США, Аргентине, Италии и других. Наиболее крупная белорусская диаспора сформировалась на территории России в течение многих столетий в результате переселений из белорусских земель как добровольно, так и по принуждению.

Динамика численности.

Значительные переселения из Белоруссии происходили в послевоенное время в связи с реализацией государственных программ СССР, в которых принимали активное участие белорусы: это строительство крупных заводов, дорог, освоение и заселение новых территорий, работ по лесоразработкам и другие. Белорусская диаспора в России включает в себя потомков эмигрантов с территории Белоруссии конца XIX – начала XX века, эмигрантов времён Первой и Второй мировых войн, переселенцев по оргнабору в Карелию, Коми, Архангельскую и Калининградскую области, а также эмигрантов 1990-х годов. Отдельную группу составляют белорусы, которые проживают на границах Республики Беларусь с [Польшей](#), [Литвой](#) и [Россией](#).

В послевоенные годы численность белорусов в России постоянно росла.

За 30 лет между переписями населения 1959 и 1989 годов их численность возросла на 362 тысячи (с 844 тыс. до 1206 тыс. человек) и достигла максимума. В последующие годы численность белорусов в России стала сокращаться – к 2010 году более, чем в 2 раза и составила 521 443 (по сравнению с 2002 годом меньше на 398 030 человек). На изменение численности белорусов повлияли несколько факторов. Это, прежде всего, естественная убыль за счет превышения уровня смертности над уровнем рождаемости; отрицательное сальдо миграционного обмена с Белоруссией и трансформация этнической идентичности у части белорусов в России что было связано с возрастанием значимости гражданства и национально-смешанными браками.

Согласно данным статистики в 1990-е годы Республика Беларусь активно участвовала в миграционном обмене с Россией и занимала особое положение. Это была единственная страна, с которой Россия с 1997 по 2004 годы имела отрицательное сальдо

миграций. В эти годы по официальным данным за счет миграционного обмена с Беларусью в России стало меньше жителей на 25,6 тысяч человек. [Подсчитано по данным: 9, с. 102–103; 10, с. 80–81]. Среди них более половины были белорусы.

Начиная с 2005 года направление и интенсивность миграционного обмена России и Беларуси изменились в пользу России. За 14 лет с 2005 по 2018 год миграционный прирост в России за счет Беларуси составил 63,3 тысячи человек. [Россия остается наиболее популярным направлением для миграции граждан Республики Беларусь. Подсчитано по данным: 9, с. 102–103; 10, с. 80–81.]. К моменту проведения переписи населения 2010 года большинство белорусов, проживающих в России были гражданами России. Однако около 28 тысяч или 5% имели гражданство Республики Беларусь, из которых 24,3% жили в г. Москве, 20,5% в С-Петербурге; 11,3% в Московской области. Почти 85% граждан Беларуси жили в Центральном и Северо-Западном Федеральных округах (соответственно 53% и 32%). Из них около 90% жили в городах [8]. В начале 2019 года в России официально было зарегистрировано 650 тысяч граждан [11].

География расселения.

География современного расселения белорусов отражает основные направления миграций белорусов в разные исторические периоды и охватывает практически всю территорию России. Ясно, что к настоящему времени значительная часть переселенцев с белорусских земель интегрирована в российское общество, осознает свое единство с русским народом и, в тоже время, привнесла в региональные и общероссийскую культуры элементы белорусской культуры. Вместе с этим более полумиллиона жителей России идентифицируют себя с белорусским народом. Около 73% из них живут в Европейской части России в пяти Федеральных округах – в Северо-западном (27,9 %), в Центральном (23,7%), Южном (8,2%), Приволжском (11,5%) и Северо-Кавказском (1,7%) [1, с. 1–76]. Живут белорусы также и в других Федеральных округах России – Уральском (13,6%), Сибирском 8,9% и Дальневосточном (4,5%) [1, с. 76–113]. Большинство белорусов (более 60%) сосредоточены в 15 административных образованиях, с численностью белорусов более 10 тысяч. (Таблица 1).

Таблица 1

Расселение белорусов в областях и других административных образованиях России с численностью белорусов более 10 тысяч

Название областей или административных образований	Численность белорусов в них	Процент от общей численности белорусов в России
г. Москва	39225	7,5
г. С-Петербург	38136	7,4
Калининградская	32497	6,2
Московская	31665	6,1
Тюменская	25648	4,9
Республика Карелия	23345	4,5
Краснодарский край	16890	3,3
Ленинградская	16830	3,2
Ростовская	16493	3,2
Ханты-Мансийский автономный округ	14703	2,8
Челябинская	13035	2,5
Мурманская	12050	2,3
Смоленская	12012	2,3
Башкортостан	11680	2,2
Свердловская	11670	2,2
Всего в них	315879	60,6
Всего в России	521443	100

Городское и сельское население.

Белорусы, как и многие другие народы в России, живут преимущественно в городах и доля городского населения постоянно растет. Увеличение доли городских жителей это общая тенденция не только в России, но и в Беларуси и во многих странах мира. По данным переписи населения 2010 года уровень урбанизации белорусов в России выше средней по России. Доля горожан у белорусов составляет 77,5%, а по России 73,7% [4, Лист 1]. Выше доля горожан у белорусов и по сравнению с русскими (76,8%) и украинцами (76,5%). При этом каждый пятый белорус горожанин живет в Москве или С-Петербурге, а еще 12% – в городах Ленинградской и Московской областях. В тоже время, доля белорусов горожан различается по регионам [6]. В некоторых регионах доля горожан среди белорусов составляет менее 60%. (Республика Карелия – 58%; Ленинградская область (59%); Краснодарский край (55%); Ростовская область (56%); Амурская область (47%). В других – более 80% (Красноярский край – 80%); Республика Коми (85%); Иркутская область(83%); Чукотский автономный округ (87%); Тюменская область(88%); Мурманская область (91%); Ямало-ненецкий автономный округ (91%). В остальных регионах доля белорусов горожан колеблется от 66% в Томской области до 79% в Московской области, Хабаровском и Камчатском крае.

Возрастной состав.

Одним из важнейших демографических показателей этнической общности и перспектив воспроизводства ее является возрастная структура. Сравнение данных переписей 2002 и 2010 года свидетельствует о старении населения России, о сокращении доли жителей младше 15 лет (с 26,3% до 23,1%) и увеличении доли пенсионеров (с 29,8% до 31,7%). Согласно данным 2010 года наиболее активно включены в эти процессы белорусы и украинцы. Диспропорция возрастного состава у этих этнических групп значительна. Если у русских доля пенсионеров превышает долю лиц младше 15 лет в 15 раз, то у украинцев превышает в 12 раз, а у белорусов – в 18 раз или на 41%. В 2010 году лица младше 15 лет у белорусов составляли 2,4%, а доля лиц старше трудоспособного возраста – 43,3% [5, с. 306, 307, 314]. Существенное снижение жителей моложе трудоспособного возраста у украинцев и белорусов (с 2002 по 2010 год в два раза) и возрастание доли лиц пенсионного возраста (украинцев на 10%, белорусов на 9%) привело к сокращению доли трудоспособного населения у этих этнических общностей: у русских с 61% до 60,9%; у украинцев с 64,1% до 57,3%; у белорусов с 60,7% до 54,3% в среднем по России доля трудоспособных возросла – с 61,3% до 61,6%.

Об очень глубоких изменениях в возрастной структуре белорусов России, так же, как и украинцев и евреев, свидетельствуют данные о среднем возрасте. Белорусы по этим данным после евреев (55,8) самая возрастная общность, средний возраст составляет 53,7 лет (53,4 в городах и 54,5 в сельской местности). На втором месте украинцы – 51,9 лет. В тоже время средний возраст белорусов различается по регионам и колеблется от 44,5 лет в Ненецком Автономном округе до 58,2 лет в Ростовской области [5, с. 306, 307, 314].

Средний возраст русских – 39,5 лет. Эта цифра близка к средней по России – 39 лет. По сравнению с 2002 годом она возросла на 1,3 года (2002 – 37,7лет).

Самые молодые этнические общности России (средний возраст менее 30 лет) – это чеченцы, кумыки, турки, киргизы.

Опираясь на данные возрастного состава белорусов можно с уверенностью сказать, что белорусская идентичность в России воспроизводится старшим и, частично, средним поколением. Молодое поколение, значительная часть которого родились в национально-смешанных семьях, воспроизводят другую, не белорусскую, идентичность. Можно предположить, что без постоянного притока мигрантов из Беларуси численность белорусов в России будет сокращаться.

Белорусский язык в России. Согласно данным переписи населения почти 174

тысячи жителей России считают, что они владеют белорусским языком. Вполне закономерно, что большинство из них (72%) это белорусы. Но 23% владеющих белорусским языком, назвали себя русскими [2]. Поскольку белорусский язык в условиях России можно освоить только в семье, то возможно у части из жителей, белорусов по происхождению, произошла трансформация этнической идентичности с сохранением языковых навыков или они какое-то время жили в Беларуси. Наибольшая сохранность и значимость белорусского языка проявляется в пограничных с Беларусью областях – Брянской, Смоленской, Псковской. В этих областях более 30% живущих там белорусов, владеют белорусским языком (соответственно 31%, 33% и 34%). В ряде регионов белорусским языком владеют менее 20% белорусов (Республика Карелия – 14%; области: Челябинская – 17%; Омская – 17%; Томская – 18%; Ростовская – 19%). В остальных административных образованиях, доля белорусов владеющих белорусским языком составляет от 20% в Калининградской до 28% в Архангельской областях.

При выборе белорусами родного языка преобладает ориентация на русский язык. Согласно данным переписи населения русский язык назвали родным 82,5% ответивших на этот вопрос, а белорусский 17,3%, что меньше, чем число белорусов владеющих белорусским языком на 34 тысячи. Это подтверждает слабую корреляцию у белорусов России белорусской идентичности и белорусского языка.

Белорусы в России занимают довольно высокую позицию по уровню образования. Доля лиц с высшим, в том числе и послевузовском, образовании выше, чем в среднем в России (23,4%) и составляет 24,2% от числа белорусов старше 15 лет ответивших на этот вопрос. Это больше, чем у русских, но меньше чем у украинцев. По данным переписи населения каждый пятый белорус с высшим, в том числе и послевузовским образованием живет в Москве или С-Петербурге. Украинцам уступают белорусы и по доле специалистов со средним образованием (33,7% против 34,6%, а в среднем в России 31,2%) Можно сказать, что белорусы представляют собой важную часть российского общества.

Начавшая формироваться в 1990-е гг. сеть белорусских общественных национально-культурных объединений России устойчиво вовлекает белорусов в процесс воспроизводства национальных традиций, этнокультурной или языковой идентификации, продвижения своих этнических интересов, возможности осуществлять многоуровневые контакты с «материнским» государством, формирования межэтнического взаимодействия. В настоящее время в России около 100 белорусских национально-культурных организаций; Общественная организация «Федеральная национально-культурная автономия Белорусов России» объединяет граждан Российской Федерации, относящих себя к белорусам, либо интересующихся своими корнями, а также тех, кто проявляет интерес к истории, культуре, языку, традициям, обычаям белорусского народа. Создана она была в 1999 году, в соответствии с Федеральным законом №73-ФЗ «О национально-культурной автономии».

Ключевыми направлениями деятельности является сохранение и развитие белорусской культуры, языка, традиций, возрождение белорусской идентичности у белорусов, проживающих за пределами Республики Беларусь, координация разнообразных связей между общественными организациями белорусов России, а также, связей с Республикой Беларусь.

Литература

1. ВПН-2010 Pub 04-04
2. ВПН-2010 Pub 04-06.
3. ВПН-2010 Pub 04-07
4. ВПН-2010. Приложение 5. Лист
5. ВПН-2010. Pub. 04-10.
6. ВПН-2010. Pub.04-13

7. ВПН -2010. Pub 04-16
8. ВПН-2010.Pub.04-18 .
9. Российский статистический ежегодник. – М., 2017.
10. Россия в цифрах 2019. Краткий статистический сборник. – М., 2019.
11. Стало известно количество белорусов, официально проживающих в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://eadaily.com/ru/news/2019/04/12/stalo-izvestno-kolichestvo-belorusov-oficialno-prozhivayushchih-v-rossii>. – Дата доступа: 18.04.2019.

Гулак Н.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ФАЛЬКЛОР САВЕЦКАЙ ЭПОХІ: СТРАТЭГІЯ КАМПРАМІСУ Ў АФЦЫЙНЫМ ДЫСКУРСЕ

У 1945–1950-х гады ў савецкай фалькларыстыцы і практыцы збіральніцкай дзейнасці канчаткова ўсталявалася сістэма ідэалагічных, мастацкіх і камунікатыўных каардынат, якая фактычна змясціла акцэнт з навуковых задач на задачы прапагандысцкія. Традыцыйнасць, адна з анталагічных характарыстык фальклору, была ў значнай ступені дэактуалізавана і падменена новай парадыгмай, якую склалі ідэалагемы і тэксты новага народнага сацыялістычнага мастацтва. Калектыўнасць і народнасць трансфармавалася ў ролю ўяўнага індывідуальнага аўтара – стваральніка “вобраза фальклору” савецкай эпохі. Даследчыкі народнай культуры, а разам з імі літаратурныя крытыкі і службоўцы розных узроўняў былі інкарпараваны ў санкцыяваны і ідэалагічна акрэслены ўладай працэс пошуку новых “аўтараў з народу” і рэпрэзентацыі іх твораў. Гэты працэс уключаў значны кампанент асветніцка-ідэалагічнай работы з носьбітамі традыцыі, самадзейнымі аўтарамі і арганізацыйную актыўнасць па іх прасоўванні, у тым ліку ў сферу прафесійнага мастацтва. Таму гэты працэс, які можа быць умоўна акрэслены як “адміністраванне фалькларыстыкі”, толькі часткова знаходзіўся ў сферы акадэмічнай навукі. У першую чаргу, працу з самадзейнымі творцамі на месцах вялі структуры Рэспубліканскага Дома народнай творчасці (далей – РДНТ). Цэнтрамі экспедыцыйнай дзейнасці ў пасляваенны час былі сектар этнаграфіі і фальклору Інстытута гісторыі АН БССР і Мінскі педагагічны інстытут, даследчыкі гэтых устаноў таксама працавалі на пошук і папулярызацыю «фальклору савецкай эпохі».

У 1945 годзе адбыўся першы пасляваенны «Усесаюзны конкурс на збор лепшых твораў сучаснага слоўнага і музычнага фальклору». Вынік яго, паводле дакументаў РДНТ, быў прызнаны недавальняючым з-за невыканання ўдзельнікамі «элементарных патрабаванняў». Аднак ідэя заставалася актуальнай для тагачаснай культурнай сітуацыі: “Добрасумленна з навуковай дбайнасцю сабраны фальклор перыяду Вялікай Айчыннай вайны і пасляваеннага аднаўленчага будаўніцтва паслужыць каштоўным матэрыялам для творчасці пісьменнікаў і гісторыкаў” [3, л. 338].

У пачатку 1946 года ўстановы навукі і культуры БССР рыхтуюцца да ўдзелу ў другім Усесаюзным конкурсе збіральнікаў фальклору, аб’яўленым Усесаюзным Домам народнай творчасці ў Маскве. Прэміяльны фонд конкурса складаў: дзве першыя прэміі па 8 000 рублёў, дзве другія – па 4 000, дзве трэція – па 2 000 рублёў (У 1946 годзе ва ўмовах карткавай сістэмы і камерцыйных коштаў на прадукты, якія перавышалі пайковыя (дзяржаўныя) кошты ў дзясяткі разоў, такія сумы прэмій з’яўляліся значнымі) [3, л. 344].

Напярэдадні, у сакавіку 1946 года, Мінск прымае Рэспубліканскі злет народных

выканаўцаў, адной з мэт якога з’яўляецца выбар дэлегатаў ад Беларусі ў Маскву на Усесаюзны конкурс у маі 1946 года Ключавую ролю ў справе пошуку таленавітых майстроў слова і песні, выдавочна, адыграў беларускі савецкі этнограф і фалькларыст М. Грынблат. Пад яго кіраўніцтвам, як паведамляе часопіс “Весці АН БССР” (1947, № 1), у 1945–1946 гг. адбыліся экспедыцыі ў Заходняе Палессе, падчас якіх навукоўцы знайшлі выканаўцаў, што прадэманстравалі на злёце ў Мінску адпаведныя творы і былі абраны дэлегатамі. Гэта жыхаркі Пінскай вобласці: “сказіцельніца” Соф’я Іванаўна Сацкевіч і частушачніцы В. С. Кезь і М. Д. Шаповіч (Яны таксама атрымалі ўзнагароджанне: Сацкевіч – 500 рублёў, Кезь і Шаповіч – па 300 рублёў) [3, л. 260]. Соф’я Іванаўна Сацкевіч (мал. 1), 1881 г. н., непісьменная, родам з вёскі Коланскі недалёка ад Тэлеканаў (Сёння Івацэвіцкі раён Брэсцкай вобласці), жыла ў вёсцы Лунін Лунінецкага раёна Пінскай вобласці. Адзначым,



што М. Грынблат запісаў ад яе некалькі твораў, якія меркавалася выдаць асобным зборнікам і прадставіць якраз у актуальнай тады парадыгме «сказіцельства», што найлепш адпавядала маштабнаму фармату саюзнага мерапрыемства.

Мал. 1. Складальніца сказаў С. І. Сацкевіч, 65 гадоў

Адзначым, што «сказіцельства» – своеасаблівы сацыяльны эксперымент 1930–1950 гадоў па стварэнні, выкананні і папулярнасці маштабных ліра-эпічных твораў новага сацыялістычнага зместу, паводле ацэнкі Т. Івановай, – адна з самых спрэчных старонак у гісторыі фалькларыстыкі [1, с. 407]. Яна ажыццяўлялася пры актыўным удзеле навукоўцаў, літаратурных крытыкаў і службоўцаў у галіне культуры з носьбітамі традыцыі. “Новыя” фальклорныя творы – “сказы” рэгулярна з’яўляліся на старонках мастацка-літаратурных часопісаў СССР, выходзілі асобнымі зборнікамі, друкаваліся ў анталогіях разам з традыцыйным фальклорам. Трэба адзначыць, што ў беларускіх савецкіх зборніках фальклору падобныя ліра-эпічныя новаформы не атрымалі значнага пашырэння.

У інструктыўных лістах і розных дакументах РДНТ гэтага перыяду, якімі рэгуляваўся працэс “адміністравання фалькларыстыкі”, неаднаразова падкрэсліваецца асветніцкая функцыя збіральніка фальклору. Ён павінен не столькі адлюстроўваць культурна-гістарычную рэальнасць, колькі фарміраваць спецыфічнае поле ўзаемадзеяння дыскурсаў збіральніка і інфарманта. М. Грынблат, выдавочна, дзейнічаў у духу гэтых патрабаванняў і працаваў са “сказіцельніцай”, даводзячы ёй, непісьменнай жанчыне з Заходняй Беларусі, факты, звязаныя з рэаліямі вайны і ходам ваенных дзеянняў. Неўзабаве даследчык ужо здаў у РДНТ укладзены ім рукапіс. Рэцэнзіі Э. Агняцвет і М. Лынькова былі вельмі станоўчыя, паэмы-сказы С. І. Сацкевіч атрымалі рэкамендацыю да публікацыі.

Аднак зборнік не ўбачыў свет, выдавочна, прычынай гэтага стала цэнзурная забарона ці змена прыярытэтаў у стратэгіі ўдзелу ў конкурсе. Але наогул трэба адзначыць, што “легалізацыі” ў афіцыйным дыскурсе народных новатвораў на актуальную савецкую тэматыку часта перашкаджаў культурны разрыў паміж магутнай інэрцыяй традыцыйнай культуры і ідэалогіяй сацыялістычнага рэалізму.

У архіве М. Грынבלата захаваны толькі адзін твор С. І. Сацкевіч – гэта сказ “У сорак первом году набраўса Гытлер злосці...” [5, л. 18–25]



Мал. 2. Сказ С. Сацкевіч, апублікаваны ў часопісе “Работніца і сялянка” (1946)

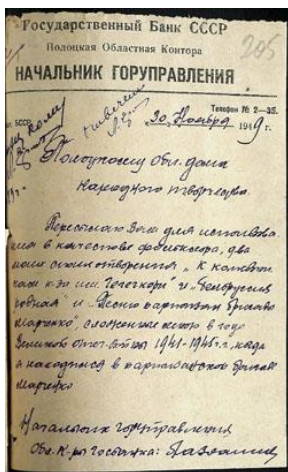
Даволі рэпрэзентатыўны ў параўнанні з самадзейнымі творамі іншых аўтараў, ён быў надрукаваны ў часопісе “Работніца і сялянка” (1946) (мал. 2) [2, с. 21] пад назвай “Як нямецкія бандыты вайну праігралі” (Збіральнік М. Грынблат захоўвае традыцыйна называць народны твор па першаму радку, у той час як рэдактар часопіса “Работніца і сялянка” дае сказу новую “эпічную” назву, больш адпаведную ў ідэалагічным сэнсе задачам масавага выдання). Сёння мы маем магчымасць параўнаць запіс збіральніка, які з доляй умоўнасці можна лічыць арыгінальным тэкстам, і яго рэдагаваную версію. Гэта дазваляе зрабіць высновы аб характары рэдактарскіх правак.

Сюжэт твора складае хроніка “гасцявання” Гітлера пад Масквой, яго паражэнне на розных франтах (узгадваюцца гарады Сталінград, Вялікія Лукі, Арол, Бранск, Гомель, Брэст, Варшава і інш. – усяго 16) і ўцёкі да Берліна. Пры запісе мова аўтара сказа з выразнымі рысамі гаворкі заходнепалескай дыялектнай групы ў асноўных рысах была захавана М. Грынблатам. Аднак для часопіснай публікацыі тэкст быў перакладзены на літаратурную мову, скарачаны са ста двух да пяцідзесяці шасці радкоў, у выніку чаго практычна страціў сваю самабытнасць. Напрыклад, у арыгінале: “*Як заграла ім Москва веселага танца, / Пошлі немцы вальцоваць і ўсе раком вальца*”. Рэдактарская замена сатырычнай метафары *вальцоваць раком*, на нейтральнае словазлучэнне *танцаваць разам* прывяла да пэўнай бессэнсоўнасці радка: “*Пайшлі немцы танцаваць усе разам вальса*”.

Купюры тычыліся пераважна рэалій традыцыйнай народнай культуры, праяў народнарэлігійнай свядомасці аўтара сказа і яго трактовак ваенных падзей. Напрыклад, у часопіснай публікацыі прапушчаны наступныя строфы: “*Лежыць немец убіты, голова бы макоцёр, / Кажуць немцы на Москву: “Зачарованы коцёл”;* *Як прашоў немец у Лукі, запаліў себе зубля, / Давай немец одпраўляцца до города до Орла; Святы божа, святы крэпкі, святы бэссмэртны, / Не буў немец у Москве і не пыйдэ до смэрты*”. Прапушчаны фінальныя радкі, у якіх складальніца трактуе асобу Жукава як героя-вызваліцеля: “*Тры годы біўса ў Росей і по лесу стукаў, / А тэпэр сэдзіць у Бэрліне наш маршалок Жукаў*”. Таксама скарачаны наступны сатырычны эпізод: “*Як бэз Гытлер із Берліна, за ім Жукаў гнаўса, / Гытлер скочыў у кусты, да й у кустэх сховаўса. / Пошоў Жукаў у кусты, Гытлера шукае, / Гытлер сэдзіць да й дрыжыць, што й духу нэ мае. / “О чого ты, Гытлеру, тута заховаўса?” / “Бо я ўжэ ў Бэрліне «Кацюшэй» спужаўса. / Думаў, што дэ сховаюса ў Бэрліне ў доты, / Віжу ўжэ над Бэрлінам рускі самолеты*” [5, л. 25].

У арыгінальным тэксце сказа не ўзгадваецца Мінск, але двойчы аўтар гаворыць пра Лунінец, як значымы для яго лакальнай ідэнтычнасці цэнтр. Рэдактар выдаліў Лунінец і ўвёў сталіцу БССР: “*Не ўтрымаліся ў Гомлі, не ўтрымаліся у Мінску, / Бо савецкія сыны выперлі іх да Пінска*”. Гэтыя і шэраг іншых купюр і правак дазваляюць рабіць высновы, што фальклорная прырода падобных твораў захоўвалася толькі на ўзроўні дэкларацыі, насамрэч вершы, паэмы, песні і прыпеўкі самадзейных аўтараў цензураваліся і апрацоўваліся ў адпаведнасці з патрабаваннямі савецкай ідэалогіі і эстэтыкі.

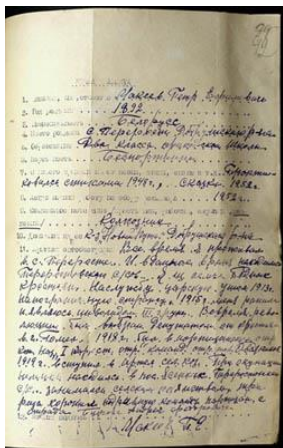
Аднак у любым выпадку публікацыя іх у газеце, часопісе, узгаданне імя складальніка па радыё, узнагароды і прэміі, бясспрэчна, прыносілі аўтарам сацыяльны поспех. Як паказваюць матэрыялы РДНТ, самадзейныя творцы на працягу гадоў выражалі сваю гатоўнасць да далейшага супрацоўніцтва, дасылалі новыя творы, дэманструючы ўстаноўку на ўхваленне з боку ўлады (мал. 3).



Мал. 3. Ліст у Полацкі АДН начальніка ўпраўлення Полацкай абласной канторы Дзяржбанка. «Пересылаю Вам для использования в качестве фольклора два моих стихотворения “К колхозникам к-за им. Гегечкори” и “Белоруссия родная”, и “Песню партизан бригады Марченко”, сложенные мною в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., когда я находился в партизанской бригаде Марченко».

Да ліку такіх аўтараў у канцы 1940-х гадоў належалі Г. Пятроўская (в. Кустоўніца Міхалкаўскага с/с Мазырскага раёна Гомельскай вобласці), Пётр Краўчанка (в. Вялецін Хойніцкага раёна Палескай вобласці), Іван Цімашкоў (1928 г.н., в. Стараселле Церахаўскага раёна Гомельскай вобласці), Пётр Макееў (1892 г.н., с. Перарост Добрушкага раёна Гомельскай вобласці) (мал. 4). Яны былі ахопленыя анкетай РДНТ як збіральнікі фальклору і самадзейныя аўтары.

Аднак у пачатку 1950-х гадоў работа “па лініі фальклору” з самадзейнымі аўтарамі ў такой форме, у якой яе ажыццяўлялі структуры РДНТ, прыкметна зменшылася, кантакты паступова страчваліся. Народныя сказіцелі і спевакі, якія ў сярэдзіне 1940-х гадоў рэпрэзентавалі перад масавым адрасатам савецкай культуры сваё майстэрства, паступова адсоўваліся на перыферыю грамадскага і навуковага жыцця.



Мал. 4. Анкета самадзейнага аўтара П. Я. Макеева

Надзвычай цікавы ў гэтым сэнсе ліст С. Сацкевіч (Напісана пад дыктоўку, бо С. Сацкевіч была непісьменнай), напісаны ёю ў РДНТ у 1952 годзе, праз шэсць гадоў пасля Усесаюзнага конкурсу ў Маскве. “Здравствуйте, дорогое мое начальство, привет Вам усим, желаю я Вам всего наилучшего на белом свете <...> И почему вы, дорогие товарищи, меня уже позабыли? Я Вам каждый год посылаю по два письма, а от Вас ничего не получаю. У тым году, як я приехала из Москвы, то я видела осенью т.т. Грибанова и Титовича в гор. Лунинце, где мне Грибанов говорил, что давай, бабушка, сказов больше, то вышлем тебе книжку, денег и фотокарточку. Оказалось, что не выслали ни книжки, ни денег, ни фотокарточек, даже и письма не хотите прислать. Отреклись от меня. А я вас слушаю по радио, как Вы там выступаете, то мне кажется, что и я с вами. Думаете, наверно, что я больше сказов не имею, это неверно. Пока я буду, то и сказы у меня будут. Але мне, товарищи, при старости трудно без помощи жить и трудиться. Як я раньше выступала, да мне платили **премя** (жыр – Н. А. Гулак), то я имела охоту сочинять сказы и их отдавать. А тепер хотя и оны у меня и есть, то нет охоты отдавать их дарма.

Извиняюсь, товарищи, может быть, немного заостро, но простите меня жизнь одинокую при старости заставляет так написать. До свидания, желаю Вам хорошего здоровья и успехов в вашей работе. Пишите мне, то и мне веселей будет. Сацкевич София Ивановна. Прикладаю к письму частушки. У меня уже готовы сказы и про Корею (Маецца на ўвазе канфлікт у Карэі часоў халоднай вайны (1950–1953) і др.” [4, л. 570].

З ліста відаць, што свае ідэалагічна актуальныя творы аўтар ацэньвае як уласны сацыяльны капітал і імкнецца канвертаваць яго ў будучым. Да ліста прыкладаюцца тэксты дзевятнаццаці прыпевак, якія павінны засведчыць творчую актыўнасць С. Сацкевіч. Аднак яны практычна не вызначаюцца арыгінальнасцю, з’яўляючыся, хутчэй за ўсё, пераказам прыпевак, што трансляваліся па радыё. Сярод іх: “У меня есць ухажор, / Завуць его Ванею.

/ Девеносто два налета / Сделал на Германию; Мой милёнак на границы, / Загарэлае ліцо. / Скланіў голівку на вінтовку / Дай чытае пісьмецо; С неба звёздочка скацілася, / На горе растаяла. / Колькі Гітляр не воюе, / Всё победа Сталіна” і інш. [4, л. 571–572].

Захаваўся таксама адказ, дадзены заслужанай «народнай сказіцельніцы» старшым метадыстам РДНТ В. Станкевічам (РДНТ размяшчаўся ў будынку Тэатра оперы і балета на плошчы Парыжскай камуны ў Мінску). 24 студзеня 1952 года службовец піша: *“Приобрести Ваши частушки мы не можем, так как такие у нас уже имеются. А для того, чтобы купить Ваши сказы, нужно с ними сначала познакомиться. Поэтому просим выслать в наш адрес копию своих сказов и, если они будут удовлетворять нас, то мы их приобретем. Тов. Сацкевич, в настоящее время нас интересуют сказы, которые написаны на современную тематику, т.е. о рабочих, колхозниках, нашей интеллигенции, строящих коммунизм, о наших вождях”* [4, л. 569].

Такім чынам, фальклор савецкай эпохі быў у значнай ступені вынікам разгорнутага працэсу “адміністравання фалькларыстыкі”, аўтарамі якога з’яўляліся даследчыкі-збіральнікі, літаратурныя крытыкі і службоўцы, а аб’ектам выступалі творы асобных носьбітаў традыцыйнай культуры. Дакументы гэтага працэсу (рукапісы, рэдактарскія праўкі, рэцэнзіі і інш.) цікавыя ў аспекце таго, якія культурныя сэнсы самадзейных, часта недасканалых у ідэйна-мастацкім плане твораў, нівеліраваліся, а якія прыўносіліся ў іх. Стратэгія кампрамісу, якой прытрымліваліся аўтары на розных узроўнях, дазваляла карэктаваць задачы і вынікі іх вырашэння пад зменлівыя ўмовы сацыяльнай рэчаіснасці. Сацыяльны поспех носьбітаў традыцыі, чые творы траплялі ў афіцыйны дыскурс савецкай культуры, быў фактарам, які ўздзейнічаў на іх мастацкі светапогляд, паступова ператвараючы самабытнасць у шаблоннасць.

Літаратура

1. Иванова, Т. Г. О фольклорной и псевдофольклорной природе советского эпоса / Т. Г. Иванова // Рукописи, которых не было: Подделки в обл. славян. фольклора: Сборник / Изд. подгот. А. Л. Топорков. – М. : Ладомир, 2002. – с. 403–896.
2. Работніца і сялянка, 1946. – с. 21.
3. БДАМЛМ, Ф. 79, Воп. 1. – Спр. 75, л. 347.
4. БДАМЛМ, Ф. 79, Воп. 1. – Спр. 106, л. 584.
5. ЦНБ НАНБ, Ф. 42, Воп. 1. – Спр. 1371, л. 42. – лісты 18–25.

Гурко А.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ У ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ АРМЯНСКОЙ ДИАСПОРЫ В БЕЛАРУСИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1980-Х – 2010-Х ГОДАХ

Данная работа выполнена в рамках исследований по проекту БРФФИ «Белорусская диаспора в Армении и армянская диаспора в Беларуси: Этническая идентичность и межкультурные взаимоотношения в современных условиях» (2019–2021)

С целью выявления особенностей формирования идентичности у представителей армянской диаспоры в Беларуси во второй половине 1980-х – 2010-х годах, нами были исследованы публикации СМИ по данной тематике, а также проведены этнологические беседы-интервью с экспертами—активистами армянской диаспоры в Минске, Могилёве, Бобруйске, представителями органов исполнительной власти, ответственными за работу с

национально-культурными объединениями в Аппарате уполномоченного по делам религий и национальностей при Совмине РБ, Центре национальных культур при Министерстве культуры, Могилёвском и Гродненском облисполкоме и горисполкоме.

Сведения об отдельных представителях армянского этноса на белорусских землях известны, начиная с XVI века. Определённое количество армянского населения мигрировало на территорию Беларуси в период существования в составе Российской Империи (250 человек зафиксировано переписью 1897 года), СССР (от 1 751 в 1959 до 2 751 в 1979 году). Однако о заметной, массовой миграции армян можно говорить лишь относительно периода 1988–1990-х годов, когда их численность возросла более чем в 3 раза и достигла 10 191 в 1999 году. Рост интенсивности миграционных процессов в период 1988–1990-х годов был связан первоначально с переездом населения из зоны экологической катастрофы (после землетрясения 1988 года в Спитаке), а затем с потоками беженцев из зон этнических конфликтов (прежде всего, из региона Нагорного Карабаха) [5].

Вполне очевидно, что формирование идентичности современной армянской этнической группы в Беларуси происходило под влиянием ряда факторов, сопутствовавших процессам складывания армянской общины на территории республики 1988–1990-х годах.

До конца 1980-х годов освещение миграционных процессов и межэтнических отношений в системе политпросвещения населения СССР велось с позиций интернационализма в рамках доктрины коммунистического строительства, что нашло отражение в центральных и областных изданиях; районные СМИ публиковали примеры организации интернационального воспитания в отдельных передовых коллективах; публиковались примеры успешной адаптации мигрантов благодаря высокому уровню их профессионализма; заметное место в публикациях об успешной адаптации мигрантов уделено гостеприимству белорусов и их толерантности. После землетрясения в Спитаке (1988), унесшего жизни более 25 тысяч человек, областные газеты активно освещали процесс оказания помощи населению Армении и готовили читателя к появлению в Беларуси беженцев и их адаптации. Так, многотиражка Ивьевского района «Путь Ильича» (21 января 1989 года) опубликовала рассказ «Мы помогали Спитаку» электромонтера Вацлава Валько, вернувшегося из Армении, где он работал в составе одной из белорусских бригад над восстановлением объектов народного хозяйства. В статье подчеркивается, что в прошлом Вацлав Валько – воин-интернационалист, а свою командировку в Армению он сравнивает с выполнением интернационального долга в Афганистане.

Статьи о помощи пострадавшим от землетрясения в Спитаке фактически совпадали с приездом в Беларусь первых беженцев из Армении, что способствовало их более успешной адаптации. Спустя 30 лет, 24 июля 2019 года, по инициативе посольства Армении в Беларуси, Белорусского национального исторического музея, информационных агентств «Арменпресс» и «БелТА» в Национальном историческом музее Беларуси открылась фотовыставка «Спитакская трагедия: Ретроспектива памяти». Чрезвычайный и Полномочный посол Армении в Беларуси Армен Гевондян отметил: *«Вот уже более 30 лет боль по родным, друзьям и коллегам. 30 секунд стали началом летописи, длившейся до сегодняшнего дня на пределах силы воли во имя восстановления и процветания разрушенных сел и городов. Трагедия в Спитаке - это также летопись гуманизма и взаимопомощи. Весть о землетрясении направила в Армению тысячи врачей и спасателей из сотни государств мира со всех континентов, которые привезли в нашу страну не только медикаменты или оборудование, но и укрепили веру и своим участием принесли надежду. В самые трудные дни Беларусь также протянула свою руку помощи и внесла вклад в борьбу за каждую жизнь. И сегодня эта выставка говорящим молчанием фотографий передает всю атмосферу тех дней»*. Посол подчеркнул, что документальный проект «Ретроспектива памяти» стал возможным благодаря партнерским отношениям «БелТА» и «Арменпресс». Генеральный директор «БелТА» Ирина Акулович отметила, что

фотовыставка показывает, что любую трагедию можно преодолеть вместе. *«У белорусов есть хорошее слово толока. И трагедию в Армении мы преодолевали толокой. Ведь когда все вместе, тогда все получается. Прежде всего этот смысл мы хотели вложить в выставку, не только вспомнить, но и показать, что толока – единственное, что возможно в сегодняшнем мире»*, - сказала Ирина Акулович [3].

Обобщая, отметим, что одним из важнейших пластов, лежащих в основе самосознания современной армянской диаспоры в Беларуси, ставшей важным фактором идентичности является интернационализм и братская взаимопомощь народов, воспринятые поколением, выросшим в СССР. Практически все активисты и руководители армянских объединений в Беларуси идентифицируют себя с определением «советский человек», вкладывая в это определение все положительные характеристики, связанные с гуманизмом, коллективизмом, взаимопомощью. Данный фактор идентичности явился причиной складывания в Беларуси стихийных земляческих связей представителей различных этнических групп народов Кавказа, вне зависимости от их происхождения и религии. Например, армянская организация Могилёва в настоящее время включает две семьи курдов-йезидов, выходцев из Армении. Представители различных кавказских народов знакомы, нередко оказывают друг другу поддержку в организации бизнеса; зафиксированы случаи межэтнических браков (например армяно-азербайджанская семья в Могилёве). Также заметным явлением стали белорусско-армянские брачные союзы. Идентификация второго поколения армянских мигрантов в Беларуси выражается в знании русского, белорусского и армянского языков, знании традиций этих народов, равно как и традиций народов Кавказа в целом.

С началом процессов экономических и политических перемен в СССР и произошедших в 1990-х годах геополитических изменениях, в Беларусь перемещались вынужденные переселенцы из регионов вооруженных конфликтов. Армяно-азербайджанский конфликт, связанный с территориями Нагорного Карабаха привёл к появлению на территории Беларуси армян-мигрантов, в формировании идентичности которых заметную роль играют политические, и религиозные факторы и связанные с ними исторические травмы. Появление на территории бывшего СССР независимых государств привело с одной стороны к организационно-структурному оформлению армянских национально-культурных объединений в Беларуси, с другой стороны – к определённой их политизации, которая выразилась в осознании армянами своей цивилизационной роли представителей первого в мировой истории христианского государства, хранителей и ревнителей христианских традиций. Как и в других постсоветских государствах, в Армении в 1990-х годах происходило восстановление конфессиональной структуры. Поэтому христианская принадлежность в 1990-х годах стала важнейшим фактором формирования этнической и национальной идентичности армян. Через призму христианской идентичности рассматривается стратегическое партнёрство Армении и, соответственно, всех армян, в противовес возобновившему исламскую идентичность Азербайджану.

С начала 1990-х годов ситуация в организации и развитии межэтнических отношений, определяющих стратегии адаптации мигрантов в Беларуси коренным образом изменилась. На смену идеологического регулирования межэтнических отношений пришли законодательные акты и международные соглашения. Национально-культурные объединения стали одной из важнейших форм взаимодействия этнических общностей, землячеств и органов государственного управления. Они начали выполнять как функцию органов самоуправления мигрантов так и функцию обеспечения прав этнических меньшинств в диалоге с государством и принимающим обществом, что нашло отражение на страницах как государственных СМИ, так и негосударственных изданий. Система государственного регулирования межэтнических отношений конструировалась в соответствии со складывавшимися реалиями в общественных отношениях. В 1994 г. при

Министерстве культуры создан Республиканский центр национальных культур. В 1997 г. создан Государственный комитет по делам религий и национальностей Республики Беларусь. С 1996-х года национально-культурные объединения начали свою презентацию на фестивалях национальных культур, центром которых стал г. Гродно [1].

Активная роль белорусского государства способствует конструктивному межэтническому диалогу и проявлениям только конструктивных форм демонстрации идентичности. Важнейшими среди этих форм, на наш взгляд, является оценка вклада всех этнических общностей в формирование национальной культуры Беларуси; интернациональное сотрудничество, вклад представителей этносов в развитие белорусского общества и государства. Так, Аппарат Уполномоченного по делам религий и национальностей 26 апреля 2009 дал почин организации совместной акции различных этнических групп. Уполномоченным по делам религий и национальностей и Консультативным межэтническим советом при Уполномоченном по делам религий и национальностей совместно с Белорусским государственным музеем народной архитектуры и быта проведена акция по весенней посадке деревьев, посвященная 65-летию освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков и Году родной земли в Республике Беларусь. На территории музейного комплекса белорусской народной архитектуры и быта участниками акции посажена аллея дружбы из 30 лип и организована концертная программа, состоящая из номеров художественной самодеятельности творческих коллективов общественных объединений национальных общностей. В акции приняли участие представители диаспоры украинцев, армян, азербайджанцев, корейцев, немцев, греков, дагестанцев, афганцев, грузин, других национальных общностей, проживающих в Беларуси [2].

В 2011 году во время встречи журналистов в Аппарате Уполномоченного с членами Консультативного межэтнического совета при Уполномоченном по делам религий и национальностей, в состав которого вошли представители 25 этнических общностей, представляющие интересы национальных объединений, зарегистрированных в Республике Беларусь, о деятельности Совета, оказываемой методической, организационной и финансовой поддержке со стороны аппарата Уполномоченного выступил председатель Совета Г. А. Егиазарян. Он сообщил о проводимой в республике культурно-просветительской, благотворительной деятельности, мероприятиях, направленных на дальнейшее укрепление в белорусском обществе межнационального согласия [4].

В 2014 году произошло увековечение памяти армян, погибших при освобождении Беларуси. Каменная стела с резным изображением креста – Хачкар – размещена на набережной реки Днепр в г. Могилеве. Установлена она в честь 11 армян, которые сражались в годы Великой Отечественной войны на территории Могилевской области [6]. Их имена указаны там же на табличке. По словам Армена Хачатряна, одного из активистов могилёвской общины армян, средства на памятный знак собрали члены диаспоры. Изготовили его в Армении из природного материала, широко распространенного в этой стране, – туфа. Автор работы – армянский скульптор Араик Макян. Хачкар – каменный крест, символизирующий воскрешение Христа, его победу над смертью. Армению, как известно, называют страной камней, каждый из которых по преданию является свидетелем истории. Как правило, Хачкар устанавливают у дорог и при монастырях. Высеченный на нем узор никогда не повторяется.

Таким образом, формирование идентичности современной армянской этнической группы в Беларуси во второй половине 1980-х – 2010-х годах происходило под влиянием ряда факторов, сопутствовавших процессам складывания армянской общины на территории республики 1988–1990-х годах. Одним из важнейших пластов, лежащих в основе самосознания современной армянской диаспоры в Беларуси, ставшей важным фактором идентичности является интернационализм и братская взаимопомощь народов,

воспринятые поколением, выросшим в СССР. Христианская принадлежность в 1990-х годах стала важнейшим фактором формирования этнической и национальной идентичности армян. Непосредственное участие в национально-культурном развитии Республики Беларусь стало фактором формирования национальной белорусской идентичности у армян Беларуси.

Литература

1. IX Республиканский фестиваль национальных культур [Электронный ресурс] // Интернет-ресурс Гродненского облисполкома. – 2012. – Режим доступа: http://region.grodno.by/ru/actual/ix-respublikanskij-festival-natsionalnyx-kultur-projdet-v-grodno-s-1-po-3-ijunja_i_11984.html. – Дата доступа: 26.07.2012.
2. Акция посадки деревьев «Наш дом – Беларусь» [Электронный ресурс] // Интернет-ресурс Уполномоченного по делам религии и национальностей. – 2019. – Режим доступа: <https://www.belarus21.by/New/akciya-po-posadke-derevev-nash-dom-belarus>. – Дата доступа: 29.08.2019.
3. В Минске открылась фотовыставка «Арменпресс» и «Белта» [Электронный ресурс] // Информагентство Голос Армении. – 2019. – Режим доступа: <https://www.golosarmenii.am/article/84677/v-minske-otkrylas-fotovystavka-armenpress-i-belta>. – Дата доступа: 26.07.2019.
4. Проект «Вітае Беларусь» [Электронный ресурс] // Интернет-ресурс Уполномоченного по делам религии и национальностей. – 2011. – Режим доступа: http://belarus21.by/ru/main_menu/religion/new_url_676148382 – Дата доступа: 26.07.2012.
5. Рагімаў, А. Н. Міграцыя народаў Каўказа у Рэспубліку Беларусь у 1980-1990-я гады / А. Н. Рагімаў // Беларус. гіст. часоп. – 2004. – № 11. – С. 33–40.
6. Стелла-Хачкар в честь армян сражавшихся в годы Великой Отечественной войны на территории Могилевской области [Электронный ресурс] // Mogilevnews.by. – 2019. – Режим доступа: <http://mogilevnews.by/news/15-05-2014-14-54/10186>. – Дата доступа: 19.07.2019.

Дайлідка В.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СЕМАНТЫЧНЫЯ ДАМІНАНТЫ ВОБРАЗА БАРБАРЫ РАДЗІВІЛ У АЎТАРСКАЙ КАНЦЭПЦЫІ “АСОБА–КАХАННЕ–УЛАДА”

Рамантычная гісторыя кахання караля польскага Жыгімонта II Аўгуста і магнаткі Барбары Радзівіл не магла прайсці па-за ўвагай беларускіх мастакоў слова. Спляценне міфалагічных сюжэтаў і паданняў, народнай фантазіі і фактаў гістарычных хронік у аўтарскай інтэрпрэтацыі дае магчымасць чытачу адчуць сябе не староннім назіральнікам, а непасрэдным удзельнікам тых падзей, якія адбываліся ў далёкай мінуўшчыне.

Назва драматычнай паэмы Аляксея Дударова “Чорная Панна Нясвіжа” (1998) невыпадковая, гэта прамы зварот да народнага падання аб Чорнай Панне Нясвіжа. Драматург падае рамантызаваную гісторыю кахання Жыгімонта і Барбары. Выкарыстанне фальклорных матываў у паэме з’яўляецца сведчаннем жадання аўтара паказаць неўміручасць, вечнасць сапраўднага пачуцця. Калі гісторыя кахання жыве ў памяці народнай, то гэта насамрэч шчырая, пранікнёная і, безумоўна, трагічная падзея.

Невыпадковыя назвы частак паэмы: “Смерць”, “Каханне”, “Вечнасць”. А. Дудараў сцвярджае думку, што сапраўднае каханне не можа загінуць, яно пераходзіць у вечнасць, раствараецца ва ўсім жывым. Беларускі пісьменнік праз вобразы Барбары Радзівіл і

Жыгімонта Аўгуста закранае праблему «асоба–каханне–улада». Кыханне для герояў А. Дударавы стала самым важным у іх жыцці, яно зацьміла сабой палітыку, рацыянальны выбар, і абумовіла канфлікт паміж пачуццямі і розумам.

Мікракосмас жанчыны – гэта мікракосмас любові, пяшчоты, пачуццёвасці. Менавіта ў такім свеце жыве Барбара Радзівіл А. Дударавы. Рэзкае процістаянне паміж ёй і каралевай Бонай “расшыфроўвае” бінарнасць апазіцыі “каханне–улада”. Выкарыстанне аўтарам гістарычных фактаў як падмурка для стварэння вобразаў ускладвае на А. Дударавы асаблівую адказнасць: аўтарскі вымысел усё ж такі абмежаваны фактаграфічнай асновай, абысці якую пісьменнік не мае права.

А. Дударавы у паэме прытрымліваецца гістарычных фактаў пры адлюстраванні падзей і персанажаў. Пісьменнік па-мастацку пераасэнсоўвае гісторыю любоўнага рамана Жыгімонта і Барбары, але ў адрозненне ад летапісцаў, якія асуджалі іх кыханне, аўтар рамантызуе адносіны герояў. Што ж датычыцца раскрыцця сюжэтнай лініі, А. Дударавы, зразумела, кіраваўся сваім мастацкім талентам, фантазіяй і ўласным поглядам на магчымае развіццё дзеяння.

Вобраз Барбары Радзівіл у паэме А. Дударавы з’яўляецца цэнтральным, праз яго вымалёўваюцца і іншыя вобразы (Жыгімонт Аўгуст, каралева Бона, браты Радзівілы). Характар Барбары Радзівіл становіцца штуршком для развіцця дзеяння, вызначэння праблемных ліній п’есы. Сама Барбара – персанаж, па сутнасці, пасіўны і няздзейсны ў знешнім плане, бо дамінанта яе натуры – пачуцці, унутраныя ваганні. Аднак такое ўвасабленне вобраза не перашкодзіла А. Дударавы перадаць каларыт эпохі, гістарызм падзей, развіццё глыбокае напружана-драматычнае дзеянне. Для стварэння псіхалагічнага партрэта Барбары пісьменнік выкарыстоўвае рэплікі іншых персанажаў, якія выразна характарызуюць Барбару, яе дыялогі з Жыгімонтам і з братамі Радзівіламі, уласныя маналогі.

Галоўнай рысай гераіні з’яўляецца яе кыханне да Жыгімонта. А. Дударавы імкнецца да адлюстравання жывога, светлага і балючага, трапяткога пачуцця кыхання: “*Я ў ім уся. Крывінкі нашы разам. / Я зараз побач Бога адчуваю... / Кахаю...*” [4, с. 262]. Вобраз Барбары Радзівіл у А. Дударавы глыбока псіхалагічны, спеўна трагічны і драматычны. Даследчык А. Бельскі сцвярджае: “Рамантызацыя вобраза кыханай бачыцца тыповай рысай у многіх лірычных творах паэтаў-мужчын; складаць хваласпевы ў гонар жанчыны і кыхання – гэта ў нязменнай і цудоўнай традыцыі беларускай і сусветнай паэзіі” [1, с. 142]. А. Дударавы з мужчынскага пункту погляду перакананы, што жанчына павінна быць жанчынай – пачуццёвай, духоўнай, даверлівай, самаахвярнай. Такі погляд, па словах Т. Грамадчанкі, “выяўляе сучаснае разуменне жаночай прадвызначанасці ў свеце, выступае адным з магчымых адказаў на пытанне пра сэнс чалавечага існавання” [3, с. 91].

Раіса Баравікова напісала драматычную паэму “Барбара Радзівіл” (1991 г.). Гэта быў час актыўнага вяртання гістарычнай і духоўнай спадчыны нашага народа, таму выбар паэтэсай гістарычнай тэмы зразумелы. Сюжэтам твора стала гісторыя кыхання ў той час, “калі кыханне вызнавалася за грэх, калі ў адносінах паміж арыстакратамі на першы план вылучаліся не асабістыя, а дынастычныя, дзяржаўныя інтарэсы” [5, с. 36].

Драматычную паэму “Барбара Радзівіл” Р. Баравікова пачынае эпіграфам-вытрымкай з беларуска-літоўскага летапісу. Такі пачатак твора невыпадковы: аўтар звяртае ўвагу чытача на гістарычную праўдзівасць фактаў, звестак пра асоб і перыяд, пакладзеных у аснову дзеяння паэмы.

Уласнае імя гераіні, канкрэтнага гістарычнага персанажа, вынесена ў заглавак паэмы. Зразумела, што вобраз Барбары Радзівіл у паэме Р. Баравіковай з’яўляецца галоўным побач з вобразамі Жыгімонта Аўгуста, братамі Радзівіламі, каралевай Бонай. Пісьменніца, безумоўна, падае вобраз Барбары з пункту погляду жаночага светабачання. Гэта аднак не збядняе характар персанажа: вобраз атрымаўся цэласны, у ім ўвасаблены і пачуццёвасць, і

цвярозы розум. Вядучай лініяй творчага пошуку паэтэсы з’яўляецца праблема “асоба–каханне–улада”. Барбара Радзівіл годна вытрымлівае выпрабаванне як каханнем, так і ўладай. Нельга не пагадзіцца са словамі даследчыцы В. Шынкарэнкі, што “Барбара Радзівіл, нястомна змагаючыся за права належаць і валодаць любым Жыгімонтам на гэтым свеце, да апошняй хвіліны ўпэўнена, што і пасля яе незваротнага адыходу іх каханне не загіне” [7, с. 579].

Вобраз Барбары Радзівіл у Р. Баравіковай атрымаўся глыбока псіхалагічны, натуральна праўдзівы. На думку паэтэсы, жанчына – гэта не проста істота, створаная для пачуццяў, а разумная, дасціпная асоба, якая сама можа выбраць сабе жыццёвую сцяжыну. Такая Барбара ў Р. Баравіковай: яна разумее, да чаго можа прывесці каханне да Жыгімонта, але не адступае і вырашае весці барацьбу за яго. Напоўнены рамантыкай і ўсё ж – рэальны вобраз жанчыны, у якім умела ўвасоблены “вечныя” пытанні быцця чалавека. Даследчыца С. Калядка робіць выснову, што ў творы Р. Баравіковай “актуалізаваны праблемы класічнай шэкспіраўскай драмы: улада і асоба, свабода і адказнасць, “я” і грамадства...” [5, с. 15]. Такім чынам, Р. Баравікова праз прызму кахання Жыгімонта II Аўгуста і Барбары Радзівіл увасобіла ў паэме канфлікты і супярэчнасці эпохі XVI ст.

Балада Янкі Сіпакова “Просьба” (1973) – гэта балада-рэквіем па загубленым жыцці і ода Вечнаму Каханню. У творы адлюстраваны той самы час, што і ў драматычных паэмах А. Дударова і Р. Баравіковай, толькі больш сцісла і цэласна. Я. Сіпакоў абраў маналог-плач Барбары як форму ўзнаўлення гісторыі і раскрыцця ўласнай пазіцыі гераіні. Гэты маналог падаецца як зварот да каханага з таго свету, ён выкананы ў фальклорных традыцыях плачаў, галашэнняў, бо яны, як падкрэслівае М. Верціхоўская, «спрыяюць выяўленню смутку і жалю па загубленым жыцці» [2, с. 45] і падтрымліваюць духоўную сувязь паміж памерлым і яго роднымі: “*О мой ласкавы кароль! / Як шчыра ты плачаш – я чую... / Як бы я ўстала з труны, / каб толькі суцешыць цябе*” [6, с. 6].

Балада Я. Сіпакова складаецца з дзвюх частак. У другой змешчаны толькі два радкі, якія ў кантэксце твора набываюць філасофскі сэнс: “*Кажуць, кароль Сігізмунд плакаў і многа, / і шчыра, / Сплаканы, просьбу Варвары, кажуць, / не змог ён пачуць...*” [6, с. 106]. Просьба заключалася ў адмаўленні каралём зла пасля смерці Барбары, у неабходнасці адагнаць ад яе процьму нягоднікаў, якія сталі прычынай сыходу з жыцця. Аднак нават для караля немагчыма пазбаўленне ад ненавісных яму ланцугоў прыдворных сувязей, стасункаў, абавязкаў. Сутнасць чалавека, на думку беларускага аўтара, вызначаецца яго выбарам і здольнасцю абараніць тое, што ён лічыць прыярытэтным і святым. Для Барбары каханне і ёсць тая святыня, якая непадуладная нават часу. Я. Сіпакоў сваёй баладай як бы запраграмаваў погляд А. Дударова і Р. Баравіковай на вобраз Барбары як на сімвал неўміручага кахання, якое змагло адбыцца, нягледзячы на перашкоды і замацаваныя традыцыі каралеўскага акружэння.

Такім чынам, Р. Баравікова, А. Дудароў, Я. Сіпакоў праз прызму кахання Жыгімонта II Аўгуста і Барбары Радзівіл увасобілі ў сваіх творах канфлікты і супярэчнасці той далёкай эпохі. Драматычныя паэмы А. Дударова “Чорная Панна Нясвіжа” і Р. Баравіковай “Барбара Радзівіл” створаны на аснове сапраўдных фактаў жыцця Барбары Радзівіл, а гендэрныя адрозненні ў адлюстраванні гераіні А. Дударавым і Р. Баравіковай відавочныя. Дзякуючы дасканалай творчай задуме, аўтары здолелі паказаць асобу Барбары Радзівіл у яе жыццёвай пераканальнасці і мастацкай верагоднасці. А. Дудароў засяродзіў увагу на эмацыянальным стане гераіні, «урэзаўшы» рэалістычныя рысы, таму Барбара Радзівіл у яго паэме пасіўная, некалькі адасобленая ад рэалій часу. У Р. Баравіковай – наадварот: Барбара, хоць і ахопленая пачуццём, але праяўляе ўласны погляд на справы, мае жывы розум, яна актыўная, вобраз яе паказаны ў дынаміцы, развіцці. Пры гэтым версія падзей аўтарамужчыны вылучаецца глыбінёй лірызму, чысцінёй пачуцця, вышынёй рамантызацыі кахання, у той час як аўтар-жанчына, натхнёная сучаснымі фемінісцка-эмансціпаванымі

поглядамі, бачыць у пачуццях перавагу плоцевага пачатку над платанічным. Акрамя таго, аўтары гістарычных твораў часта ставяць сваю гераіню перад выбарам: улада ці пачуцці, свабода ці адказнасць, асабістае ці грамадскае, вырашаючы такім чынам аўтарскую канцэпцыю “асоба–каханне–улада”.

Літаратура

1. Бельскі, А. Музыка ў паэтычным свеце Раісы Баравіковай / А. Бельскі // Галасы і вобразы : літ.-крыт. артыкулы. – Мінск, 2008. – С. 139–143.
2. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высш. шк., 1989. – 406 с.
3. Грамадчанка, Т. К. Сучасны беларускі раман: дынаміка жанру / Т. К. Грамадчанка. – Мінск : БДПУ, 2006. – 234 с.
4. Дудараў, А. Князь Вітаўт : п’есы / А. Дудараў. – Мінск : Маст. літ., 2005. – 318 с.
5. Калядка, С. “Ты не ўзвядзеш ліцьвінку на прастол!?”: п’еса “Барбара Радзівіл” Раісы Баравіковай / С. Калядка // Род. слова. – 2008. – № 10. – С. 12–15.
6. Сіпакоў, Я. Веча славянскіх балад : паэзія / Я. Сіпакоў. – Мінск : Маст. літ., 1973. – 130 с.
7. Шынкарэнка, В. К. Раіса Баравікова / В. К. Шынкарэнка // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. – Т. 4, кн. 2 : 1986–2000 / НАН Беларусі, Аддз-е гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. – Мінск, 2003. – С. 568–591.

*Дорожкин А.С.
(Республика Беларусь, г. Гродно)*

КАРТИНА МИРА КАК КЛЮЧЕВОЙ ЭЛЕМЕНТ В СТРУКТУРЕ СУБКУЛЬТУР

В ходе изучения скарификационных телесных модификаций, к которым активно прибегают представители молодежных субкультур, и, в частности, знаково-символического аспекта феномена, автором статьи была определена необходимость рассмотрения их роли и места в структуре субкультуры.

В связи с этим актуальным представлялось создание структуры, которая бы включала в себя наибольшее число элементов, необходимых для всестороннего описания данных групп. Ключевым из них стала «картина мира», изучение которой происходило исходя из рабочей гипотезы о том, что картина мира в рамках конкретных культур и, соответственно, субкультур раскрывается в своеобразии представлений об окружающем мире.

В подтверждение тому, что картина мира имеет важное значение в процессе формирования и дальнейшего функционирования субкультур, проанализируем труды ученых, занимающихся разработкой данной проблематики в культурологическом, философском и общенаучном дискурсе.

Так, по мнению Т. А. Кубановой, «...своя картина мира присуща каждой культуре. В ней она выполняет интегрирующую функцию, объединяя различные культурные феномены, формы и образы, придавая им тем самым определенную целостность» [1, с. 190]

В исследованиях С. И. Левиковой субкультура представлена как культурная подсистема, специфику которой во многом определяет базовая культура. Вместе с тем, для представителей субкультур свойственно наличие уникальных характеристик: они

отличаются особым мировосприятием, умонастроением, стилем, образом жизни и ценностной иерархией [3, с. 28].

По мнению Т. К. Сагитдиновой, в настоящее время «возможно различать картины мира по степени общности (всеобщая, частная, единичная) и средствам моделирования реальности: религиозная, мифологическая, научная» [9, с. 37] и философская, которые «...по своей сути являются полностью равноправными, взаимодополняющими друг друга, как и исторически относительными и изменчивыми» [9, с. 37].

Отдельно хотелось бы отметить наличие художественной картины мира, которая, согласно Л. С. Пестряковой, «являясь частью общего миропредставления, охватывает ту часть действительности, которая в процессе ее освоения детерминирована неповторимыми возможностями искусства» [7, с. 3] и творчества.

Согласно результатам исследований Ю. М. Лотмана, «картина мира многослойна: она включает в себя и мифологический универсум, и научное моделирование, и бытовой “здоровый смысл”» [4, с. 296]. Похожая идея прослеживается в трудах Т. Ф. Кузнецовой [2] и В. А. Лукова [5], занимавшихся разработкой понятия «культурная картина мира», которая является квинтэссенцией научного, социального, художественного и повседневного опыта. По мнению ученых, эти конструкты не подавляют друг друга, сосуществуют по законам культур.

Многоаспектность картин мира отмечена и в исследованиях Р. П. Мусата, который обращается к концепту «жизненный мир» Э. Гуссерля для описания картины мира как совокупности представлений, результата восприятия индивидом реальности со всем множеством «...возможных суждений, теорий и гипотез, всех смыслов» [6, с. 18].

Важно помнить, что эти представления, обладая определенной устойчивостью и единством, не только способствуют эффективному взаимодействию человека с окружающим миром, но также, по мнению Б. Рассела, «создают некое единое смысловое поле, благодаря которому обеспечивается взаимопонимание между представителями одной культуры» [8, с. 28].

Подводя итог, отметим, что каждое из рассмотренных положений в целом подтверждает факт того, что картина мира, во многом определяющая особенности функционирования субкультуры, может быть рассмотрена в качестве ключевого элемента рассматриваемых социокультурных групп. Следовательно, выявление специфики конкретной субкультуры необходимо проводить посредством анализа основополагающей для нее картины мира.

Литература

1. Кубанова, Т. А. Картина мира как философское понятие и мировоззренческая система взглядов: история и перспективы изучения / Т. А. Кубанова // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2011. – № 1(18). – с. 189–193.
2. Кузнецова, Т. Ф. Культурная картина мира в свете тенденций развития культурологии / Т. Ф. Кузнецова, В. А. Луков // Вестник Международной Академии Наук. – 2009. – № 1. – с. 61–69.
3. Левикова, С. И. Молодежная субкультура / С. И. Левикова. – М. : ГРАНД, 2004. – 607 с.
4. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
5. Луков, В. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания / В. А. Луков. – М. : НИИ, 2008. – 784 с.
6. Мусат, Р. П. Художественная картина мира: единство в многообразии / Р. П. Мусат // Дискуссия. – 2014. – № 4(45). – с. 17–22.
7. Пестрякова, Л. С. Художественная картина мира: дис. ...канд. филос. наук: 09.00.01 / Л. С. Пестрякова. – Саратов, 2001. – 132 с.

8. Рассел, Б. Человеческое познание, его сфера и границы / Б. Рассел. – Киев : Ника-Центр, 1997. – 560 с.

9. Сагитдинова, Т. К. Понятие картины мира в контексте различных наук / Т. К. Сагитдинова // Вестник ОмГПУ. Гуманитарные исследования. – 2017. – № 4(17). – с. 36–38.

Зимовина Е.П.

(Российская Федерация, г. Калининград)

МОЛОДЕЖЬ ЕВРОРЕГИОНА БАЛТИКА: ЖИЗНЬ С РОДИТЕЛЯМИ И УСТАНОВКИ НА БУДУЩЕЕ

Молодежная проблематика является одной из животрепещущих тем современности. Во всех странах мира на государственном уровне, а также на местах разрабатываются стратегии молодежной политики, создаются условия для деятельности молодежных организаций, возникают новые формы вовлечения молодых людей в различные управленческие и бизнес-структуры. В то же время политиков, ученых и общественных деятелей интересует и повседневная жизнь молодежи – их интересы, род деятельности, отношение к родителям и друзьям, планы на будущее. В совокупности это позволяет выработать подходы к решению многих проблем, которые волнуют молодежь в разных странах мира. В связи с этим расширяется международное сотрудничество по молодежной проблематике. Прежде всего, это необходимо для стран, имеющих общие границы и представляющих собой условные политико-географические регионы. В качестве одного из таких регионов выделяют Еврорегион Балтика [2; 4; 5; 7].

Изучению специфики и особенностей Еврорегиона Балтика был посвящен международный проект «Развитие и укрепление потенциала стратегической молодежной политики и транснационального сотрудничества» (CaSYPoT – Capacity Building for Strategic Youth Policy and Transnational Cooperation) [3]. Участниками проекта стали шесть муниципалитетов из четырех стран Балтийского региона: Светлогорск и Гусев (Россия), Клайпеда (Литва), Слупск и Бартошице (Польша), Эммабода (Швеция). Основная цель – выявление потребностей молодежи небольших городов и разработка стратегии молодежной политики на местах. В проекте принимали участие представители молодежи, работники муниципальных образований и исследователи. Была разработана единая для всех стран анкета, которая состояла из нескольких разделов [1]. Они были посвящены свободному времени, школе, здоровью, семье; отношению к вопросам общественного развития и безопасности; а также планам на будущее и миграционным установкам. По результатам опроса, который состоялся весной 2017 г., были составлены отчеты по каждому муниципальному образованию, а также сравнительный отчет с анализом данных по четырем странам [6]. Автор представленной статьи является одним из составителей упомянутых отчетов.

Всего в анкетировании приняли участие 1 593 человека в возрасте 15–19 лет. Из них 802 девушки (50,3%), 784 парня (49,2%) и 7 человек (0,4%), которые обозначили свою гендерную принадлежность как «другое». Отметим, что третий вариант ответа задавался только шведским школьникам. В городах Гусеве, Светлогорске, Бартошице и Эммабодe среди респондентов преобладали девушки (55%, 67%, 51%, 53% соответственно), в городах Слупске и Клайпедe – юноши (51% и 53% соответственно).

подавляющее большинство опрошенных школьников являлись уроженцами своих

стран: России (Гусев – 91%, Светлогорск – 99%), Польши (Бартошице – 97%, Слупск – 93%), Литвы (Клайпеда – 91%), Швеции (Эммабода – 87%). Большинство родителей респондентов также были рождены в тех государствах, где проводились опросы. Однако значительная доля родителей опрошенных российских школьников, являются выходцами из других стран. Вероятнее всего, в большинстве случаев под «другими странами» подразумевались бывшие союзные республики, откуда в постсоветский период были зафиксированы масштабные миграции в Россию. Например, это республики Средней Азии, Закавказья, Прибалтики и т. д. Особенно велика доля мигрантов среди отцов, которые еще в советское время могли приехать по распределению как молодые специалисты или остались проживать на территории области после демобилизации из армии. Также это могли быть и военнослужащие. Что касается родителей европейских школьников, то наиболее высокая доля родившихся за пределами Европы наблюдается в Швеции (Эммабода: родитель **a** – 10%, родитель **b** – 10%), затем идет Литва (Клайпеда: мать – 4%, отец – 6%), самая низкая – в Польше (Бартошице: мать – 0%, отец – 0%; Слупск: мать – 2%, отец – 2%).

У подавляющего большинства респондентов родители или законные представители работали в странах проживания. Например, Гусев: мать – 72%, отец – 70%; Светлогорск: мать – 81%, отец – 68%; Бартошице: мать – 79%, отец – 75%; Слупск: мать – 78%, отец – 67%; Клайпеда: мать – 74%, отец – 62%. Самый высокий уровень занятости родителей респондентов в стране проживания отмечен в городе Эммабода: родитель **a** – 86%, родитель **b** – 80%.

Был зафиксирован довольно высокий уровень образованности родителей – в основном, высшее и среднее специальное образование (Гусев: мать – 69%, отец – 66%; Светлогорск: мать – 89%, отец – 74%; Бартошице: мать – 46%, отец – 35%; Слупск: мать – 39%, отец – 25%; Эммабода: родитель **a** – 33%, родитель **b** – 35%; Клайпеда: мать – 49%, отец – 35%; законный представитель – 10%).

Подавляющее большинство опрошенных школьников из Эммабоды (72%) и Бартошицы (70%) отметили, что не испытывали финансовых проблем и их семьи могут себе позволить расходы на потребности респондента. Более половины респондентов из Слупска (59%) и Клайпеды (51%) ответили так же. Однако среди российских школьников отсутствие финансовых проблем в семье и возможность ни в чем себе не отказывать отметили лишь 48% респондентов в Светлогорске и 41% – в Гусеве. Тем не менее, во всех странах были ребята, кто реальнее оценивал финансовое положение своей семьи и признавал, что не всегда родители могли выделить безболезненно дополнительные расходы на респондента.

В анкете целый блок вопросов был посвящен планам на будущее. В первую очередь был задан вопрос о предполагаемых занятиях по окончании учебного заведения. Большинство ребят во всех странах *хотели бы* продолжить образование (таб. 1). Например, в российских городах Гусеве и Светлогорске нацелены на продолжение образования как в своей стране, так и за рубежом 59% и 78% респондентов, соответственно; в польских городах Бартошице и Слупске – 64% и 47%, соответственно; в литовском городе Клайпеда – 58%; в шведском городе Эммабода – 29%. При этом, меньше всего намерены получить образование за пределами своей страны опрошенные шведские школьники (6%). Российские и польские школьники хотели бы продолжить образование за границей примерно в одинаковом соотношении (таб. 1). Большой интерес к зарубежному образованию проявляют литовские школьники – почти четверть опрошенных (23%) хотели бы учиться за пределами своей страны. Тем не менее, большинство респондентов во всех странах хотели бы продолжить обучение в своих государствах. Причем, ребята из Калининградской области намерены продолжить образование именно в своем регионе.

Таблица 1. Планы на жизнь по окончании школы (%)

	Гусев		Светлогорск					
	Чем бы вы хотели заниматься по окончании школы?	Вы уверены, что сразу после окончания школы Вы будете:	Чем бы вы хотели заниматься по окончании школы?	Вы уверены, что сразу после окончания школы Вы будете:				
Учиться в университете/колледже в Калининградской области	31	50	38	53				
Учиться в университете/колледже в другом регионе России	19	20	31	25				
Учиться за границей	9	3	9	9				
Работать в своем городе (населенном пункте)	6	5	2	0				
Работать в другом городе (населенном пункте) области	7	5	0	0				
Работать в другом регионе России	2	1	0	0				
Работать за рубежом	1	3	0	0				
Работать в семейном бизнесе	1	1	2	2				
Создать свой собственный бизнес	6	5	4	0				
Путешествовать	7	4	5	0				
Другое	3	3	2	5				
	Бартошица		Слупск		Эммабода		Клайпеда	
	Чем бы вы хотели заниматься по окончании школы?	Вы уверены, что сразу после окончания школы Вы будете:	Чем бы вы хотели заниматься по окончании школы?	Вы уверены, что сразу после окончания школы Вы будете:	Чем бы вы хотели заниматься по окончании школы?	Вы уверены, что сразу после окончания школы Вы будете:	Чем бы вы хотели заниматься по окончании школы?	Вы уверены, что сразу после окончания школы Вы будете:
Учиться в университете/колледже в своей стране	54	55	36	31	23	25	35	28
Учиться за границей	10	5	11	10	6	3	23	21
Работать в своем городе (населенном пункте)	2	3	8	8	10	18	10	9
Работать в другом регионе моей страны	5	3	5	6	8	6	3	3
Работать за границей	4	6	12	10	8	6	8	10
Работать в семейном бизнесе		1	1	2	1	0	1	1
Учиться и работать	8	8	7	10	4	6	5	8
Создать свой собственный бизнес	3	4	6	4	4	3	3	2
Путешествовать	6	4	8	6	18	14	5	2
Другое	2	3	2	3	1	1	2	3
Не знаю	5	8	4	11	8	11	4	12

Интересным различием по странам в этом вопросе является то, что среди российских школьников удельный вес *желающих* продолжить обучение существенно ниже тех, кто *уверен*, что так и будет: Гусев – 59% и 73%, Светлогорск – 78% и 87% соответственно. Среди польских, литовских и шведских школьников, наоборот, *желающих* продолжить образование больше, чем *уверенных* в том, что они *смогут* это осуществить: Бартошице – 64% и 60%, Слупск – 47% и 41%, Эммабода – 29% и 28%, Клайпеда – 58% и 49% (таб.1). Хотя и здесь мы можем заметить, что разница между *желающими* и *уверенными* в Бартошице, Слупске и Эммабодe небольшая, а в литовской Клайпедe – значительная. Среди основных причин такого положения могут быть: стоимость обучения, уровень благосостояния семьи, степень уверенности в собственных знаниях и т.д.

В «открытых» вопросах многие ребята уточнили, чем они хотят заниматься по окончании школы. Поскольку анкетирование велось на национальных языках, мы проанализировали ответы российских респондентов и разделили их на три категории.

Первая категория – *знают точно*. Помимо перечисления отдельных специальностей (например, врач, автомеханик, повар, ветеринар, военный и т.д.), были получены следующие ответы: «*заниматься всем, что связано с обработкой древесины: резьба, мебель и прочее*», «*поступить в университет в Калининграде на врача*», «*хочу поступить в театральный вуз*», «*я бы хотела учиться по обмену за рубежом, в идеале – в Китае, поступила бы на архитектора-дизайнера*», «*открыть собственную художественную студию*».

Вторая категория – *не знают* или еще *не решили*. Можно сказать, что эти ребята находятся в поиске: «*точно не знаю, но это будет какая-либо социально-экономическая профессия*», «*я ещё не уверен, чего я хочу, но у меня 3 варианта: 1 – отучиться, пойти работать в море, 2 – отучиться и пойти работать в армию, 3 – начать активно заниматься спортивной деятельностью*». Некоторые отвечали очень неопределенно: «*я хотела бы начать обучение в университете, а затем найти достойную работу*», «*идти по стопам своей будущей профессии*».

Третья категория – изложили свою *жизненную стратегию*: «*поступить в приличный вуз, выучить 2 языка или более, путешествие, карьера, личная жизнь*», «*закончить вуз, начать работать и получать стабильную зарплату*», «*жить с мужем*». При этом представлений о будущей сфере деятельности у этих ребят пока нет.

Несколько вопросов анкеты было посвящено перспективам не учиться, а работать по окончании школы (таб.1). Наименьшее количество респондентов, которые *хотели бы* по окончании школы начать работать, было зафиксировано в Светлогорске (2%), однако, ни один из них не указал, что это *реальная* перспектива (0%). В российском городе Гусеве и польском городе Бартошице значительное количество ребят выразили как *желание* начать работать после школы (16% и 11% соответственно), так и *уверенность* в том, что они начнут трудовую деятельность (14% и 12% соответственно). Самый высокий уровень и *желания*, и *уверенности* в том, что они начнут работать сразу после школы продемонстрировали ребята, живущие в Слупске (25% и 24%, соответственно), Эммабодe (26% и 30%) и Клайпедe (21% и 22%). Причем российские школьники в меньшей степени нацелены работать за рубежом, по сравнению со своими польскими, шведскими и литовскими ровесниками (таб.1). Начать свой собственный бизнес или продолжить семейный планирует незначительная часть опрошенных ребят (таб.1).

Вопросы о будущем были связаны не только с местом учебы, но и с местом жительства. Так большинство респондентов задумываются в будущем переехать из своего населенного пункта (таб.2).

Таблица 2. Как вы думаете, вы переедете из своего города (населенного пункта)? (%)

	Да	Нет
Гусев	75	25
Светлогорск	65	35
Бартошица	90	10
Слупск	79	21
Эммабода	85	15
Клайпеда	71	29

Среди важных причин, влияющих на принятие решения о *переезде* в другой населенный пункт, опрошенные школьники чаще всего называли работу, учебу, семейно-родственные связи, личные увлечения, а также отношения с девушкой/парнем. Одним из ответов на данный вопрос был *«Здесь я не могу быть тем, кем хочу стать»*. Важность такого ответа отметили 59% респондентов в Светлогорске, 43% – в Гусеве, 35% – в Бартошице, 35% – в Эммабодде, 34% – в Клайпеде, 32% – в Слупске.

Помимо вопроса о планах уехать из своего населенного пункта с вариантами ответов, был и «открытый» вопрос о причинах такого желания. Было получено 124 ответа от респондентов из Гусева и Светлогорска, на основе которых мы выделили несколько факторов, способствующих миграции:

1. Нет тех учебных заведений, в которых ребята хотели бы получить образование: *«потому что в нашем городе я не смогу учиться на того, на кого хочу», «нет тех учебных заведений, которые мне нужны», «вуз в другом городе более удовлетворяет моим требованиям», «наш город очень маленький и в нем даже нет вузов», «некуда поступать после колледжа».*

2. Работа: *«мало рабочих мест и низкая заработная плата», «потому что нет той профессии».*

3. Ребята не видят перспектив для себя: *«слишком мало возможностей для саморазвития и самореализации», «здесь мало перспектив», «маленький город», «в другом городе больше возможностей».*

4. Личные причины: *«я не хочу оставаться в своем городе, хочу уехать далеко и надолго, чтобы отучиться на отлично и работать по своей профессии и любить своих детей», «я не желаю жить вблизи от родителей и родственников», «для реализации своих планов», «не чувствую себя на своем месте», «жить самостоятельно».*

5. Жизненные обстоятельства: *«я не хочу, но надо учиться в университете», «я не хочу уезжать отсюда никогда, но иногда случаются непредсказуемые трагедии в семье или ещё в чём-либо и я буду просто вынуждена переехать», «родаки кончатся», «семейные обстоятельства».*

6. Желание уехать без определенной причины: *«просто», «сменить обстановку», «скучно», «мне не нравится мой город», «не хочу тут жить».*

7. Намерены уехать за границу: *«хотелось бы получить хорошее образование за границей», «уеду за рубеж», «перееду в Германию».*

8. Желание уехать на учебу и вернуться: *«На время учебы в университете в крупном городе. Потом я вернусь обратно, т.к. при выбранной мной работе место проживания не имеет значения».*

Среди факторов, которые могут повлиять на решение *остаться* в своем населенном пункте, наиболее важными явились семейно-родственные связи, отношения с парнем/девушкой, работа и ситуация с жильем. Одним из ответов на данный вопрос был *«Здесь я могу быть собой»*. Важность такого ответа отметили 43% респондентов в Светлогорске, 38% – в Эммабодде, 32% – в Клайпеде, 29% – в Бартошице, 28% – в Слупске,

17% – в Гусеве.

В открытых ответах пояснили свое намерение остаться 45 российских участников опроса. На основе этого мы выделили несколько факторов притяжения:

1. Учеба, увлечения: *«учеба», «занятие своим хобби».*

2. Родственники и друзья: *«родные мне люди», «родной дом», «я здесь родился и вырос и вся моя семья», «бабуля», «родители, родные места, друзья, родственники», «друзья и бабушка с дедушкой», «не хочу уезжать далеко от родителей, хочу жить с ними в одном городе».*

3. Нравится место жительства: *«люблю Светлогорск всем сердцем», «нравится город», «да мне тут так ничего, нормалёк мне, я тут останусь», «мне тут нравится», «не хочется уезжать из родного города», «просто обожаю место, где живу, обожаю природу, атмосферу».*

Проведенный социологический опрос продемонстрировал как определенные сходства, так и различия во многих аспектах жизни школьников четырех стран; показал как одинаковое, так и диаметрально противоположное отношение к отдельным вопросам. Так, ребята отдавали приоритет практически одинаковому набору факторов, которые могут повлиять как на решение уехать из своего населенного пункта, так и остаться. Большинство опрошенных ребят во всех странах выразили желание продолжить обучение. Также подавляющее большинство опрошенных и их родителей являются уроженцами стран проживания, большинство родителей респондентов работают в странах проживания, довольно высоким является уровень образованности родителей опрошенных школьников.

Однако были выявлены и различия. Например, обнаружены существенные отличия в оценке уровня финансового благосостояния своей семьи. Ребята из четырех стран в разной степени нацелены на учебу и работу за рубежом. Зафиксирована разная степень уверенности в возможности получить образование.

В целом проведенное анкетирование продемонстрировало мнение молодежи относительно жизни в семье и дало представление о широкой вариативности их планов на будущее.

Литература

1. Анкета по проекту CaSYPoT [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://casypot.eu/surveys/>. – Дата доступа: 12.02.2019.

2. Еврорегион «Балтика» – Балтийская сеть еврорегионов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.docme.ru/doc/476310/evroregion-%C2%ABaltika--baltijskaya-set.-evroregionov>. – Дата доступа: 17.01.2019.

3. Информация о проекте CaSYPoT [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://casypot.eu/ru/>. – Дата доступа: 02.03.2019.

4. Кошелев, В. Регион «Балтика» / В. Кошелев // Коспомолис. – 2008. – № 2(21). – С. 86–90.

5. Кошелев, В. Н. Еврорегион как фактор социально-экономического развития территории / В. Н. Кошелев // Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. – 2009. – Вып. 1. – С. 96–99.

6. Отчеты по проекту CaSYPoT [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://casypot.eu/reports/>. – Дата доступа: 24.04.2019.

7. Euroregion Baltic [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.eurobalt.org/>. – Дата доступа: 28.03.2019.

**НАРОДНАЯ АСНОВА П'ЕС
“НА КАЛЯДЫ” Э. АКУЛІНА І “КАЛЯДНАЯ ЗОРКА” Я. КОНЕВА**

Пра ўплыў вуснай народнай творчасці на літаратуру, яе значнасць і ролю напісаны шматлікія артыкулы і кнігі. Сцвярджэнне, што фальклор з'яўляецца натхняльнікам, а іншым разам і першакрыніцай твора, ужо шмат у чым можна ўспрымаць аксіяматычна. Але тым болей цікавасці выклікае ў даследчыка пошук гэтай тонкай мяжы, месцаў, дзе ў мастацкае палатно пісьменнікам цесна ўплятаецца фальклорны матэрыял, магчыма, нейкае паданне, легенда, песня, павер'е ці нават казка.

Багацце і разнастайнасць формаў вуснай народнай творчасці ў розныя перыяды садзейнічала і спрыяла развіццю ў той ці іншай ступені нацыянальнай беларускай вытанчанай літаратуры. Цяжка не пагадзіцца са сцвярджэннем Д. Медрыша, што фальклорная традыцыя захоўваецца не ў адным толькі фальклоры, бо яна стагоддзямі ўбіраецца літаратурай, і калі гэтага не ўлічваць, то многія літаратурныя з'явы застануцца незразумелымі і невытлумачанымі. Без уліку фальклорнага ўздзеяння не будзе поўным уяўленне і пра літаратурны працэс у цэлым, бо без апоры на гістарычны (у тым ліку і эстэтычны) вопыт народа немагчыма ні адна значная з'ява літаратуры. І гэта пераканаўча адлюстроўвае гісторыя літаратурнага развіцця.

З часам адносіны літаратуры і фальклору ўскладняюцца, пачынаюць насіць больш творчы характар і ўсё меней абмяжоўваюцца ўнутрывідавымі рамкамі (напрыклад, можна заўважыць у некаторых выпадках эпізацыю песенных вобразаў і матываў). Нават прамое перанясенне элементаў адной сістэмы ў іншую прыводзіць да змянення іх сутнасці. Любое слова, перанесенае з фальклору ў літаратуру ўжо з'яўляецца пераасэнсаваным. Так на авансцэну пачынае выходзіць «прыхаваны» фалькларызм. Узаемаадносіны народнай творчасці і рэалістычнай літаратуры дапамагаюць выяўленню невычэрпнасці фальклору, які з'яўляецца вечнай крыніцай бесперапыннага развіцця мастацтва.

Літаратура сённяшняга дня характарызуецца глыбокім філасофскім зместам і псіхалагічнай тонкасцю, а зварот да традыцый, сюжэтаў і вобразаў вуснай народнай творчасці раскрывае перад аўтарам шматлікія магчымасці, дазваляючы больш шырока асэнсоўваць сучасную рэчаіснасць і гісторыю, усебакова даследаваць асобу ў розных жыццёвых калізіях. Праблема фалькларызму цесна звязана і з пытаннем нацыянальнай самабытнасці слоўнага мастацтва. У кожнай нацыянальнай культуры паміж фальклорам і літаратурай усталяецца свая сістэма адносін, у якой агульныя заканамернасці атрымліваюць своеасаблівае развіццё.

У сучаснай беларускай драматургіі зварот да фальклорных традыцый – адзін з актуальных метадаў паказу традыцыйнага нацыянальнага побыту і рэгіянальнага кампанента. На ўзроўні падтэксту і інтэртэксту выкарыстоўваюцца вобразы, матывы, паасобныя сюжэты вуснай народнай творчасці. Прыём асацыяцыі і трансфармацыі дазваляе пісьменніку рэалізоўваць сваё майстэрства: не перапісваць і інтэрпрэтаваць ужо вядомае, а пераасэнсоўваць і выводзіць на першы план аўтарскі пачатак.

Матывы і элементы фальклору садзейнічаюць узмацненню ідэйнай і мастацкай функцыі твора, пашыраюць жанравыя межы драмы, папулярызуюць народную творчасць і дазваляюць захоўваць традыцыю. У адносінах да літаратуры як для дарослых, так і для дзяцей сутнасць фалькларызму як ідэйна-эстэтычнай катэгорыі застаецца нязменнай: гэта выкарыстанне (дакладнае ўзнаўленне, адаптацыя ці трансфармацыя) фальклору ў мастацкім творы. Мы можам назіраць змену прыватных момантаў, што абумоўліваецца

спецыфікай дзіцячай і юнацкай літаратуры (арыентацыя на ўзрост чытача, улік магчымасцей дзяцей, іх жыццёвага вопыту, псіхалагічных асаблівасцей).

У сучаснай беларускай драматургіі папулярным застаецца зварот да сюжэтаў, звязаных з каляндарна-абрадавымі святамі, у першую чаргу, зімовага цыкла (*містэрыя* “На Каляды” Э. Акуліна, *паданне ў дыялогах* “Калядная зорка” Я. Конева) і сюжэтаў аднаго з самых таямнічых свят летняга цыкла – Купалля (“Шукайце кветку-папараць” Г. Каржанеўскай, “Ноч на Івана Купалу” Ю. Куліка).

Увагу хацелася б засяродзіць на дзвюх п’есах, у аснову сюжэта якіх пакладзены паданні, звязаныя з Калядамі, а дзеянне разгортваецца вакол гэтага народнага свята. Тэматычная блізкасць, якая відавочная ўжо ў назвах (“На Каляды” і “Калядная зорка”), не сведчыць, аднак, пра іх тоеснасць, абсалютна розным з’яўляюцца жанр твораў, іх фабула, ды і да спосабу падачы матэрыялу пісьменнікі ставяцца адметна.

Аўтар п’есы “На Каляды” (1994) Эдуард Акулін звяртаецца да такога жанру сярэднявечага тэатра, як *містэрыя*. Нагадаем, што “*містэрыя* (фр. *mistère*, ад лац. *mysterium* – “служба” ці ад грэц. *mysterion* – “таінства”) – жанр сярэднявечавай рэлігійнай драмы, што ўяўляе сабой часцей за ўсё інсцэніроўку біблейскіх міфаў, сюжэтныя перыпетыі якіх перамяжоўваліся інтэрмедыямі на бытавыя сюжэты” [1, с. 326] *Містэрыя* – своеасаблівы вынік паслядоўнага працэсу цыклізацыі і павелічэння паасобных сцэнак, што мелі сваёй задачай паказаць найбольш важныя і значныя эпізоды Свяшчэннага Пісання. У пазнейшым сваім развіцці, з перамяшчэннем тэатральнага жыцця з царквы на гарадскую плошчу, яна змяняецца, сюжэт пачынае насычацца ўстаўкамі з народнага жыцця, камічнымі сцэнкамі і інтэрмедыямі. Менавіта такі выгляд, з вялікай колькасцю сюжэтных адгалінаванняў і мае твор Э. Акуліна.

П’еса “На Каляды” разлічана ў большасці на дзіцячую аўдыторыю, што пацвярджаецца формай падачы матэрыялу і глыбокім дыдактычным зместам, скіраваным распавесці гісторыю з’яўлення Збавіцеля, ушанаваць і ўславіць гэты дзень. Сярод дзейных асоб шмат дзяцей, нават зоркі ў першым акце таксама выступаюць у іх ролі. Такі прыём Э. Акулін выкарыстоўвае, каб наблізіць змест да слухачоў і глядачоў, актуалізаваць для іх гэты сюжэт, уключыць у дзеянне. Сустрэкаюцца і моманты непасрэднага звароту да глядачоў (маюцца на ўвазе словы Зорніка ў пачатку трэцяга акта).

Твор складаецца з чатырох актаў, кожны з якіх паказвае нейкі асобны кавалак жыцця розных персанажаў, якія пазней сыдуцца разам у адным месцы. Першы з іх – размова зорак. У фальклоры вобраз зорак і месяца даволі распаўсюджаны, часцей за ўсё сустракаецца ў песенных формах, асабліва ў валачобных, дзе параўнанні маладой дзяўчыны з зоркай, а хлопца з месяцам, павінны сімвалізаваць іх прывабнасць, хараство і дабрыню. Акрамя таго малады месяц (маладзік) здаўна ўспрымаўся беларусамі як сімвал новага жыцця.

На авансцэну другога акта выходзяць пастушкі, якія заўважылі зорку і збіраюцца ў шлях, каб вітаць немаўля. Менавіта тут назіраецца пэўная канцэнтрацыя этнаграфічна-бытавога матэрыялу. Падчас размовы хлопцаў гучыць стылізаваная пад народную песню пастушкоў, згадваюцца стравы, ствараецца ўяўленне пра тое, як праходзіла “начное” (выпас жывёлы ўночы).

Дзеянне трэцяга акта пераносіцца ў палац цара Ірада, які адчуваючы небяспеку свайму панаванню, загадвае забіць усіх нованароджаных дзяцей у Віфлееме. Гэтая частка твора – інтэрпрэтацыя вядомай пастаноўкі батлейкі “Цар Ірад”. Батлейка – беларускі народны лялечны тэатр, які існаваў з XVI стагоддзя. Героямі гэтай часткі п’есы “На Каляды” становяцца тыя ж персанажы згаданай батлейкі, адзінае адрозненне ў тым, што некаторым з іх пісьменнік дае іншае найменне: так замест Чорта выступае Д’ябал, воін у Э. Акуліна становіцца Шляхціцам, а ролю антычнага Хора (яго ранейшае прызначэнне – выказваць агульную думку, анансаваць падзеі і раскрываць сэнс таго, што адбываецца на сцэне) выконвае Зорнік. Некаторыя дзейныя асобы апушчаны, а іх месца займаюць іншыя.

Тым не менш персанажы надзяляюцца аналагічнымі рысамі характару, якімі былі надзелены іх батлеечныя прататыпы: цар Ірад – самалюбівы і самаўпэўнены, жорсткі, залішне падазроны, яго абмалёўка даецца ў камічна-іранічным ключы (звычайны чых успрымаецца як знявага ўлады); Воін з’яўляецца бяздумным і бязвольным чалавекам, гатовым выканаць абсалютна любую прымху свайго гаспадара; Д’ябал з дапамогай хітрасці дасягае сваіх інтарэсаў.

Месцам, дзе сустракаюцца персанажы трох папярэдніх актаў, становіцца Бэтлеем, дзе нарадзіўся Езус. У гэтай частцы твора даволі неадназначна падабраныя дзейныя асобы. Калі пастушкі і каралі, сама Марыя, немаўлятка і Юзэф гістарычна абумоўленыя персанажы, то з’яўленне дзяцей, Пірата, Японкі, Доктаркі, Лявоніхі з Лявонам, Беларуса крыху бянтэжаць. Адзінае тлумачэнне, якое спадае на думку, што ўсе гэтыя персанажы – калядоўшчыкі, якія прыйшлі павітаць нараджэнне «нябеснага Пана», але ж распаўсюджанне традыцыі калядавання адбылося пазней, ды і «маскі» калядоўшчыкаў выбраны зусім не традыцыйныя. Верагодна аўтар такім чынам імкнуўся наблізіць персанажаў да сучаснага глядача, толькі Пірат і Японка ўсё ж выклікаюць пытанні, акрамя таго яны надаюць нейкую фарсавасць і карнавальнасць. Затое вобразы Лявоніхі і Лявона – даволі ўдала выкананая адсылка да беларускага народнага танца лявоніхі. Дарэчы, вобраз Лявоніхі бярэ свой пачатак ад традыцыйных прыпевак, што спяваліся пад час дадзенага танца.

Можна сцвярджаць, што Э. Акулін, паставіўшы перад сабой задачу стварыць сучасную містэрыю і расказаць пра Каляды, са сваёй задачай справіўся. У першую чаргу звяртае на сябе ўвагу форма падачы матэрыялу; фальклорныя вобразы і вобразы Беларуса, Лявоніхі з Лявонам, рысы характару якіх адпавядаюць традыцыйным уяўленням; інтэрпрэтацыя і прэзентацыя вядомай п’есы батлеечнага тэатра, адсылка да народнага абраду Каляд.

Больш шырока і з вялікім мастацкім эфектам фальклорныя матывы ўплятае ў мастацкае палатно Ягор Коней у сваёй п’есе “Калядная зорка” (2010). Яе жанр пісьменнік вызначае як “паданне ў дыялогах”, падкрэсліваючы тым самым, па-першае, непасрэдную адсылку да вуснай народнай творчасці, а па-другое, характарызуючы форму падачы фальклорнага матэрыялу.

У творы мы можам назіраць напластаванне фальклорных і рэлігійных матываў. Узяўшы за аснову біблейскі міф пра з’яўленне на зямлі збавіцеля, мастак накладвае на яго старажытныя ўяўленні славян пра Каляду. Аднак тут усё ж перавага аддаецца фальклорнаму пачатку, які выступае галоўным жанра- і формаўтваральным элементам.

Каляды ў меншай ступені былі звязаны з сельскагаспадарчым цыклам, а больш з будовай і рухам сусвету. Свята было прымеркавана да зімовага Сонцастаяння, калі павялічвалася працягласць дня. Нашы продкі лічылі, што ў гэты дзень адбываецца нараджэнне новага сонца, якое яны ўвасаблялі ў вобразе дзіцяці, што з кожным новым днём набірае сілы.

Ужо даўно як дадзенасць успрымаецца сцвярджэнне, што пасля хрышчэння Русі, Каляды, як і некаторыя іншыя святы, былі падпарадкаваны пад рэлігійныя святы, а традыцыі святкавання з цягам часу былі крыху змененыя на царкоўны лад. У п’есе Я. Коней ідзе крыху адваротным шляхам і біблейскі міф перакрывае з народным паданнем. Добра вядома гісторыя нараджэння Хрыста: калі на зямлі з’явіцца сын Божы – на небе зазьяе зорка, якая стане ўказальнікам шляху тым, хто прыйдзе да нованароджанага з дарункамі. Гэта мы і назіраем у п’есе. На зямлі, дзе пануе ноч і цемра, нарадзілася дзіця, якому было наканавана перамагчы ўладара цемры Чарнабога. Бацькі далі яму імя Каляда, і ўжо ў гэтым мы можам назіраць адыход ад рэлігійнай сістэмы і набліжэнне да народнай традыцыі.

Вырашэнне канфлікту ў п’есе адбываецца традыцыйна, у рэчышчы барацьбы добра са злом, дзе заканамерным вынікам становіцца перамога першага. Аднак цікавымі

выглядаюць некаторыя прыёмы абмалёўкі вобраза галоўнага героя. Каляда не з'яўляецца героем-пераможцам ад нараджэння, гэта звычайны хлопец, які мае свае слабыя бакі. Для таго, каб стаць героем юнак павінен прайсці выпрабаванне і, паддаўшыся страху, уразумець і знайсці ў сабе сілу (якая, дарэчы, па сцвярджэнні аўтара ў каханні) працягваць барацьбу. Першапачаткова герой паўстае перад намі як уцякач, які хаваецца ад паслугачоў Чарнабога і не робіць ніякіх захадаў для супрацьстаяння ворагу. І толькі сустрэча з Радай, наканаванай яму лёсам, яе каханне і вера прымушаюць хлопца паверыць у свае сілы і выступіць супраць ворага.

Хацелася б адзначыць, што ў п'есе прэваліруе фальклорны пачатак. Ён тут – галоўны жанра- і формаўтваральны элемент. Сам твор утрымлівае ў сабе вялікую колькасць калядных песень, якія падаюцца ў нязменным варыянце. Традыцыйныя вобразы калядных прадстаўленняў – Каза і Мядзведзь – у п'есе персаніфікаваны. Падаецца досыць цікавая інтэрпрэтацыя з'яўлення зоркі ў калядоўшчыкаў. Героі “Каляднай зоркі” – жывыя, яны не могуць быць адназначна аднесены да станоўчых ці адмоўных, у кожнага з іх ёсць і добрае, і злое. Гэта безумоўная заслуга аўтара, які, не паддаўшыся законам народнага жанру, што даволі аднабока падзяляе ўсё на чорнае і белае, паказаў чалавека з яго светлымі і цёмнымі бакамі душы.

Увядзенне фальклорных элементаў і матываў у драматургічны тэкст, зварот да вуснай народнай творчасці ўзмацняюць не толькі ідэйнае гучанне твора, але і садзейнічаюць стварэнню эмацыянальнай атмасферы і неабходнага настрою, пашыраюць магчымасці для больш ёмістага паказу нацыянальнага характару беларуса (гэта мы можам пабачыць у абедзвюх п'есах). Апеляцыя сучаснай беларускай драматургіі да фальклорных традыцый застаецца адным з актуальных метадаў паказу традыцыйнага нацыянальнага быту і рэгіянальнага кампанента. Вобразы, матывы, асобныя сюжэты фальклору ўваходзяць у тэкст на ўзроўні падтэксту і інтэртэксту, уплятаюцца шляхам выкарыстання прыёму асацыяцыі і трансфармацыі, які дазваляе драматургу вылучыць на першы план асабістае бачанне і аўтарскі пачатак.

Літаратура

1. Федотов, О. И. Мистерия / О. И. Федотов // Знание. Понимание. Умение. – 2012. – № 4. – с. 326–327.

Юфе Э.Р.

(Рэспубліка Беларусь, г.Мінск)

АЛЯКСАНДР ШЛЮБСКІ. МАЛАВЯДОМЫЯ СТАРОНКІ

Беларусь – радзіма многіх выдатных, таленавітых і арыгінальных навукоўцаў. Пачэснае месца сярод іх займае арыгінальны беларускі этнограф, культуролаг, гісторык, літаратуразнавец, фалькларыст, архівіст, бібліёграф Аляксандр Ануфрыевіч Шлюбскі.

Да сённяшняга дня жыццё і шматгранная дзейнасць гэтага вучонага даследаваны крайне недастаткова. Мы нават не ведаем дакладнай даты смерці А. А. Шлюбскага, не гаворачы ўжо аб яе абставінах і месцы пахавання.

З сучасных даследчыкаў яго жыцця і творчасці трэба назваць Арсень Ліса і Ірыну Багдановіч.

Жыццёвы шлях А. Шлюбскага пачаўся 16 чэрвеня 1897 года ў сям'і святара (па другім дадзеным, ён паходзіў з мяшчанскага саслоўя – Э.І.) ў вёсцы Межава Полацкага павета Віцебскай губерні (цяпер гэта Расонскі раён Віцебскай вобласці). У 1922 годзе Аляксандр

Шлюбскі скончыў Віцебскае аддзяленне Маскоўскага археалагічнага інстытута.

З 1918 года ён удзельнічаў у арганізацыі архіваў у Веліжы, Віцебску, Оршы, Полацку. З 1923 года Аляксандр Ануфрыевіч звязаў сваё жыццё з Інстытутам беларускай культуры.

Перад намі пратакол № 11 агульнага сходу Інстытута беларускай культуры ад 31 сакавіка 1924 года. З яго бачна, што разам з Я. Коласам, Я. Купалам, М. Гарэцкім, Цвікевічам, Дылам, Пятуховічам, Друшчыцам, Лёсікам, Бядуляй, Азбукіным, Смолічам і іншымі супрацоўнікамі Інбелкульту на ім прысутнічаў Аляксандр Шлюбскі [1, л. 10].

Агульны сход Інстытута беларускай культуры, які адбыўся 25 ліпеня 1924 года, абмяркоўваў пытанне аб урачыстасці: святкаванні 400-лецця друку на Беларусі (Скарынінскае свята). Ставілася пытанне аб выбары агульнай камісіі ад розных устаноў, аб чым ІБК павінен увайсці з належнай ініцыятывай. Сярод дваццаці супрацоўнікаў Інбелкульту быў і А. А. Шлюбскі [2, спр. 8.].

З 1929 года Аляксандр Шлюбскі працаваў навуковым супрацоўнікам Інстытута гісторыі Беларускай акадэміі навук. Але ён заставаўся вучоным шматграннага таленту.

Друкавацца А. А. Шлюбскі пачаў з 1919 года. Ён супрацоўнічаў з часопісамі краянаўчага (“Наш край”, “Крывіч”) і грамадска-літаратурнага кірунку (“Полымя”, “Узвышша”, “Маладняк”, “Радавая рунь”).

Перш за ўсё Аляксандр Ануфрыевіч быў таленавітым этнографам. У яго творчай дзейнасці выдзяляюцца дзве фундаментальныя працы, якія не страцілі сваёй каштоўнасці да сённяшняга дня. Першая з іх – этнаграфічная. Гаворка ідзе аб грунтоўным бібліяграфічным даведніку “Матэрыялы да беларускае бібліяграфіі” (Этнаграфія, Т. 4, 1927). Менавіта ў гэтай працы сабраны, пазначаны, сістэматызаваны велізарны матэрыял, які ўяўляе ўсё, што была напісана, апублікавана пра духоўную і матэрыяльную культуру беларусаў у рускай і польскай навуковай і навукова-папулярнай літаратуры, перыядычных выданнях, назапашвалася ў архіўных сховішчах. На вялікі жаль, нягледзячы на неаднаразовыя спробы беларускіх этнографіаў і бібліяграфіаў, прадоўжыць гэту працу А. А. Шлюбскага не ўдалося.

Ён даследаваў старажытныя вераванні, матэрыяльную культуру беларусаў. Укладам вучонага ў беларускую этнаграфію з’яўляюцца праца “Крашаніна” (набіванка) (Віцебск, 1926) і этнаграфічны нарыс “Русальніца” (1926) (“Маладняк”, 1926, № 9). Пяру А. А. Шлюбскага належаць нарысы-партрэты Е. Р. Раманава, М. Я. Нікіфароўскага, У. М. Дабравольскага, З. Бядулі (Этнаграфія, Т. 4, 1927). Акрамя таго, ён цікавіўся гісторыяй рускай этнаграфіі: пісаў пра цэнзурныя нягоды А.М.Афанасьева (Савецкая этнаграфія: Зб. артыкулаў. – М.; Л., 1940. – Вып. 2).

Аляксандр Ануфрыевіч марыў выдаць гісторыю беларускай этнаграфіі ў пятнаццаці тамах, але з-за таго, што ён стаў ахвярай рэпрэсій, гэтая гісторыя засталася толькі распачатай.

Па-другое, А. А. Шлюбскі быў арыгінальным гісторыкам. Аб гэтым сведчыць аналіз яго нарыса “Паны і сяляне ў першай палове XIX стогодзьдзя”, напісанага ў жніўні 1923 года і апублікаваная ў 1924 годзе.

У чытача можа ўзнікнуць пытанне:

“Які мэты ставіў перад сабой аўтар нарыса? Якія гістарычныя крыніцы выкарыстаў Аляксандр Ануфрыевіч?”

У прадмове да гэтага даследавання вучоны адзначае:

“Гэты нарыс мае мэтай даць некалькі рысак з мінулага жыцця нашых беларускіх сялян першай паловы XIX стогодзьдзя, калі яны былі ўласнасцю польскіх паноў, якія жылі на беларускай зямлі.

Усё, што выкладаецца ў наступных радках, узята з тагочасных аўтэнтных дакумэнтаў, галоўным чынам, архіваў былога менскага губэрнатара (ніжэй скарочанае: Г.) і былога Менскага губэрнскага дваранскага дэпутацкага сабранныя (скарочанае: Д.),

якія захоўваюцца ў Менску ў Дзяржаўным архіве.

Дакумэнты сведчаць, што, якімі лютымі польскія паны былі да нашых сялян ў вайсковых абставінах у час апошняй польскай окупацыі Меншчыны, такімі яны былі і сто год назад у мірным жыцці. Відаць, ужо такая натура польскага пана.

Выявіць беларускім сялянам польскага пана-ката – вось заданьне гэтага нарысу, але адначасна (нягледзячы на папулярнасьць яго выкладу) хацелася б, каб нарыс меў і некаторую вартасьць для беларускай гістарычнай навукі з прычыны зьяўленьня ў друку ў першы раз новага мат ар’ялу, які высьвятляе невысьветленыя пытаньні.

Наколькі бедна гістарычная літаратура дзеямі аб панишчыне на Беларусі, сьведчыць прыклад, што калі ў 1911 годзе “Наша ніва” сьвяткавала 50-гадовы юбілей званьнення сялян ад панишчыны і калі газета хацела даць малюнак цяжкага жыцьця на Беларусі пад панскай уладай, то матар’ялу такога не знайшлося і прыйшлося апісваць панишчыну Наўгародзкай губэрні з агаворкай, што панишчына Наўгародзкай губэрні “мала розьніца ад таго, што было ў нашай старонцы” [3, с. 273–274].

Нарыс складаецца з пяці раздзелаў: [“СЫТУАЦЫЯ ВАЧАМІ ЎЛАДАЎ”], “ЭКОНОМІЧНАЕ СТАНОВІШЧА СЯЛЯН”, “КАТАВАНЬНЕ І ЗЬДЗЕКІ ПОЛЬСКІМ ПАНАМІ БЕЛАРУСКІХ СЯЛЯН”, “АДКАЗЫ БЕЛАРУСКАГА СЯЛЯНСТВА НА ЗЬДЗЕКІ ПОЛЬСКІХ ПАНОЎ” [“РЭАКЦЫЯ ЦАРСКІХ УЛАДАЎ”].

Такім чынам, на падставе глыбокага аналізу фондаў Дзяржаўнага архіва Беларусі ў Мінску, галоўным чынам архіваў былога мінскага губернатара і былога Мінскага губернскага дваранскага дэпутацкага сходу, Аляксандр Шлюбскі прыйшоў да наступнай высновы:

“Лютыя былі польскія паны да беларускіх сялян, але і бязьлітасна адказвала ім сялянства. І гэтыя крывавыя сялянскія пратэсты, гэтыя сялянскія паўстаньні былі адзіным фактарам, прывёўшым сялян да 19 лютага 1861 г.

Так няхай жа ведаюць змаганцы і сяляне сучаснай Заходняй Беларусі, зноў папаўшай пад польскі бот, што толькі іх моцная і бязьлітасная барацьба з польскім панам за свае правы звольніць іх ад новай панишчыны.

Гэта кажучь гістарычныя прыклады з жыцьця нашага народу” [3, с. 288].

У сваёй арыгінальнай працы “Доля кнігасховаў і архіваў зямель крыўскіх і былога Вялікага Княства Літоўскага. Матар’ялы да крыўскай гісторыі” (1925) Альгерд (Аляксандр – Э.І.) Шлюбскі адчасова выступіў у ролі гісторыка (крыніцазнаўцы), культуролага і бібліёграфа.

У прадмове да гэтай працы ёсць такія радкі:

“У гэтай працы, якая ня можа галіцца на поўнасьць матар’ялу, мы закранулі долю бібліятэк і рукапісных гістарычных крыніц, якія знаходзіліся на крыўскіх землях, пачынаючы з XII стагодзьдзя і канчаючы рэвалюцыйнай сучаснасьцю...

Дайшоўшыя да нас кнігі і рукапісы – гэта слабыя цень творчай дзейсьці беларуска-крыўскага народу, якая была замацавана ў старадаўнія часы ў рукапісных матар’ялах і друку. Чаму сталася гэтае неафіцыйнае здарэньне, дзякуючы якому беларусы страцілі ўсё сваё старасветнае культурнае багацьце: бібліятэкі, кнігі, надрукаваныя ў 15 рускіх (крыўскіх) друкарнях: Віленскай, Магілёўскай, Куцеінскай, Супрасльскай, Несьвіжскай, Менскай, Гарадзенскай, Буйніцкай, Полацкай і іншых – летапісы, якія вяліся ў многіх крыўскіх асяродках, і нязьмерны лік цэнных рукапісных чыста беларускіх (крыўскіх) помнікаў, якія сьведчаць як аб слаўным мінулым веліччы беларусаў, так і аб гадзінах народга няшчасьця...

Уся гісторыя беларускага (крыўскага) народу – гэта мора чалавечай крыві, якая тапіла ў сваіх хвалях усе найлепшыя праявы культурнага народнага жыцьця, гэта – войны паміж братамі вялікай славянскай сям’і – Усходам і Захадам, - выкліканым, між іншым, рэлігійным фанатызмам каталіцкага і праваслаўнага духавенства” [4, с. 67].

Станоўча ацэньваючы гэтыя думкі А. Шлюбскага, нельга не бачыць, што ім не хапае дакладнасці і выразнасці. Гэта праяўляецца ў тым, што пятнаццаць рускіх друкарань ён лічыць крыўскімі і ў тым, што Аляксандр Ануфрыевіч называе вайну паміж славянскімі народамі

процістаяннем паміж Усходам і Захадам.

А. Шлюбскі выступаў з артыкуламі пра падзеі грамадзянскай вайны, пра гісторыю рэвалюцыйнага руху, з працамі “Новыя матэрыялы да гісторыі рэвалюцыйнага руху”, “Гісторыка-этнаграфічныя нататкі” (Менск, 1928).

У нас ёсць усе падставы назваць Аляксандра Ануфрыевіча Шлюбскага здольным вучоным-фалькларыстам. Аб гэтым сведчыць другая грунтоўная праца вучонага “Матэрыялы да вывучэння фальклору і мовы Віцебшчыны” (ч. 1–2, 1927–1928). Першапачаткова яна называлася “Крывічы”. Гэта выданне стала вынікам дзесяцігадовай збіральніцкай і даследчыцкай працы, пададзенай з уласнымі заўвагамі і каментарыямі, з падрабязным апісаннем сямейна-бытавых абрадаў і фальклору, звестак па матэрыяльнай культуры і звычайным праве беларускага народа. Збор змяшчае каляндарную і сямейна-абрадавую творчасць Віцебшчыны як этнаграфічнага рэгіёна. Кожнаму апублікаванаму цыклу вучоны перадапаў бібліяграфію ўжо сабраных на Віцебшчыне народна-паэтычных твораў, прадмову, у якой улічаны абрадавыя аспекты рэгіянальнага фальклору. Запісы зроблены і пададзены з улікам дыялектных асаблівасцей мовы ўсяго Падзвіння.

Менавіта А. А. Шлюбскі склаў разгорнутую інструкцыю “Звесткі па збіранню вуснай народнай творчасці ў Беларусі”(1919).

Аналіз яго творчай спадчыны дае падставу для сцвярджэння, што пераважная большасць навукоўцаў, якія спрабавалі паказаць Аляксандра Шлюбскага як вучонага шматграннага таленту, не заўважылі, што ён быў неардынарным і таленавітым культуролагам і літаратуразнаўцам, які выступаў з цікавымі артыкуламі пра культурна-асветнае жыццё Віцебшчыны і Мінска.

Нельга не згадзіцца з наступнай думкай беларускага літаратуразнаўцы І. Э. Багдановіч: “Не згубілі сваёй каштоўнасці працы А.Шлюбскага па гісторыі беларускай літаратуры (“Мужыцкая праўда” К.Каліноўскага, “Новыя матэрыялы да гісторыі “Нашай долі”, “Да гісторыі канфіскацыі “Нашай нівы” і інш.). Заснаваныя на архіўных матэрыялах... яны нясуць дакладную фактычную інфармацыю, даюць падставы для далейшых філалагічных даследаванняў” [5, с. 377].

У другой кнізе “Запісак аддзелу гуманітарных навук Інстытута беларускай культуры” у 1928 годзе было апублікавана даследаванне А. А. Шлюбскага “Адносіны расійскага ўраду да беларускай мовы ў XIX ст.”.

У першым сказе гэтай працы аўтар адзначае, што даследчык беларускай культуры, вывучаючы гісторыю беларускага друкаванага слова ў XIX стагоддзі, сустракаецца з даволі супярэчнымі фактамі і дакументамі па гэтай праблеме. Прычым А. Шлюбскі падкрэслівае, што “гэтае важнае ў гісторыі беларускае культуры пытаньне, якое пакуль што нікім сур’ёзна ў цэлым не закранута і не высветлена”.

Дэталёвае і даволі аб’ектыўнае даследаванне шматлікіх і разнастайных крыніц дазволіў Аляксандру Ануфрыевічу прыйсці да такога заключэння:

“На грунце ўсяго вылажанага дазволю сабе зрабіць наступныя вывады:

1) *Першая забарона беларускага друку адбылася ў 1859 годзе ў сувязі з лацінскім альфабэтам.*

2) *Да 1859 года, у тым ліку і ў часы скасавання вуніі, забароны беларускага друку не было.*

3) *Офіцыйныя даныя аб забароне беларускага друку пасля 1859 года пакуль што не знойдзены і з гэтае прычыны прыстасаваньне памянёнай забароны да пэўных дат трэба лічыць нічым не ўгрунтаваным.*

4) *Агульная палітыка расійскага ўраду ў адносінах да нацыянальных меншасцяў і шэраг мясцовых адміністрацыйных мерапрыемстваў сведчыць аб тым, што расійскі ўрад ня мог згадзіцца з вольным развіццём літаратур “на беларуском и малорусском наречиях русского языка”.*

5) *Па меры патрэбы расійскі ўрад выкарыстоўвае беларускую мову для найлепшага правядзення русіфікацыі і для вялікадзяржаўных мэт, адначасна не дазваляючы праяўляцца*

“провінцiальнаму патрыятызму” [6, с. 62–63].

Аляксандр Шлюбскі быў арыштаваны ДПУ БССР 3 красавіка 1930 года па сфабрыкаванай справе “Саюзу вызвалення Беларусі”. Паводле пастановы калегіі АДПУ СССР 10 красавіка 1931 года ён быў асуджаны за “шкодніцтва і антысавецкую агітацыю” да пяці гадоў пазбаўлення волі і высланы ў Ніжні Ноўгарад. Па гэтай справе Аляксандр Ануфрыевіч быў рэабілітаваны Судовай калегіяй па крымінальных справах Вярхоўнага суда БССР.

У чэрвені 1935 года А. Шлюбскі быў зноў арыштаваны УНКУС па Ленінградскай вобласці. Шаснаццатага лістапада 1935 года Асобая нарада пры НКУС СССР прыгаварыла яго да трох гадоў пазбаўлення волі. Па гэтай справе пракуратура Ленінграда адмовіла ў рэабілітацыі А. А. Шлюбскага [7].

Да сённяшняга дня невядома дата смерці А. А. Шлюбскага. Даследчыкі называюць такія даты: 1941 год, 1942 год, пачатак Вялікай Айчыннай вайны.

Беларуская літаратуразнаўца І. Э. Багдановіч дваццаць чатыры гады назад адзначала: “Апошнія гады жыцця А. Шлюбскага пакуль што не высветлены. Памёр, відаць, у лагеры” [5, с. 377].

Уклад Аляксандра Ануфрыевіча Шлюбскага ў развіццё беларускай культуры ў 1920–1930-я гады дастойны таго, каб яго імя было ўвекавечана на яго малай радзіме – Расоншчыне і на ўсёй тэрыторыі Віцебскай вобласці.

Літаратура

1. Цэнтральны навуковы архіў Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (Далей – ЦНА НАНБ). – Ф. 67. – Воп. 1. – Спр. 8.
2. ЦНА НАНБ. – Ф. 67. – Воп. 1.
3. Шлюбскі, А. Паны і сяляне ў першай палове XIX стогодзья / А. Шлюбскі // АРСНЕ. – 2014. – № 9.
4. Шлюбскі, А. Доля кнігасховаў і архіваў зямель крыўскіх і былога Вялікага Княства Літоўскага / А. Шлюбскі // АРСНЕ. – 2014. – № 9.
5. Багдановіч, І. Э. Шлюбскі Аляксандр / І. Э. Багдановіч // Беларускія пісьменнікі: Біябібліягр. слоўнік. – У 6 т. – Т. 6. – Мінск: БелЭн., 1995. – 684 с.
6. АРСНЕ. – 2014. – № 9.
7. Цэнтральны архіў Камітэта дзяржаўнай бяспекі Рэспублікі Беларусь. – Спр. 20951.

*Изергина Е. Н., Кнурева Я. С., Литвин Ю. В.
(Республика Беларусь, г. Минск, Российская Федерация, г. Петрозаводск)*

ЭТНОЯЗЫКОВАЯ СИТУАЦИЯ В БЕЛАРУСИ И КАРЕЛИИ: ОПЫТ ДВУХ РЕГИОНОВ (ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ)

(Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-59-04004 и БРФФИ в рамках научного проекта № Г19РМ-059)

В 2019 году стартовал международный проект молодых ученых России и Беларуси «Механизмы сохранения языка и этнокультурной идентичности титульных этносов Карелии и Беларуси: молодежные инициативы», который направлен на изучение языковой проблематики, а также вопросов сохранения этнической идентичности молодыми активистами двух республик. Молодое поколение белорусов и карелов, с одной стороны, является носителем межпоколенных традиций; с другой – реализует новые подходы как в реальном, так и Интернет пространстве.

Исследование предлагает новый ракурс анализа языковой и этнокультурной

ситуации. С учетом различных исходных параметров – географической дистанции, формы государственного устройства, статуса языка (в Карелии карельский язык не является вторым государственным языком), предлагается сравнить опыт двух регионов. В данной статье будут обоснованы причины обращения к этноязыковой ситуации в Карелии и Беларуси, а также представлены некоторые примеры инициатив, осуществляемых на государственном и общественном уровнях.

Отметим, что задачи исследования не предполагают сплошной анализ всех молодежных инициатив, в поле зрения окажутся отдельные случаи, иллюстрирующие вариативность способов поддержки языка и культуры коренных народов.

Кратко представим статистическую сводку этноязыковой ситуации в двух регионах. По данным Переписи населения 2002 года, в России численность карелов составляла более 93 тысяч человек. За период между переписями она сократилась, составив в 2010 году около 61 тысячи человек. В Карелии в 1989 году карелы составляли 10% населения края, в 2002 году – 9,2%, в 2010 году – 7,4% (45 570 из 643 548 человек населения республики). Карелы, назвавшие родным карельский язык, в 2010 году составляли 36,8% (19 100 человек, 3% населения республики) [5]. В Республике Беларусь по данным Переписи 1999 года родным языком назвали белорусский 73,7% населения страны, в повседневной жизни его применяли 36,7%. Спустя десятилетие, согласно Переписи населения 2009 года, белорусский язык признали родным 60% населения республики [9]. Вместе с тем, в современных условиях меняется наполнение термина «родной язык»: признание языка родным не всегда подразумевает владение им. Например, на территории Беларуси в повседневной жизни только 30% населения страны используют белорусский язык [9]. Распространенность языков в России в 2010 году выяснялась посредством трех вопросов переписного листа («Владеете ли Вы русским языком?», «Какими иными языками Вы владеете?», «Ваш родной язык»). Вопрос об использовании родного языка в различных сферах жизни отсутствовал. В одном из социологических исследований 2012 года около 61% карелов ответили, что карельский язык не просто использовать в большинстве жизненных ситуаций, что вместе с отсутствием статуса официального, свидетельствует об узкой сфере его бытования [0]. На сегодняшний день Карелия является единственной «национальной» республикой РФ, где язык коренного населения не является вторым государственным.

Исследуемые регионы имеют различные исходные параметры – географическую дистанцию, статус языка, форму государственного устройства. Однако карельская и белорусская культуры имеют немало общего в историко-культурном отношении. Обе сложились в условиях широких межэтнических контактов и государственного пограничья. В рамках исследования необходимо выделить следующие схожие черты: в обеих республиках русский язык на протяжении столетий имел или имеет статус государственного; нормы литературного языка стали формироваться лишь в начале XX века (при этом в Карелии эта работа периодически прерывалась); низкий уровень использования карельского и белорусского языка в сфере повседневного общения и официального делопроизводства; отсутствие преемственности в образовании на родном языке (белорусский язык частично используется при обучении на филологических и исторических факультетах, карельский язык изучается лишь на филологическом факультете Петрозаводского государственного университета). Существенным является нахождение в прошлом Карелии и Беларуси в составе Советского Союза, что во многом определило схожие инструменты этноязыковой политики «центра» по отношению к союзным республикам и автономиям.

Сходства и различия существуют и в сфере реализации инициатив по сохранению языка и этнической идентичности. Они могут быть государственными и общественными. Последние, в свою очередь, являются индивидуальными или коллективными, при этом

могут работать при государственной поддержке или на гранты некоммерческих организаций. Яркий пример тому – деятельность этнокультурных центров Карелии. Созданные в 2013–2014 гг. в местах компактного проживания коренного населения, сегодня они, во многом единственные проводники этнической культуры в сельской местности. Одиннадцать организаций объединены в сеть – Ассоциацию этнокультурных центров и организаций по сохранению наследия «ЭХО». При этом центры имеют различную форму – где-то они созданы на базе муниципальных учреждений культуры (районные дома культуры) или работают при них (получая, соответственно, бюджетное финансирование), где-то они целиком функционируют за счет грантов и спонсорской поддержки. Центры ведут активную исследовательскую, просветительскую, проектную деятельность (<http://etnoecho.ru/>; https://vk.com/echo_project). Нельзя не упомянуть работу таких организаций, как «Центр поддержки коренных народов и общественной дипломатии «Молодая Карелия», «Молодежный информационно-правовой центр коренных народов «НЕВОНД», народный театр кукол «Sičiliušku» (кар. ящерка), состоящих целиком или преимущественно из молодых людей. Так, актерами театра являются студенты филологического факультета Петрозаводского государственного университета, будущие преподаватели карельского языка, активисты молодежных общественных организаций [0]. Перечисленные выше организации имеют статус негосударственных. Силами молодежи в последние годы был осуществлен частичный перевод интернет-энциклопедии «Википедия»; перевод интерфейса социальной сети «ВКонтакте» на собственно карельское наречие карельского языка и другие мероприятия.

Другая форма связана с попыткой привить родной язык детям с младшего возраста. Языковое гнездо в селе Ведлозеро функционирует с 2017 года на базе КРОО «Дом карельского языка» (ДКЯ). Форма работы языкового гнезда «N'arukat» (кар. крошки, малышки) представляет собой дневной уход за группой детей дошкольного возраста, организованный ежедневно, кроме выходных и праздничных дней. Вся работа с детьми происходит на карельском языке. Технология «языкового гнезда» (language nest) разработана в 1982 году в Новой Зеландии для сохранения языка маори. В настоящее время методика является общемировой, но не широко распространенной. Ближайший сосед Карелии – Финляндия – реализуется ее у инари-саамов. Целью языкового гнезда является создание условий для воспитания детей дошкольного возраста, при которых дети могут овладевать, помимо русского, также своим родным языком [6]. Специфика языкового гнезда заключается в том, что посредством изучения родного языка в естественной среде, происходит знакомство с локальной культурой конкретного села. Участники проекта провели интервью с одним из инициаторов создания языкового гнезда, некоторыми сотрудниками и родителями, которые отдают предпочтение группе «N'arukat» государственному детскому саду. Созданное по инициативе конкретных людей, на данный момент языковое гнездо функционирует на основе добровольных пожертвований, средств гранта и бюджета района, за счет членских взносов сотрудников ДКЯ.

В Беларуси роль государственных организаций в поддержании белорусского языка и этничности больше в связи с иным статусом языка и формой государственного устройства. Общественные объединения при существенной государственной поддержке выступают активными участниками социальных отношений, возрождают этническую самобытность, играют важную роль в культурной жизни Беларуси, придавая ей неповторимый колорит, осуществляют культурно-просветительные, благотворительные программы. Так, например, целью общественного объединения «Белорусский республиканский союз молодежи» является создание условий для всестороннего развития молодежи, раскрытия ее творческого потенциала, содействие развитию в Республике Беларусь гражданского общества, основанного на патриотических и духовно-нравственных ценностях. Организация проводит различные мероприятия (концерты, акции и т.д.). Данная

организация реализует так называемый «фестивальный проект» сохранения языка и этничности [0].

Ярким примером государственно-общественного сотрудничества в Беларуси является работа отдела спорта и туризма Полоцкого райисполкома и Общественного объединения «Интеграция инициатив», благодаря которым стало возможным возрождение страниц истории г. Полоцка в частности и всей Беларуси в целом: проведение международных фестивалей «Рубон», «На пути из варяг в греки», мастер-классов по различным ремеслам, лекций, подготовка печатной продукции [0]. Это сотрудничество является практической реализацией научных наработок в разных сферах, привлечение внимания общества к белорусской истории, культуре, традициям.

Рассмотрим несколько общественных инициатив молодежи Беларуси. Например, еще в 1990-х гг. была основана Республиканская молодежная общественная организация «Студенческое этнографическое общество», основными целями деятельности которого является сохранение, развитие и обеспечение преемственности белорусской аутентичной культурной традиции, сохранение и возрождение естественного существования традиционной этнической культуры, белорусского и культурного ландшафта. За время существования организации было проведено более тридцати этнографических экспедиций в разные регионы Беларуси, создан свой научный архив «Этнографические коллекции» [8]. Как и в Карелии, в Беларуси силами небольшой группы людей осуществлен перевод интерфейса многих социальных сетей, в том числе, «ВКонтакте», поддержка его функционирования. Данный аспект также будет исследован участниками проекта (С. В. Липницкая, М. В. Кундозерова).

Другой общественной молодежной инициативой является «Спеўны сход» – встречи людей, которые собираются, чтобы петь белорусские песни разных времен. За это время разработано большое количество тематических собраний как традиционного фольклора (календарно-обрядовые песни), классической музыки (С. Монюшко, романсы М. К. Огинского), так и музыки современных жанров [7].

Схожая форма поддержки карельского языка и культуры существовала в Петрозаводске. Раз в две недели разговорный клуб «Paginkanzu» собирал всех желающих на карельскую беседу в стенах Центра национальных культур и народного творчества. Отметим, что в Карелии инициатива принадлежала частному лицу, была реализована при финнасовой поддержке НКО «Союз карельского народа» и функционировала на площадке государственного муниципального учреждения. В последний год работа разговорного клуба не велась.

Одним из аспектов этнической политики белорусского государства является образовательный. На базе общеобразовательных школ, внешкольных, клубных, библиотечных учреждений созданы классы, факультативы, кружки, деятельность которых направлена на изучение белорусского языка, культуры, традиций. При этом практика языкового погружения не получила распространения в Беларуси, поскольку формально предполагается владение белорусским языком ребенком с детства. Однако существующие государственные белорусскоязычные дошкольные учреждения образования, общеобразовательные школы малочисленны и не имеют широкого распространения в стране [0].

Несмотря на приведенные выше формы сохранения и возрождения языка и этнической культуры, белорусским и карельским языком в повседневной жизни продолжает пользоваться небольшое количество населения страны. Несмотря на оказываемую им поддержку, русский язык в Беларуси и Карелии остается языком официального и повседневного общения, залогом трудоустройства и продвижения по карьерной лестнице.

В целом, различие в статусе языков Республики Карелия и Республики Беларусь, в

формах государственного правления (республика в составе РФ и суверенное государство), а также историко-культурное прошлое повлияли на формирование определенной этнокультурной и языковой ситуации.

Роль государства в сохранении языка и продвижении этничности имеет больший вес в Беларуси. Данное обстоятельство очевидно, если учесть статус белорусского языка как государственного и саму форму государственного устройства. При этом выросло поколение, которое само заинтересовано в изучении, сохранении и передаче этнокультурных традиций, включая использование современных технологий. В Карелии чаще имеет место взаимодействие (сотрудничество) частных или общественных инициатив, развивающихся в дальнейшем при поддержке государственных структур. Это может приводить к недостаточному финансированию, нехватке человеческих ресурсов, быстрому накоплению усталости и психологическому выгоранию языковых и этнических активистов. Вместе с тем, карельская молодежь в указанных условиях создает уникальные способы сохранения языка и этничности.

Относительно языковых практик, отметим следующее. Белорусский язык используется во всех сферах жизни, однако в разной степени. Функциональное пространство карельского языка значительно уже, чем пространство белорусского. Несмотря на указанное различие, языковую ситуацию нельзя назвать благоприятной в обоих регионах. Дальнейшее исследование этноязыковой ситуации позволит прояснить причины редкого обращения к родным языкам «титовых» этносов, а также выявить факторы, влияющие на этническую идентичность молодёжи, включая этническое самочувствие.

Литература

1. АИИЭФ. – Ф. 6. – Оп. 14. Д. 252.
2. Белорусский республиканский союз молодежи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://brsm.by>. – Дата доступа: 12.09.2019.
3. В детских садах 12 процентов групп – белорусскоязычные [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/sadiki-ishchut-s-roditelyami-obshchiy-yazyk.html>. – Дата доступа: 31.08.2019.
4. Мошников, И. «Кто, если не мы». Влияние карелоязычного театра кукол «Чичилиушку» на современную карельскую идентичность / И. Мошников // Гибкие этничности. Этнические процессы в Петрозаводске и Карелии в 2010-е годы : Сб. ст. – СПб : Нестор-История, 2017. – с. 108–126.
5. О демографических и социально-экономических характеристиках населения отдельных национальностей Республики Карелия (по итогам Всероссийской переписи населения 2010 года), табл. 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gks.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/results.. – Дата доступа: 15.08.2019.
6. Сеппянен, Т. Языковое гнездо [Электронный ресурс] / Т. Сеппянен // Интернет-журнал «Лицей». – 13 мая 2019. – Режим доступа: <https://gazeta-licey.ru/educ/78013-yazykovoe-gnezdo>. – Дата доступа: 15.05.2019.
7. Спеўны сход [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://spevy.by>. – Дата доступа: 03.09.2019.
8. Студэнцкае этнаграфічнае таварыства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://set.ethno.by/?page_id=44. – Дата доступа: 03.09.2019.
9. Языковая ситуация в Белоруссии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lingvarium.org/ling_geo/belarus/LSB-1.shtml. – Дата доступа: 02.04.2019.
10. Karjalainen H. Case-specific Report on Karelian language in Russia / H. Karjalainen [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: <https://phaidra.univie.ac.at/view/o:314612>. – Дата доступа: 15.05.2019.

БЕЛОРУССКИЕ И КИТАЙСКИЕ ПРИМЕТЫ, ПОВЕРЬЯ И РИТУАЛЫ, СВЯЗАННЫЕ С РОЖДЕНИЕМ ДЕТЕЙ

В белорусской ментальности дети занимают особое место. В народном сознании дети – это словно маленькие ангелы, пришедшие в этот мир, чтобы принести в него радость и познать его. В белорусской народной культуре всегда отводилось особое место детям, их появлению на свет, самому моменту рождения, обеспечению счастливой судьбы (например, путем выполнения различных ритуалов), воспитанию, обучению, социализации и т. д. *«Да пяці год пястуй дзіця, як яечка, з сямі – пасі, як авечку, тады выйдзе чалавеча»*, – говорит белорусская пословица.

В Китае детей называют «цветами Родины», окружают вниманием и заботой. И в белорусской, и в китайской народной культуре, литературе и искусстве создано немало прекрасных художественных произведений и для детей, и про детей. Китайская поговорка гласит: *«До пяти лет – ребенок царь, до четырнадцати – раб, с четырнадцати – друг»*. Под все еще сильным влиянием традиционных взглядов отношения между родителями и детьми в Китае довольно сильно отличаются от западного мира. Между ними редко наблюдается равноправие отношений. Китайские родители всегда возлагали и возлагают на детей большие надежды, особенно на сыновей, вкладывая много жизненных сил, материальных ресурсов и энергии в их воспитание. На протяжении довольно длительного времени родители осуществляют жесткий контроль над детьми. **Довольно долгое время идёт жесткий контроль со стороны родителей за жизнью детей.** Однако родители всегда ценят усилия детей, оказывают им поддержку, помогают в выборе правильного жизненного пути. Все эти традиции имеют очень древние корни, они берут свое начало в традиционной народной культуре.

Внимание к здоровью и судьбе будущего ребенка, связанные с этим приметы, поверья и ритуалы, и у белорусов, и у китайцев начинается с кодекса поведения беременной женщины. И белорусы, и китайцы старались предсказать по каким-либо приметам пол будущего ребенка. Белорусы, например, считали, что если живот беременной женщины будет кругленьким (кругляшком), то родится девочка, и, если живот «выдается огурцом», то будет мальчик. В Китае считали, что, если беременной женщине хочется кислого, то это к рождению мальчика, а вот если острого, то к рождению девочки. Белорусы считают, что, если будущей маме хочется кислого или соленого, то родится мальчик, а если все время хочется сладкого, то родится девочка. Кодекс беременной женщины в белорусских деревнях ограничивал наиболее поведенческий аспект будущей матери. А вот в китайской культуре существовало гораздо больше ограничений относительно диеты беременной женщины. Например, в белорусских деревнях существовал строгий запрет на работу (стирка, уборка, рукоделие, глажка белья, прядение, ткачество и т. д.) в праздничные дни, на Рождество, Пасху, на Троицу и т. д., а также в воскресные дни. Необходимо было избегать испуга, плохих новостей и слухов, нельзя смотреть на покойников, на пожар, нельзя долго смотреть в воду или зеркало, нельзя носить одежду с узелками и тесемками, нельзя наступать на хомут, дугу, оглобли и т. д., нельзя переступать через коромысло [1]. Конечно, некоторые из этих суеверий были основаны на наблюдениях, на жизненном опыте и имели практический характер.

Что касалось ограничения в еде китайской беременной женщины, они были очень разнообразны и имели свою специфику в разных провинциях. Беременным нельзя было есть зайчатину, чтобы ребенок не родился с заячьей губой, нельзя было есть мясо собак, чтобы ребенок не стал злым и кусачим. Ослиное мясо также нельзя было есть, чтобы ребенок не был непослушным и упрямым. Беременной женщине запрещалось употреблять в пищу «крабов и черепах, так как крабы могли вызвать, по народным поверьям, уродство и обильное слюнотечение у ребенка, а мясо черепах могло спровоцировать рождение ребенка с очень короткой шеей, также нельзя было есть имбирь, чтобы ребенок не родился с кривыми

пальцами или с шестью пальцами на ногах» [2, с. 182–184].

Некоторые ограничения поведенческого характера также имели место: например, беременной нельзя было смотреть на роды другой женщины, нельзя было смотреть, как копают колодец, нельзя было заниматься шелководством и даже нельзя было сталкиваться с людьми, которые этим занимаются. Некоторые табу у обоих народов совпадают. Так, например, белоруски и китайцы считали, что беременная не должна мотать нитку, а то шея ребенка может быть обмотана пуповиной, нельзя оглядываться, проходя через ворота, а то может быть выкидыш и т. д.

Большое значение и белорусы, и китайцы придавали тому месту, где будут проходить роды. У белорусов женщина рожала в бане. Это сакральное место, где остаются все боли, болезни, недуги и человек выходит из него здоровым и обновленным. У китайцев помещение для родов беременной готовит семья ее мужа. В этой комнате женщина могла находиться и во время беременности, и месяц после родов. Считалось, что нельзя рожать в месте, где кто-то жил, нельзя рожать в материнском доме, нельзя рожать в доме чужого человека.

В обеих традиционных культурах очень важна роль бабки-повитухи. У обоих народов эта важная работа передавалась по наследству: от бабушки к внучке, от матери к дочери. И у белорусов, и у китайцев очень важен момент первого купания новорожденного, которое связано и со здоровьем, и с благополучием, и с богатством, и вообще со всей будущей судьбой родившегося человека. Первое купание новорожденного у белорусов проходило в тот же день, когда он родился, у китайцев – на третий день. А в тот день, когда произошло рождение ребенка, китайцы вывешивали праздничный знак на двери дома.

Если рождался мальчик, то вывешивали оружие – лук, а если девочка – повязку или платок. Люди, когда видели такой знак, радовались, но понимали, что какое-то время в этот дом нельзя приходить, чтобы не навредить здоровью матери ребенка. Самая близкая к семье, где родился ребенок, женщина сообщала всей родне и жителям деревни эту радостную весть. Специальные ритуалы совершались в первый и третий день после рождения мальчика и на шестой день после рождения девочки. Отец ребенка обязательно дарил подарки семье жены. Обычно дарили курицу и красные яйца, а, если рождался мальчик, то чаще – петуха и два красных яйца. В честь рождения ребенка в китайских деревнях принято было раздавать крашенные красные яйца членам семьи, родственникам, друзьям, соседям. Так, в Китае красное яйцо – это символ возрожденной жизни. И в белорусской, и в китайской культуре существовал обычай сажать деревце, когда родился ребенок. В некоторых регионах, когда рождалась девочка, отец делал рисовое вино, и закапывал его в землю. А когда девушку выдавали замуж, это вино выкапывали и торжественно водружали на свадебный стол. Этот обычай был распространен в Древнем Китае и назывался «девичье вино» [3, с. 141]. В некоторых китайских регионах после рождения девочки в землю закапывают черный чай пуэр (он имеет форму темного круга) и выкапывают на совершеннолетие девушки. Этот чай имеет большую ценность и является частью приданого китайской невесты.

Купание новорожденного на третий день в Китае имело следующее значение: необходимо смыть с ребенка груз прошлых жизней, чтобы эта жизнь была счастливой. Купала ребенка обычно самая старая в семье женщина или же бабка-повитуха, что совпадает и с белорусскими обычаями. С помощью различных заклинаний китайцы в этот момент пытались обеспечить будущее богатство и высокое социальное положение ребенка. Также на третий день рождения ребенка готовили специальный бульон из куриного или свиного мяса, который, по народным представлениям, должен был укрепить здоровье роженицы и способствовать прибавлению грудного молока. Кормящая мать должна была тщательно следить за своей диетой и не есть холодной и острой пищи.

Первое купание новорожденного у белорусов и китайцев связано с ритуальным очищением водой и огнем (сжигание некоторых предметов с ритуальной функцией). На празднествах, связанных с рождением ребенка, очень важна роль ритуальной еды: у китайцев это «лапша долголетия», у белорусов — «бабина каша». Эти ритуальные блюда должны были обеспечить долгую жизнь, богатство и процветание всей семьи. Также дарят в подарок яйца: сотня яиц у китайцев и «решето яиц» в некоторых белорусских деревнях.

Также у обоих народов было важно сострижение младенческих волос новорожденного. Такой «постриг» в Китае проводили на третий день после рождения ребенка. Белорусы считали, что до исполнения первого года жизни надо состричь ребенку все волосы, что должно придать новую силу, отвести порчу, сглаз, болезни и т. д. Китайцы же считали, что состригание младенческих волос позволит ребенку стать умным и богатым. В Китае считали, что ребенка нельзя показывать чужим людям до тридцатого дня жизни, а в некоторых регионах Беларуси – до сорокового.

Все ритуалы, связанные с рождением ребенка, были направлены на сохранение здоровья роженицы и малыша, защиты их от сглаза и порчи, а также на обеспечение счастливого будущего новорожденного.

Для белорусского фольклора характерно огромное разнообразие родинных обрядовых песен (песни-пожелания новорожденному; песни, прославляющие роженицу, отца ребенка, бабу-повитуху; песни посвящения куму и куме и т. д.). Для китайской народной поэзии родинные обрядовые песни почти не характерны. Там более распространены словесные формулы пожелания счастья новорожденному; заклинания, которые должны будут обеспечить его будущее благополучие.

Литература

1. Казакова, I. В. Этнічныя традыцы ў духоўнай культуры беларусаў / I. В. Казакова. – Мінск : Універсітэцкае, 1995.
2. Чжун, Ц. Энциклопедия китайского этикета / Ц. Чжун. – Хефэй : Аньхойское академическое научное издательство, 1997.
3. Ди, В. Китайский фольклор: возрождение китайских народных ритуалов / В. Ди. – Шэньси, 2008.

Кипер В.М.

(Республика Молдова, г. Тирасполь)

КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРИДНЕСТРОВЬЯ В ЭТНО-ФЕСТИВАЛЯХ И КОНКУРСАХ

В Приднестровской Молдавской республике (далее – Приднестровье/ПМР) культуротворческий потенциал подрастающего поколения раскрывается как посредством участия в деятельности профессиональных, так и самодеятельных коллективах этнической направленности. Далее демонстрация накопленного опыта и потенциала проходит в рамках этно-фестивалей и конкурсов, направленных на сохранение и возрождение обычаев, традиций и обрядов поликультурного Приднестровья. Фестивальное движение в республике представлено значительным числом творческих проектов, поскольку в государственной политике приоритетным является сохранение и восстановление культурной самобытности нашего края, а традиционная культура определена как значимый ресурс социально-экономического развития региона. Поэтому задача государства поддерживать творческие коллективы, организовать проведение фестивалей и конкурсов этнической направленности.

К наиболее ярким и самобытным коллективам (профессиональным и самодеятельным) занимающимся сохранением и популяризацией народной самобытности, обрядов и традиций можно отнести: Приднестровский государственный ансамбль народной музыки и танца, Заслуженный коллектив ПМР «Виорика», Заслуженный оркестр русских народных инструментов, Заслуженный народный хор любителей пения Городского Дворца культуры (г. Тирасполь), Украинский народный ансамбль «Хрустовчанка» Каменского района, ансамбль украинской песни «Барвинок» и детский коллектив «Золоти

дзвиночки» (г. Рыбница), хоровой коллектив «Червона калина» и ансамбль народной музыки и танца «Приетения», (г. Бендеры), народный ансамбль казачьей песни «Червона стричка» (г. Дубоссары), Народный оркестр молдавских народных инструментов «Дойна Ниструлуй» (с. Делакеу), Народный фольклорный коллектив «Нистрянка» ДК села Гоян Дубоссарского района, Народный ансамбль молдавской песни «Бусуйок молдовенеск» Рыбницкого Дворца культуры, Народный танцевальный коллектив «Другари» с. Парканы Слободзейского района и др., которые, при этом, являются еще и визитной карточкой Приднестровья. В их богатейшем репертуаре музыка, песни и танцы молдавского, русского, болгарского, украинского, гагаузского народов. Эти прославленные коллективы не только сохраняют танцевальное и песенное наследие региона, но и успешно его демонстрируют как в нашем многонациональном крае, так и за рубежом. Привлечение их в качестве демонстраторов этнографических культурных особенностей нашего региона, участие в фестивалях международного уровня, также привлекает событийного туриста.

В деятельность по сохранению традиционной культуры включены различные учреждения культуры: сельские дома культуры, библиотеки, муниципальные музеи, учреждения дополнительного образования, общественные организации, а также объединения декоративно-прикладного творчества, такие как Народный фольклорный коллектив «Веселия», Образцовый самодеятельный коллектив декоративно-прикладного творчества «Природа и творчество» РДК г. Дубоссары, Народный коллектив ДПТ «Фантези, вис ши кутезанце» ДК с. Ташлык Григориопольского района, Образцовый коллектив декоративно-прикладного творчества «Ивушка» ДК с. Тея Григориопольского района.

Отличительной чертой многонационального Приднестровья является проведение фестивалей этно-направленности, направленных на сохранение и популяризацию народного творчества. Это молдавский «Мэрцишор» – Международный фестиваль искусств, русский фольклорный фестиваль «Истоки», республиканский фестиваль украинской народной песни «Пшеничне перевесло» и молдавской культуры – «Ниструле пе малул тэу». Дважды Открытый районный фестиваль народных ремёсел «Мештер фаур» проходил в с. Гойяны Дубоссарского района в одном из самых живописнейших мест Приднестровья, вблизи заповедника «Ягорлык» и объединил мастеров-ремесленников не только Приднестровья, но и Молдовы. Набирает обороты праздник молодого вина «Тулбурел», который возможно было бы сделать значимым событийным и имиджевым проектом Приднестровья [1, с. 26].

Фестиваль болгарской молодёжи «Мегдан-2018» проходил в третий раз, в рамках которого исполняются болгарские песни и танцы, отражающие культуру и традиции предков [2, с. 19].

Эстафету, начатую в сентябре 1998 года Геннадием Заволокиным с российского фестиваля «Играй, гармонь» – подхватил Слободзейский район и теперь ежегодно проходит Открытый районный фестиваль народного творчества «Играй, гармонь».

V Фестиваль русской культуры «Мы вместе», демонстрирует богатство русской культуры в танце и песне, объединяет творческие коллективы со всех уголков республики. А мини-фестиваль рождественских и новогодних традиций и обрядов «Флориле далбе» на базе Дома культуры с. Карагаш Слободзейского района проходит уже 20 лет подряд. Фестиваль, посвящённый новогодним и рождественским праздникам под названием «Клопоцей, зургэлэй рэсунэ Ниструл. Хэй! Хэй! Хэй!» – проходит только в 4-й раз. Именно подобные фестивали способствуют не только сохранению, но и возрождению молдавской народной культуры, передачи традиционных молдавских обрядов, ритуалов, обычаев подрастающему поколению.

Фестиваль казачьей культуры проходил уже в 21 раз, а детский – только в 5-й, где определяются победители по таким категориям, как вокал, хореография и художественное

слово. В репертуаре взрослых участников должны присутствовать обрядовые элементы казачьей культуры, песни, танцы, предания, народные театрализованные представления и многое другое. И этот фестиваль столь популярен, что в нем участвуют дети и взрослые из всех районов республики. В Приднестровском государственном университете на филологическом факультете впервые в 2018 году прошел «Фестиваль национальностей», объединивший выступления на русском, украинском, молдавском, польском, армянском, гагаузском, болгарском, белорусском языках. Студенческое сообщество ярко и креативно демонстрировало культуру многонациональных жителей Приднестровья, а это значит, что традиции и обряды не канут в прошлое, а будут сохраняться и передаваться последующим поколениям.

В парке-памятнике имени Родина на базе Дома культуры села Чобручи (Слободзейский район) в 2017 году состоялся первый районный фестиваль народного творчества и ремесел «Традиции предков – в новый век». Он предстал в виде своеобразного путешествия по Приднестровью, познакомив с местными народными традициями, обрядами, мастерами-умельцами, которые издавна славились своими неповторимыми ремеслами и промыслами: лозоплетение, бисероплетение, резьба по дереву, ткачество, вышивка. Территория парка была заполнена выставками работ мастеров. Были также представлены театрализованные и фольклорные постановки, болгарские свадебные обряды.

13 лет подряд в Дубоссарах проходит фестиваль юных талантов «Балул стелуцелор» («Бал звездочек»). Его участниками являются выпускники начальных классов с молдавским языком обучения, которые показывают то, чему научились за 4 года.

Все эти фольклорные фестивали и конкурсы направлены на сохранение и популяризацию самобытной фольклорной культуры и народных традиций, создание добрососедской атмосферы, в которой представители разных культур уважительно относятся к обычаям и ценностям друг друга, презентуют творческие достижения коллективов, обмениваются опытом, знакомятся с культурой различных народов и национальностей, проживающих на территории нашей республики [3, с. 36].

Привлечение к профессиональному и самодеятельному сотрудничеству детей и ведущих деятелей искусства и культуры, создание благоприятных условий для духовного и культурного развития и творческого обмена участников, направлено как на выявление и поддержку талантливой молодежи, так и на демонстрацию самобытности культур.

Этно-фестивали – это ярмарка творчества, где возможно и себя показать и поучиться у других. Даже в рамках государственных праздников – Дня города, Республики, Храмовых праздников обязательно организуются национальные подворья. Так, в молдавском «Каса Маре» на праздничном столе блюда национальной кухни – плачинты и вертуты, в болгарском – банница, в украинском подворье – горилка и голубцы. Здесь можно не только попробовать все яства под аккомпанемент национальной музыки, но и закружиться в хороводе или поучаствовать в мастер-классах по изготовлению национальных сувениров.

Т. о. традиционная народная культура, как важнейшая составляющая духовного и культурного пространства любого народа, являющаяся основой формирования национального самосознания – в Приднестровье сохраняется. Активно способствует этому поддерживаемая на госуровне деятельность творческих коллективов и то фестивальное этно-движение, которое все еще набирает обороты. А его роль и значение в том, что оно выступает и как форма передачи народного опыта, и как источник формирования народного характера, и как одно из средств воспитания подрастающего поколения. И такая государственная политика государства обязательно скажется в дальнейшем.

Литература

1. Голубь, Н. А. Культурно-досуговая деятельность в ПМР / Н. А. Голубь. – Тирасполь, 2018.
2. Добрева, Л. Д. Национальные традиции и обряды болгар Приднестровья / Л. Д. Добрева // Мое Приднестровье. – Тирасполь, 2005. – С. 63–65.
3. Гаврилюк, Н. П. Традиционная культура и этническая идентичность в поликультурном обществе / Н. П. Гаврилюк // Научное мнение. – № 4. – СПб.,

Коржов А.А.

(Российская Федерация, г. Магнитогорск)

ОСОБЕННОСТИ ОБРЯДА КОЛЯДОВАНИЯ НА ТЕРРИТОРИЯХ БЕЛАРУСИ И ЮЖНОУРАЛЬСКОГО РЕГИОНА

Обряд колядования является историческим феноменом культуры славянских народов. В статье рассмотрены некоторые особенности данного этнокультурного явления на территориях, достаточно удалённых друг от друга географически. Колядки являются неотъемлемой частью зимнего славянского календаря. Славянский календарь отражает четыре основные вехи каждого года, существующие в природе и не зависящие от людей, это – зимнее и летнее солнцестояния, весеннее и осеннее равноденствия. Зимние праздники предназначены встрече нарождающегося зимнего Солнца – Коляды. У всех славянских народов цикл зимних торжеств был желанным событием, к нему готовились – делали уборку, шли в баню. Как в Беларуси, так и на Урале они были приурочены к главным зимним праздникам: 24 декабря (6 января) – Сочельник, 25 декабря (7 января) – Рождество, 6 января (19 января) – Крещение. «Вечером под Сочельник (за три дня до Рождества, после пятого января) в горнозаводских селах выходили петь Коляду» [1, с. 37]. В белорусских поселениях на первый день Коляд приносили свежую воду – символ очищения и здоровья; запрещалось делать «грязную работу»: шить, вязать, ткать. В горнозаводских поселениях Урала также запрещалось заниматься бытовыми делами на главные зимние праздники. Агафья Алексеевна Васильева, урожденная в поселке Верхний Авзян рассказывала, что «Перед Рождеством и Святками избу моють, стирають, чтобы чисто было. За три дня до Рождества Коляду поють, а на Рождество “Рождество” поють. В Рождество ходили в церкву. В Святки вечерами ничего не делали, а играли в карты и в шашки, которые делали из липы [...] В святые вечера нельзя было заплатки пришивать, а то ягнята будут пегие, в пятнышко».

В белорусских поселениях 6 января колядовали исключительно взрослые, а 7 января – дети. Та же традиция и в уральских селах – «пели около окошка, вечером. – Рассказывает Баранова Устинья Ивановна – в избу не заходили. Ходили младше 15 лет, лет в 8 – 10». Под окнами пели колядку: «*Тауси, тауси, / Кишки да лепёшки, / Свиные ножки. / Бабушка, бабушка, / Дай косник, / Не дашь косник –/ Утащу волосник. / Бабушка, бабушка, / Дай лепёшку. / Не дашь лепёшку – / Посажу в кадушку*».

После принятия христианства на образ Солнца был наложен образ Христа. Множество существ-помощников скрылись под образом Богородицы – именно к ней люди стали обращаться за помощью, она покровительствовала во многих делах. Например, белорусская колядка «*Нова радасць стала*»: «*Нова радасць стала, / Яка не бывала. / Над Бэтлемам звезда ясна, / Светла засіяла. / Там Хрыстос радзіўся, / Нам дабраславіўся. / З Дзевы ўцелавіўся, / На нябесі і на землі / Ангелы спяваюць, / Ісуса вітаюць, / На нябесі і на землі / Мір прывазглашаюць!*»

В уральских колядках образы Богородицы и ангелов встречаются крайне редко, чаще образ Господа: «Ой, Колида, ой, светлая, / Пришла Кылида уперёд Рожества, / Вперед



Маслицы. / Мы искали Коляду / По всем дворам, по проулычкам. / Нашли Коляду у Платоновым двором. / Дай вам, уоспыди, / Коровушку с телёныцком. / Дай вам, уоспыди, / Овещуцку с яунёныцком. / Дай вам, уоспыди,

/ Свинью с поросёныцком. / Не дадите пирога – / Мы корову за рога...» [1, с. 212] во время колядования широко распространена традиция разыгрывать юмористические сценки, причём, нередко по ролям. на урале сохранились подобные колядки, например: «– коляда, коляда, / ты иде была? / – за воротами. / – а ворота иде? / – да водой снесло. / – а вода иде? / – быки выпили. / – а быки иде? / – у тростник ушли. / – а тростник иде? / – девки выломали. / – а девки иде? / – за мужья ушли. / – а мужья иде? / – у царя, у полка, / сухари толкуть, / переталкивають, / у пещурошки кладуть».

Колядование неизменно носило игровой характер, колядовщики рядились в необычные одеяния (могли шубу наизнанку вывернуть), надевали берестяные маски (в



основном, животных – медведь, волк, лиса, заяц), мазались свёклой, сажей, соком. могли похулиганить – отвязать скот, перевернуть утварь и т. д. и хозяева им это не запрещали, так как считалось, что так проявляют себя духи предков, временно пришедшие к людям, принявшие облик животных. вероятно, что по поведению духов,

хозяева отгадывали послания, которые они принесли из других миров. в белорусских поселениях обязательно рядились козой. у козы была «обязательная программа», которую мы можем проследить по особой колядке: «го-го-го каза, го-го-го сера, / дзе-ж ты, козанька, дже ты бывала? / – я у бары-бары ягадкі брала». коза наклоняется пониже, имитируя собирание ягод. «як прибег ваўчок, / ухапіў козаньку, а ваўчанята за казенята». козу обступают со всех сторон: «– як ты, козанька, як ты крычала? / – так я крычала ме-ге-ге-ге-ге». коза кричит. «– як ты, козанька, як ты ўцякала? / – так я ўцякала туп-туп-туп-туп-туп». коза изображает бег, топая ногами. «го-го-го каза, го-го-го сера, / не хадзі, каза, пад гэта сяльцо. / пад гэтым сяльцом чатыры стральцы / радзяцца іці козаньку ўбіці. / козаньку ўбіці, шкуру аблупіці / сапагі пашыці, да шчэй знасіці» коза падает. «ты стара, казішча. / стань да расходзіся, / стань расхадзіся, развесяліся». с козы снимают кожух. «старшаму хозяйіну ў ногі пакланіся». коза кланяется хозяйіну. «шчэй гаспадыне, штоб добра дарылі». коза кланяется хозяйке.

Зинаида Можейко пишет, что на территории белорусского полесья «... в колядной игре имеются традиционные участники. главные из них – это запеваля «обходных» песен, а так же центральная фигура ряженых – коза – один из лучших колядников-«артистов», одетый в вывернутый кожух, к которому прикреплен сверху сделанная местными мастерами голова козы с бородой, рожками и даже в очках» [2, с. 128]. на урале же глава колядующих (волочобники – на территории беларуси) назывался – звездарь – он нёс звезду, отличался от всех колядующих знанием колядок и красивым голосом. характерно, что в уральском регионе звездарь нёс восьмиконечную звезду, имевшую большое сакральное значение. издревле он принадлежал богине ладе – хранительнице семейных уз и домашнего очага, позднее стал символом солнца. второй колядующий – звонарь – он нёс большой колокольчик, звон которого предупреждал хозяев о приближении колядующих. третьим важным звеном был мехоноша – он нёс мешок, в который складывал угощения колядующим от односельчан: конфеты, пироги, домашнюю колбасу, шматы сала, вяленого мяса и прочую еду.

На территории, как Беларуси, так и южного урала, обряд колядования широко распространён и продолжает жить и модифицироваться в связи с меняющимися условиями жизни. он является важным звеном в духовно-нравственной цепи, объединяющей белорусов с русскими на протяжении многих столетий. необходимы новые глубокие исследования в области этнографии, этномузикологии для укрепления связей между Беларусью и Россией.

Литература

1. календарно-обрядовый фольклор южного урала: сборник материалов фольклорных экспедиций лаборатории народной культуры. – магнитогорск: магу, 2003. – 307 с.
2. можейко, з. я. песни белорусского полесья / з. я. можейко. – м.: советский композитор, 1983.

Кляповская А.А.

(Республика Беларусь, г. Витебск)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА ЕЛЬСКОГО, НАРОВАЛЯНСКОГО РАЙОНОВ БЕЛАРУСИ И ОВРУЧСКОГО РАЙОНА УКРАИНЫ

Традиционный костюм белорусско-украинского пограничья Полесья формировался в непосредственной связи с природно-климатическими, географическими, историческими, экономическими и социально-культурными особенностями развития региона. Помимо его основного назначения – защиты тела, он является показателем этнической принадлежности народов и связан с их историей. Актуальность изучения темы обусловлена осмыслением общности корней культурного наследия народов Беларуси и Украины, важным элементом которого является женский народный костюм Полесья.

Цель работы – проанализировать художественные особенности традиционного женского костюма белорусско-украинского пограничья на Полесье: Ельского, Наровлянского районов Гомельской области Беларуси и Овручского района Житомирской области Украины конца XIX – начала XX вв., и выявить его общие художественные традиции и локальные особенности.

Большой вклад в изучение народного костюма белорусско-украинского Полесья внесли ученые России, Беларуси, Украины: Г. Л. Булгакова-Ситник [2–3], М. Романюк [5], Космина [6], О. Лобачевская [7], Маслова [8], И. Смирнова [10]. Благодаря этнографическим экспедициям белорусских ученых отдела этнологии Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. Кондрата Крапивы НАН Беларуси в 1950–1990-х гг., а также созданию в 1965 году историко-этнографического атласа Украины, Беларуси и Молдовы, были, в частности, систематизированы отдельные сведения о народных костюмах Ельского и Наровлянского районов Беларуси [10]. Регионализация и локализация народного костюма Беларуси была осуществлена М. Ф. Романюком. Им выделены основные белорусские комплексы одежды, называемые «строями», один из которых турово-мозырский. Этот строй был распространен на территории Житковичского, Ельского, Лельчицкого, Мозырского, Петриковского и Столинского районов. Турово-мозырский комплекс одежды бытовал в конце XIX – начале XX вв. и характеризовался разнообразием форм, полихромностью, имел два варианта (первый – рубаха, два передника, безрукавка, наметка; второй – рубаха шерстяная или льняная юбка, передник, платок) [4, с. 500]. Для данного исследования важными являются материалы многотомного

коллективного исследования «Традиційная мастацкая культура беларусаў» (2007). В нем отмечено, что М. Романюк в сборнике «Песні і строі Піншчыны» (1994) представил графическую реконструкцию костюма «наровлянского строя», который раньше им не выделялся [10, с. 1044]. В альбоме «Беларускія народныя строі» (2003), (2014) М. Романюка «наровлянский строй» выделен как комплекс одежды Восточного Полесья [4, с. 37]. Важными являются также исследования И. Смирновой, которая выделила ельско-наровлянский строй, как локальный комплекс традиционной одежды Восточного Полесья [10, с. 1044]. Большое значение для нашего исследования представляют статьи Л. Булгаковой-Ситник [2-3], которая на основе собранных полевых материалов в научно-исследовательской экспедиции Института народоведения НАН Украины (1995 г.), описала традиционный костюм Овручского и северной части Народицкого районов Житомирской области Украины, а также исследует общие и художественные особенности народного костюма белорусско-украинского Полесья.

Анализ литературы по изучению народного костюма Ельского, Наровлянского районов Гомельской области Беларуси и Овручского района Житомирской области Украины позволил выявить, что комплекс одежды ельско-наровлянского строя имеет много общих черт с традиционным костюмом Овручины и, вместе с тем, свои художественные особенности.

Для женского комплекса одежды характерно наличие архаичного «комплекса с андараком»: сорочка, юбка-андарак, фартук, пояс, безрукавка. Для головного убора характерно то, что волосы укладывали на «кiбалку» – обруч для завивания волос, покрывали чепцом и наверх наметкой, домотканым или фабричным платком [10].

Выявленные в южных районах Полесья Беларуси и северных – Украины раннеславянские археологические культуры позволили определить эту территорию как прародину славян. Важную роль в формировании художественных особенностей одежды внесли процессы миграции населения, в результате этнических контактов происходили взаимовлияния, адаптации и ассимиляции культур славянских и балтских народов [1, с. 37–51]. По данным археологов И. Гавритухина, Ю. Кухаренко, В. Вяргей, И. Русановой в приграничных районах белорусско-украинского Полесья бытовала пражско-корчакская культура, которая являлась продолжением раннеславянских культур, что позволяет включить эту смежную территорию в зону формирования славянского этноса [1, с. 51–61]. На формирование общих и художественных особенностей одежды на пограничье Беларуси и Украины влияла культура и традиции первых восточнославянских племен. По мнению Д. Зеленина украинцы и белорусы являются потомками южных древнерусских племен, так как, согласно летописи, древляне бытовали на Полесье (Житомирской, Ровенской областей и запад Киевской области Украины), а дреговичи – между Припятью и Двиной (Гомельской, Брестской, Минской и частью территории Гродненской области Беларуси) [4, с. 33]. Изучаемые районы входили в состав Киевского княжества, Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой, что обусловило проникновение западноевропейских культурных традиций, в том числе, и в народный костюм [1]. В конце XVIII века белорусско-украинское Полесье вошло в состав Российской империи, что определило восточный вектор влияния на развитие его культуры.

Важным фактором формирования традиционного женского костюма на изучаемой территории являлся характер экономического взаимодействия, в частности, в торговле. В развитии транспортно-экономических связей и поступлении на эти территории различных товаров имели основное значение водные путевые сообщения. Уже в эпоху Киевской Руси существовал экспорт тканей из Византии, Востока и Европы (шелка, парчи, аксамита, батиста, легких и прозрачных тканей, украшений, ковров) по Балтийско-Днепровскому водном пути, что проходил и по территории Полесья. Он имел ответвления от Днепра через Припять-Бережина-Неман до Балтийского моря; от Днепра через реки Припять-Буг-Висла

до Балтийского моря; от Днепра через Припять, Случ или Горынь в реки Збруч-Днестр до Черного моря, соединяя Балтийское и Средиземные моря. В XVIII веке между Украиной и Россией были упразднены таможни (1754 г.). В это время на территорию Восточного Полесья Беларуси и Среднего Полесья Украины начали проникать узорные ткани, кролевецкие рушники и другие изделия. В 1784 году началось строительство Днепро-Неманского водного пути через реки Днепр-Припять-Ясельда-Огинский канал-Вигоновское озеро-Щара-Неман, что улучшило торговые связи на белорусско-украинском пограничье. В 1819 году была введена свободная торговля между Королевством Польским и Российской империей, торговые пути проходили по Днепровскому бассейну, водным артериям Припяти и Десны, которые связывали Черное и Балтийское моря [9, с. 264]. Территорию Полесья с юга на север пересекали грунтовые, почтовые дороги, торговые тракты, а со строительством Днепровско-Бугского канала были построены пути, что соединили приграничные районы Беларуси и Украины. С 1860-х гг. территорию Полесья пересекли Либаво-Роменская, Вильно-Ровенская и Полесская железнодорожные пути [1, с. 87]. С 1861 года в пореформенной России развитие капитализма и создание всероссийского рынка обусловили рост обмена товарами внутри Полесского региона, что способствовало усилению экономических взаимосвязей между областями [2, с. 483]. В XVI–XVIII вв. внедрению в быт качественных тканей для шитья одежды способствовали ткацкие мануфактуры, сформировавшиеся на базе крестьянских промыслов. Мануфактурные изделия реализовывались через оптовые склады, магазины и на ярмарках Мозырского и Овручского уездов [1, с. 175]. Сооружение дорог и каналов повлияло на экономический рост всего Полесья. Благодаря этому развивалась ремесленно-промысловая деятельность и торгово-денежные отношения, что обусловило в конце XIX – начале XX вв. сокращение изготовления тканей домашнего ручного ткачества и увеличение использования для быта и шитья одежды фабричных и покупных тканей, которые были доступны не только для сословия городских обывателей (по первой всеобщей Переписи населения Российской империи 1897 года горожан в Мозырском уезде – 4,5%, а в Овручском уезде – 3,5% [1, с. 159]), но и для крестьянского населения. Это ускорило процесс изменения традиционного костюма.

В историко-этнографическом районировании Полесья белорусские исследователи относят Ельский, Наровлянский районы Гомельской области – к Восточному Полесью Беларуси [5, с. 152], а украинские – Овручский район Житомирской области – к Житомирскому Полесью Украины [6, с. 17]. Вместе с тем, общность этнической основы, историко-культурных и социально-экономических факторов развития белорусско-украинского Полесья позволяют рассматривать традиционный костюм на изучаемых территориях как единое целое. Он сформировался в XVI–XVIII вв. и сохранился с некоторыми изменениями в живом бытовании до конца XIX – начала XX веков.

В изучаемых районах бытовали цельные («суцэльныя», «сцэлныя» (бел.), «додільні, «додольник» (укр.)) традиционные сорочки, полностью выполненные из тонкого кужельного полотна или хлопчатобумажной ткани. Повседневные сорочки часто шили с «надточкой» («уставкаю») из грубого полотна. Верх сорочки «станік» делали из более тонкого полотна или батиста. Такой принцип шитья сорочек был широко распространен на всей территории, заселенной восточными славянами [9, с. 339]. Сорочку шили из двух-четырех частей в зависимости от ширины полотна [3, с. 159]. Повсеместно бытовал давний тип кроя сорочки – с глубоким разрезом посередине груди, с застёжкой или завязкой у ворота. Длинные рукава, с поликами или цельнокроеные, довольно широкие в праздничных сорочках, как правило, собирались в мелкие сборки, заканчиваясь манжетами (3–5 см) («манкеты», «каўнерцы», «каўмірцы» (бел.), «чохла» (укр.)). В конце XIX века к манжетам пришивали кружева («карункі»), что было заимствовано из костюма богатого сословия [6, с. 18]. Иногда рукава и полики соединяли кружевом. Такие сорочки были известны в начале

XX века в северных селах Овручского района Украины [3, с. 162]. Ширина манжеты могла меняться (5–6 см), застегиваясь на две пуговицы (Ельский район Беларуси) [10, с. 1046]. Сорочки ельско-наровлянского строя и Овруччины были с отложным либо стоячим воротником. Воротник-стойка преобладал в будничных сорочках, отложной – в праздничных. С развитием в конце XIX – начале XX вв. строительства дорог, промышленности, активного товарообмена между регионами стали доступными фабричные ткани, а с ними начали проникать в среду крестьянского населения новые формы одежды, присущие городской моде, происходила трансформация элементов традиционного костюма. С начала XX века эти видоизменения видны в крое и декоре сорочки, архаика сочеталась в них с новациями. В конце 1920-х годов в Ельском, Наровлянском и Овручском районах сорочки с отложным воротником и с открытым разрезом на груди редко надевали, чаще начали носить сорочки с высоким воротником-стойкой (3–5 см), дополненным небольшими мелкими сборками («бріжками» (укр.), «брыжками» (бел.)) и широкой (3–10 см) вышитой накладной «манішкой» длиной (28–30 см) по разрезу пазухи (в селах Словечно и Валавск Ельского района Беларуси встречается такой вариант сорочки с отложным воротником) [10, с. 1046]. В 1920–1930-ые годы в праздничный костюм женщины вошли в моду сорочки типа городской блузки с покромом на кокетке («гестке»), с несвойственным для традиционной одежды элементом – углублённым квадратным вырезом вокруг шеи. Из-за такого нововведения был изменен крой, орнаментальное оформление, а также укорочена длина рукава. На Украине такие сорочки называли «голошийкі», «голодушкі» [3, с. 161], а в Беларуси – «галашыйкі» [10, с. 1023]. Трансформировалась форма воротника и околошейного выреза. Цельнокроеная гестка имела квадратный вырез горловины, моделировали прямоугольные части сорочки (рукав, станину) за счет соборания их ширины в мелкие складки. В новом типе сорочки плечевые вставки были прямые, их перпендикулярно пришивали до «гестки». В зависимости от ширины плечевых вставок квадратный вырез вокруг шеи был больше или меньше. В таких сорочках не нужна была застежка. Впереди как декоративное украшение пришивали «манішку», ниже – «гестки». Изменения коснулись и рукавов сорочки: их укоротили до локтей, края присобирались, иногда на эластичную тесьму, и украшались оборками («банькетами», «манькетами») [3, с. 161]. Для пошива такой сорочки сельские женщины часто пользовались услугами портних. В сорочках на «гестках» подол уже не украшали.

Отличительной художественной особенностью традиционных сорочек Ельского, Наровлянского районов Беларуси и Овручского района Украины является украшение подола узорной полосой в технике закладного ткачества или вышивки. Нижняя часть выпускалась из-под юбки или «андарака», чтобы затканый узор с расшивками или кружевом был виден [10, с. 1175]. Украшения подола носило продуцирующий характер, демонстрировало рукодельные способности женщины, особенно в свадебной обрядности, которые высоко ценились в крестьянской среде. Использование техники закладного ткачества для орнаментации одежды позволяет говорить о сохранности в смежных районах общих технологических традиций ткачества, которые, возможно, восходят к эпохе Киевской Руси и Византии [7, с. 209].

О. Лобачевская установила ареал использования техники закладного ткачества на Беларуси, что охватывает Восточное Полесье: юго-восточную часть Столинского района Брестской области, Лельчицкий, Житковичский, Брагинский, Ельский, Наровлянский районы Гомельской области [7, с. 207]. На Украине, по данным исследователей, такая техника бытовала в северо-восточных районах Ровенской области, северных районах Житомирской, Киевской и Черниговской областей. Закладное ткачество – одна из древнейших техник узорного ткачества, которая использовалась в Вавилоне, Ассирии, Древнем Египте, Греции, Индии, Китае, среди финнов Поволжья и у других народов. Подобная техника широко применялась в ковроткачестве населения Средней Азии и

тюркоязычных народов Восточной Европы, южных славян (особенно болгар). Киевская Русь унаследовала этот способ текстильной орнаментации от Византии. О традиции бытования такого способа украшения на Беларуси свидетельствуют вытканые в технике закладного ткачества подола женских сорочек турово-мозырского строя. Закладные подола турово-мозырских сорочек были из простых орнаментальных элементов: отрезков красного и черного цвета, стреловидных мотивов, вкомпонованных между полосками полотняного переплетения красного и черного цвета. На Беларуси эта традиция охватывала земли Туровщины и на восток по течению Припяти. Одно из местных названий закладной техники – «ператыканне» (д. Толмачево Столинского района). В ельско-наровлянском строе техника закладного ткачества также использовалась для оформления подолов сорочек. В с. Засинцы Ельского района выявлен фрагмент подола сорочки конца XIX века с изысканным закладным узором, состоящим из парных изображений белых цветов, по форме напоминающих тюльпаны, на фоне красной полосы, между которыми вытканы черные полосы [7, с. 209]. А в Овручском районе Житомирской области в начале XX века подол праздничной сорочки украшали узкой красной полосой в технике закладного ткачества [3, с. 163]. Универсальный прием оформления подола сорочки узорной полосой обусловлен использованием для ее пошива полотна наметок, которые вышли из употребления в качестве головных уборов в начале XX века.

Кроме закладного ткачества на Восточном Полесье Беларуси подола сорочек украшали ажурными расшивками треугольной формы, которые выполнены петельным швом по проложенным между краями полок станины ниткам основы, а на Украине край подола украшали кружевом или тесьмой.

Традиционным для сорочек белорусско-украинского Полесья является бело-красное сочетание цветов и геометрический орнамент, выполненный вышивкой набором, счетной гладью или техникой «ретьязь» [6, с. 18]. В конце XIX – начале XX вв. складывается общая традиция для оформления сорочек ельско-наровлянского строя Овруччины: вышитые крестом геометрический и растительный (полунатуральные цветы) орнамент выполнены двумя контрастными цветами – красным и черным. Они размещены на воротнике, поликах, рукавах, подоле, манжетах. Это определялось распространением «брокеровских узоров» в крестьянской культуре, что трансформировалось и переросло в традицию [6, с. 154]. Вышитая полоса по нижнему краю полика, широкая плотная орнаментальная полоса по верхнему краю рукава, ниже которой, как в трельяжной сетке или вертикальной цепочкой, были размещены отдельные орнаментальные элементы, являются характерным композиционным решением декора традиционных сорочек в изучаемых районах. С начала XX века сорочки с «гестками» украшались вышивкой крестом или гладью с использованием черного и зеленого цветов. Узкие орнаментальные линии растительного или геометрического орнамента размещались на «гесте» впереди и сзади вокруг выреза горловины и по нижнему краю «гестки», на рукавах – по верхнему краю, на оборке [10, с. 1047] и «манішке».

Характерной особенностью ельско-наровлянского строя и костюма Овруччины на Полесье является фартук-«запаска». «Запаска» – это архаичный шерстяной однополковый фартук, вытканый в технике закладного ткачества [8, с. 631]. До 1920-х гг. их изготавливали в домашних условиях или заказывали специалистам (ткачихам) [3, с. 159]. Название «запаска» указывает на функционирование несшитых форм поясной одежды, имевших самостоятельную роль в комплексе женской одежды. Запаски носили в будни и праздники до 1940-х гг. Давняя традиция использования «запаски» обозначала социальный статус женщины: носить ее имели право только замужние женщины. Богатые женщины – повязывали и спереди и сзади, более бедные – только сзади. Во время жатвы «запаску» надевали вместо юбки, повязывая сзади или носили поверх сорочки два фартука. С середины XX века, когда данный поясной компонент народного убранства начал выходить

из сельского быта, «запаски» использовали в роли ковровых подстилок под колени, которые подкладывали женщины во время молитвы в храмах местных сёл. Запаски ткали по льняной основе шерстяными разноцветными нитями с геометрическими орнаментами. В нижней части размещены горизонтальные полосы с орнаментальными мотивами – «лиштвы», которые вверху переходят в гладкие полосы. Такие «запаски» с цветными поперечными узорами, напоминающие орнамент килима, выявлены в деревнях Чернень (1984 г.) и Медведное Ельского района, с. Гажин Наровлянского района Беларуси [7, с. 220]. Для Овручских «запасок» Житомирского Полесья характерен геометрический мотив «козак», что напоминает антропоморфную фигуру [3, с. 164]. Если в народном ткачестве по всей территории украинского Полесья самым распространённым антропоморфным мотивом является женская фигура в различных конфигурациях, то именно на Житомирщине доминирующей выступает мужская геометризованная фигура – «казак» («в казака», «на казака»). Мотив «казак» присутствует в образцах тканей и настенных росписях из кургана Чатал-Гуюк в Малой Азии, датируемых IX тысячелетием до нашей эры. Данный факт подтверждает древность существования этого мотива [4, с. 202]. Он встречается на килимах и рушниках. Также «запаски» украшали узорами: «у маковки», «у пальчики», «вілочки», «мальованки» [3, с. 165]. Узорная композиция располагалась, в основном, по нижней части «запаски» или по всему ее полю. Цельность композиции создавалась каймой с трех сторон фартука (в верхней части кайма преимущественно отсутствует). Композиции и техника выполнения «запасок» свидетельствуют о том, что на белорусско-украинском Полесье было значительное влияние килимового ткачества. Слово «килим» – тюркского происхождения. Килим – это тип безворсового двухстороннего ковра, который по композиции орнаментов и технике изготовления близок восточным килимам. На Украине килимы упоминаются в летописях X–XII вв. (Лаврентьевская летопись 977 года), где их использовали в похоронном обряде. Многие исследователи не исключали того, что техника была занесена древними восточными кочевыми народами в степные районы Украины, а потом – на восточные рубежи Беларуси и была перенята казацкой культурой. Казачество было тем социальным слоем населения, который формировал спрос на импортные килимы восточного происхождения и осваивал традиции закладного ткачества [7, с. 217]. Экспорт восточных ковров шел транзитом в Западную Европу в XV веке через Украину и Беларусь по Днепровскому торговому пути. Часть килимов оставалась и широко использовалась в быту высших сословий. Адаптация техники закладного ткачества на пограничье белорусско-украинского Полесья могла происходить в период XVI–XVII вв., а также XVIII веке, когда велись военные действия между Великим Княжеством Литовским и Московским государством, Речью Посполитой и Россией. В Беларуси килимовые изделия упоминаются в XVI–XVII вв. в описях имущества поместий, таможенных книгах, а также в документах о существовании производства килимов на территории Великого Княжества Литовского [7, с. 217]. В Украине название «килим» фиксируется документами с XVII века. В период XVII–XIX вв. на Украине и в Беларуси возникли ковроткацкие мануфактуры и фабрики, оказавшие значительное влияние на формирование народных художественных традиций в текстиле. Под влиянием килимов сложился тип закладных рушников белорусско-украинского Полесья (Брагинского, Ельского, Наровлянского районов Беларуси и Овручского, Народицкого районов Украины), которые производят впечатление фрагмента узорного ковра. Исследователи отмечают, что ареальная традиция использования техники закладного ткачества в народном текстиле на белорусско-украинском Полесье сложилась в период XVII–XIX вв. под влиянием внешних и внутренних культурных экономических факторов: экспорта импортных тканей, рушников и килимов с Востока, их мануфактурного местного производства на территории Беларуси и Украины [7, с. 221]. Об адаптации килимового ткачества в начале XX века свидетельствуют белые льняные фартуки, в одну полку из Овручского района Украины и Ельского,

Наровлянского районов Беларуси с полосой красного закладного узора по низу. В Беларуси их, как и шерстяные фартуки на украинской территории, называли «запаской» [10, с. 1049]. В начале XX века на смену им пришли легкие белые льняные или хлопчатобумажные (перкалевые) фартуки. На Беларуси в 1920–1940 гг. популярными были белые и черные перкалевые фартуки длиной пятьдесят пять – шестьдесят сантиметров, шириной шесть – семь сантиметров. Фартуки шили из одного или двух полотнищ, украшали вышитыми крестом или гладью красно-черным или полихромным орнаментом в горизонтальную композицию полос или букетов, по низу оформляли прошвой или кружевом. На Овруччине в начале XX века были фартуки с закруглёнными краями, с кружевом по краю (с. Залисса, Овручский район Украины) [3, с. 166]. В смежных районах фартуки украшались застроченными горизонтальными складками. На Украине фартук вместе с сорочкой являлись одним из обязательных подарков невесты для свекрови.

Описанные выше типы традиционных сорочек гармонично выглядели с длинным, ярким льняным или хлопчатобумажным, шерстяным «андараком» («літником», «летником»). В говорах на юге Беларуси и Волынского Полесья Украины бытовало также название «саян» (имеет литовское происхождение «sijonas» – юбка). Исследователи славянской традиционной одежды связывают название «андарак» с немецким словом «die Unterrok» (нижняя юбка) или «inderak» [2, с. 486]. Можно допустить, что в районы белорусско-украинского Полесья слово «андарак» перешло от польских или немецких поселенцев, либо еврейских портных. Такие юбки являются древним видом поясной одежды. На Полесье их шили из домотканой шерстяной ткани. Изготавливали ткани для андараков до 1930-х годов. Цветовая гамма юбок включала спектр от красных до розово-фиолетово-синих цветов. В ельско-наровлянском строе и костюме Овруччины они, в основном, были красного цвета, в деликатную вертикальную узкую полосу темного цвета, в полихромную клетку или одноцветные. Л. Булгакова-Ситник отмечает, что в Овручском районе «андараками» называли одноцветные юбки, а «літниками» – юбки в полоску и клетку [3, с. 163]. Активное занятие населения этого региона торговлей (открытые водные и сухопутные пути), а также ввоз, начиная с конца XVIII века, продукции крупных центров текстильной промышленности России, обусловили полихромную женской поясной одежды. «Андараки» шили из трех – четырех частей. При этом, в поясе мелко собирали, иногда заглаживали в широкие вертикальные складки, чтобы они держались, их смачивали горячей водой, смазывали воском и держали под прессом [10, с. 1047]. Одноцветные юбки по подолу украшали контрастной атласной лентой. В начале XX века в ельско-наровлянском строе бытовали вышитые «андараки» – по нижнему краю украшали широкой разноцветной волнистой вышитой крестом полосой растительного орнамента (с. Валавск Ельского района Беларуси) [10, с. 1048]. Возможно, полоса возникла под влиянием полихромной вышивки на сорочках. В начале XX столетия в ельско-наровлянском строе и костюме Овруччины на смену шерстяной поясной одежде пришли легкие юбки не ярких цветов из фабричных или покупных тканей красного, синего, зеленого или черного цветов. Такие юбки шили из трех – четырех частей, собирали в поясе в мелкие («збирки», «заборочки») или широкие («фалди») складки. Юбки были короче «андараков». По описанию Л. Булгакова-Ситник на Овруччине передняя часть юбки, которая прикрывалась фартуком, не собиралась в складки, с левой стороны застегивалась на пуговицу, а внизу застрочивали несколько горизонтальных складок [3, с. 165]. Низ юбки украшали двумя либо тремя рядами лент, или полосками бархата контрастного цвета.

Безрукавки, один из неотъемлемых элементов одежды в ельско-наровлянском строе и костюме Овруччины, имели стилевые отличия. На территории Беларуси безрукавки шились из бархата («аксамита») красного, черного или синего цветов. Они плотно обтягивали стан, были с отрезной по линии талии неширокой (10 см) баской, заложенной по всей длине складками, застегивались на застежки. Безрукавки расшивали тонкой

фабричной тесьмой или украшали вышивкой по вырезу горловины на планке и по краю баски. Вырез горловины был глубоким и округлым [10, с. 1052]. Такие безрукавки носили женщины и девушки из зажиточных семей. На Полесье Беларуси безрукавки называли «гарсэт», «кабат», «шнуроўка», «карсет». На Украине в начале XX века нагрудную одежду шили из хлопковой или шерстяной фабричной ткани темных оттенков зеленого, синего, реже черного цвета. В основном, безрукавки были прямоспинные. Их называли «нагруднік», «корсет», «карсет», «жилеточка», «горсет», «камізелька». Впереди на двух полах нашивали или прорезали два кармана, вырез горловины был под шею. Тонкой тесьмой из других тканей украшали пройму рукавов и край выреза горловины. Тесьму также нашивали с двух сторон по длине застежки и по низу. Также, как и в Беларуси, безрукавки имели пришитую баску [3, с. 167]. Надевали безрукавку поверх сорочки. Об общности происхождения этого вида одежды для Беларуси и Полесья Украины свидетельствует общее ее название – «кабат». Этот термин пришел из турецко-персидской культуры, где «каба» означает кафтан. Были и другие названия безрукавки, которые определялись особенностью этой одежды – покрывать верхнюю часть тела – грудь, стан. Безрукавка одновременно служила лифом и корсетом, что подчеркивала формы женской фигуры. О генезисе безрукавок нет единого мнения. Одни исследователи считают, что ее происхождение восходит к средневековью, когда безрукавка (лиф) состояла из лямок и пояса, которые поддерживали юбку; другие утверждают, что безрукавка появилась в XV веке в результате разделения верхней части облегающего платья и низа [2, с. 486]. В конце XIX – начала XX вв. такая одежда бытовала почти во всех слоях населения белорусско-украинского Полесья.

Необходимой частью женского и мужского костюма был пояс («крайкі», «окрыкі») из шерстяных нитей красного, зеленого и желтого цвета. Традиционные домотканые «крайкі» носили вместе с поясной одеждой, завязывая в несколько способов: с боку на бант, концы опуская вниз с одной стороны или поясом обкручивая талию несколько раз, а концы прятали впереди, сзади или с боку [6, с. 22]. Пояса имели обереговую функцию. В начале XX века пояса выходят из употребления.

Завершающим композиционным элементом костюма был головной убор. В конце XIX – начале XX вв. в районах белорусско-украинского пограничья повязывали голову квадратными домоткаными или фабричными платками, которые завивали подобно наметкам. В начале XX века в Ельском, Наровлянском районах белорусского Полесья «кібалка» и «чепец» вышли из употребления вместе с наметкой. И. Смирнова полагает, что чепцы шили из тонкой льняной или хлопковой белой ткани, затягивая сзади на шнурке, покрывая его небольшим платком [10, с. 1053]. Когда перестали употреблять «кібалку» и «чепец», волосы стали заплетать в две косы, укладывать высоко надо лбом, плотно завязывать небольшой платочек, сверху покрывать большим платком. А на Овруччине (Украина) платок продолжал оставаться частью головного убора, в который входили «кібалка», деревянный или из льняной ткани обруч, на который завивали волосы, потом покрывали чепцом («чэпец», «каптур»). В 1940-х гг. в Овручском районе Украины носили легкие домотканые льняные платки, украшая их по низу полосой красной нити или ткани «китайки» [3, с. 170]. В будни и праздничные дни женщины покрывали голову яркими фабричными хлопчатобумажными платками. Такие головные уборы и способы их ношения определяли социально-семейный статус женщины, указывали на различия в возрасте. В ельско-наровлянском строе в начале XX века использовался тонкий хлопковый платок «тарноўка» («тэрнові хусты») с длинной бахромой [10, с. 1054], который завивали «на бабку», «у калёбку», «на рожки». Красивые платки с различными цветам, персидскими узорами, повышали социальный статус женщины. Носили также платки из льняной ткани, батиста, хлопка, муслина и др.

Анализ народного костюма Ельского, Наровлянского районов Беларуси и

Овручского района Украины конца XIX – начала XX вв. выявил ряд самобытных общих традиций и локальных художественных особенностей. Ельский, Наровлянский районы Беларуси и Овручский район Украины граничат и являются контактными районами в едином географическом ареале бассейна реки Припять. Это обусловило характер этнокультурного взаимодействия на белорусско-украинском пограничье. Развитие транспортно-экономических связей, импорт восточных тканей, распространение техники закладного (килимого) ткачества, влияние текстильной промышленности на замену домотканых полотен фабричными тканями и другие факторы определили в период XVII–XIX вв. специфику народного костюма данного региона. Традиционный комплекс одежды Полесья с его общеславянской основой в начале XX века, в силу новых общественно-экономических и социальных факторов, потерпел кардинальные изменения: повсеместно произошла трансформация традиционной технологии изготовления и кроя одежды, эстетических норм ее ношения. Для костюма данного региона Полесья характерен общий набор предметов одежды: яркие шерстяные юбки «андараки» или, с начала XX века, фабричные юбки, закладные фартуки-«запаски» и белые льняные или хлопчатобумажные фартуки, безрукавки, пояс, домотканый или фабричный, платки, что выделяют его среди других комплексов традиционной одежды на Полесье. В изучаемых районах в конце XIX – начале XX вв. бытовали сорочки поликового кроя с оригинальной композицией размещения вышитого растительного и геометрического орнамента на поликах и рукавах, орнаментальной тканой полосой и кружевом на подоле. На смену им приходит сорочка на кокетке – на «гестке», а также сорочки с воротником-стойкой, дополненным небольшими мелкими сборками и широкой вышитой накладной «манішкой» по разрезу пазухи. Общность конструктивных и декоративных особенностей традиционного костюма в этом регионе Полесья сложилась в результате процессов формирования общеславянских традиций и исторического развития, этнического взаимодействия, трансформации элементов одежды в новые элементы кроя и декора. Специфичные художественные особенности выявлены в ажурных расшивках треугольной формы и художественном решении закладных подолов, вариации манжет и отложных воротников с вышитой «манішкой» по разрезу пазухи на сорочках, украшении подолов юбок растительными полихромными орнаментами, которые характерны ельско-наровлянскому строю; запасах – в их украшении антропо- и фито- орнаментальными мотивами и композиционном решении, что характерно Овруччине. В костюме белорусско-украинского пограничья художественные особенности выражены в форме, цвете, крое и декоре безрукавок, легких фартуков, ношении и украшении головного убора, названиях предметов одежды, которые свидетельствуют о локальном разнообразии и богатстве диалектной культуры Полесья.

Литература

1. Беларусь праз прызму рэгіянальнай гісторыі: Прыпяцкае Палессе / Ю. М. Бохан [і інш.] ; Нац. Акад. навук Беларусі, Ін-т гісторыі. – Мінск : Беларуская навука, 2016. – 441 с.
2. Булгакова, Л. П. Традиційний жіночий одяг першої половини XX ст. / Л. Булгакова // Полісся України: матер. іст.-етн. дослідження / за ред. С. Павлюка, М. Глушка. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. – Вип. 2. – Овруччина, 1995. – 376 с.
3. Булгакова-Ситник, Л. П. К проблеме исследования формирования традиционной одежды населения межэтнического пограничья Полесья / Л. П. Булгакова-Ситник // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / рэд.-уклад. А. Г. Алферова. – Мінск, 2006. – Вып. 4. – 2008. – с. 482–488.
4. Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин. – М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – 511 с.
5. Этнаграфія Беларусі : Энцыкл. / рэдкал. І. П. Шамякін (гал. рэд.) і інш. – Мінск : БелСэ, 1989. – 575 с.

6. Косміна, О. Ю. Традиційне вбрання українців/ О. Ю. Косміна. – Київ : Балтія-Друк. – Т. II: Полісся. Карпати. – 160 с.
7. Лобачевская, О. А. Белорусский народный текстиль: художественные основы, взаимосвязи, новации / О. А. Лобачевская. – Минск : Беларуская навука, 2013. – 530 с.
8. Маслова, Г. С. Народная одежда русских, украинцев, белорусов в XIX – начале XX века / Г. С. Маслова // Восточнослав. этногр. сб. Очерки народной материальной культуры русских, украинцев, и белорусов в XIX – начале XX века (Труды Института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая, новая серия, Т. XXXI). – Минск : Изд-во АН СССР, 1956. – с. 541–757.
9. Полесье. Материальная культура / В. К. Бондарчик [и др.] ; редкол.: В. К. Бондарчик, Р. Ф. Кирчив (отв. ред.) [и др.] ; АН УССР. Львовское отделение Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. – Киев : Наук, думка, 1988. – 448 с.
10. Традиційная мастацкая культура беларусаў. – У 6 тт. – Т. 6: Гомельскае Палессе і Падняпроўе. – У 2 – х кн. – Кн. 2 / А.М. Боганева [і інш.]. – Мінск : Выш. шк., 2013. – 1231 с.

Ковалева Р.М., Шилинговский К.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ТИПОЛОГИЯ СНИЖЕННОГО ОБРАЗА НЕВЕСТЫ В ИНВЕКТИВНЫХ СВАДЕБНЫХ ПЕСНЯХ

Белорусская свадебная обрядность всегда находилась в зоне активного собирательского интереса. О масштабе проделанной работы свидетельствуют шесть томов свадебных песен в своде БНТ, предваряемых томом, где представлены описания свадебного обряда. Вполне оправдан избранный составителями функционально-тематический принцип размещения песенного материала в соответствии с тем или иным этапом обрядности. Фольклористы обращали внимание на присутствие в составе свадебных песен величальных и противоположных им по стилю и функции произведений, названных русскими фольклористами корильными (блр. *дакаральнымі*), где образ невесты подается в сниженном виде. Сравнительно-историческое исследование данного образа в белорусской фольклористике не проводилось, а сами песни рассматривались в рамках традиционного обмена колкостями между партиями жениха и невесты. Отсюда следует вывод: данные песни меньше всего имели дело с реальной личностью, а являлись носителями традиционного образа-маски. В таком случае задача состоит в том, чтобы выявить его генезис, семантику, внести ясность в типологию и функцию.

В нашем исследовании сниженного образа невесты мы исходим из предположения, что перед нами белорусское обрядовое звено типологического ряда персонажей, широко представленных в культуре, прежде всего в мифологии и фольклоре. Все эти *неумойки, замарашики, грязнули, золушки, запечники, лысый паршивец и дурачки* выступают в определенной роли, а именно – невинно гонимых, осмеиваемых, не подающих надежд, а в ряде случаев – трикстеров. Данные персонажи в достаточной мере выделены, описаны, проанализированы. В силу этого они могут служить необходимым контекстом, достаточным для понимания сложной природы ритуального образа-маски невесты в инвективных песнях [3, с. 302]. По сути дела, данный персонаж-маска находится с обозначенными типами в инверсионной позиции. Если их путь пролегает от унижения к возвышению посредством брака, то невесте в свадебном обряде предстоит путь в обратном

направлении: от обрядовой идеализации к инвективному образу-маске как знаку исчезнувшего обрядового атрибута, замененного впоследствии закрыванием лица невесты покрывалом.

Наиболее яркий пример инвективной песни, адресованной невесте, обнаружился в смоленских материалах, где она называется *сопливой* и *сапливицей*. Например, когда смазывали каравай перед его посадкой в печь, женщины пели: «*Ты ня тужь, ни плачь, сапливица! – // Да ужю твой шлюнтейка сабирайтца: // Лыки дярьть, да кабылу плятеть*» [2, с. 89, № 185]. Здесь инвектива удваивается и в равной степени касается жениха и невесты, слюнтя и сопливой. Отсюда следует, что в данный момент им отказывают и в социальной зрелости, и в эстетической привлекательности, то есть возвращают к первоначальному состоянию сказочных замарашек. Со сказочной героиней в шкуре животного сопоставим инвективный образ-маска невесты как безобразной медведицы: в момент приезда свадебного поезда в дом жениха сваху оповещают (минск.): «*А прывязли мядзведзицу – // Сопливаю хрипливую; // Треба яе да понадзици, // По чэрэву поглядзици*» [9, с. 269, № 43]. Наличие подобных песен дало возможность российским авторам, в частности Ю. Г. Круглову в книге «Русские обрядовые песни» (М., 1989, с. 88), выделить среди свадебных песен шуточные и отнести их к корильным, формирующим самостоятельный жанр «пародии на величание».

Нам представляется продуктивным дифференцированный подход к подобного рода произведениям, где явно выделяется полюс «инвективных» песен как особой жанровой разновидности свадебных песен. Прочтение инвективы как инверсии поведенческой нормы позволило нам поставить вопрос о возможности реконструировать утраченные элементы локального белорусского и в целом восточнославянского свадебного обряда [10]. Несмотря на различную семантику обрядов свадебного караваия и приезда невесты в дом жениха, инвективу *сопливая* можно рассматривать не только в качестве знака образа-маски, но и в плане системной соотнесенности со знаками других масок невесты в их триединстве.

В подавляющем большинстве песен невеста описана как не более чем *ролевой персонаж*. Ее характер полностью отвечает эмоционально-психологической и этикетной норме. Обрамлением ролевой фигуры служит *образ-маска идеальной невесты* в величальных песнях, апеллирующий, по всей видимости, к мифоритуальной прецедентной первооснове, и резко *сниженный образ-маска невесты* в инвективных песнях, смягченным вариантом которого можно посчитать образ невесты в песнях, рассматриваемых российскими авторами как шуточные, величания-пародии, корильные (Н. М. Элиаш, Н. П. Колпакова, В. П. Аникин, Ю. Г. Круглов).

В отношении обрядовой нормы, идеала и несоответствия им, декларируемого с помощью инвективного образа-маски невесты, просматривается мифоритуальный феномен амбивалентности, генетически связанный с сакральными персонажами. Эстетическим результатом стало появление в свадебных песнях двух типов мотивов – величальных и инвективных.

Образ невесты как *сопливой* медведицы поддерживается сниженным образом свекрови и мотивом неузнавания невесты родителями жениха (блр., укр.) [1, с. 386]. Свекрови приписана не только сопливость, но также горбатость [8, с. 601, № 1992; 5, с. 157, прим. 36]. Ее одежда – шуба мехом наружу повторяет некоторые черты внешности и одеяний грязного жениха и грязной невесты из немецких сказок и сказки «Неумойка», проанализированных В. Я. Проппом. Согласно его заключениям: «неузнанный герой часто бывает грязен, вымазан в саже <...> Он не стрижется, не бреется, **носа не утирает**, одежды не меняет» (Аф., 278). <...> Сходно «не мыться, не бриться, **не сморкаться**, не стричь ногтей, не вытирать глаз» в сказке братьев Гримм (100). В другой их сказке (Гримм, 65) героиня, находясь в лесу, вымазала себе руки и лицо сажей, она одета в шкуру разных зверей» [6, с. 133–134]. Важным дополнением является сообщение В. Проппа, что «[т]ам,

где одежда вообще не известна, посвящаемого в знак смерти обмазывали белой глиной» [6, с. 134]. Данные факты позволяют рассматривать обычай обмазывания сажей лица жениха и невесты и запрет умываться в качестве реминисценции атрибутов инициации.

В этой связи приведем аргументы Г. И. Площук относительно семантики маркирования персонажей в свадебном обряде и сказках. Следуя выводам В. Проппа, она обоснованно указывает на сходство облика ряженных «подменных» жениха и невесты в свадебном обряде с обликом грязных жениха и невесты в сказках. Облачение в шкуру различных зверей (в т. ч. медвежью), неумытость, нанесение сажи на лицо сказочных персонажей имеют ту же семантику, что и покров невесты, настоящей или «подставной» [5, с. 151–152]. Предполагая первичность чернения лица невесты сажей, предшествующего позднему обряду с покрывалом, Г. Площук подкрепляет гипотезу об изначальном отсутствии «подменной» невесты в свадебной обрядности и о реальном чернении сажей лица настоящей невесты в первый день свадьбы [5, с. 153] различными версиями обряда «подменной» невесты. Например, в Псковской области жених угадывал невесту среди девушек, лица которых были открыты, но у одной вымазано углем. Именно на нее должен указать жених, чтобы к нему вывели настоящую невесту [5, с. 149]. С появлением свадебной фаты обряд чернения лица сместился на второй день свадьбы: в 1870-х гг. П. С. Ефименко сообщал в «Материалах по этнографии русского населения Архангельской губернии» (М., 1877. Ч. 1, с. 82) о шутивном мараии сажей лица *молодой*, которое часто происходило на утро второго дня свадьбы.

Как и у свекрови, часть одежды невесты в ряде местностей выворачивалась наизнанку. Г. С. Маслова в книге «Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX в.» (М., 1984, с. 35–36) сообщала: если надевалось несколько комплектов одежды (две рубахи, два сарафана), то выворачивался один из комплектов одежды. Это функционально сопоставимо с образом невесты-медведицы в процитированной нами белорусской песне. Если реальная невеста интегрируется в ролевой образ и ведет себя в соответствии с песенным сценарием, то инвективный образ-маска медведицы лишь на мгновение закрывает ее лицо. Перемена масок роднит невесту со сказочным персонажем *дурачка*, который, согласно типологии Е. М. Мелетинского, относится к «низким», «не подающим надежд», но в конце концов достигающим сказочной цели. Этой целью, как правило, является свадьба и женитьба на прекрасной царевне. Таким образом, под маской *дурачка*, как и под инвективной маской невесты, скрывается настоящее лицо персонажа. По мнению ученого, типологическое соответствие Ивана-дурачка и Золушки (блр. *Папялушка*) основано на их особой связи с печью, золой, пеплом. С одной стороны, печь – это знак, относимый к культу предков, под защитой которых находятся герои, с другой – символ униженного положения, что подтверждает пример сидящего в пепле Одиссея, на который ссылается Е. Мелетинский [4, с. 196]. Он отмечает, что будучи средством защиты от злых духов, плохая одежда или безобразная маска сказочной героини, заметим, потенциальной невесты, является также показателем низкого положения. Как обрядовая реальность, проникая в пространство текста, немедленно превращается во внутритекстовую, где строится и функционирует в соответствии с законами жанра, так и мифоритуальная внетекстовая реальность, инкорпорируясь в разные жанры – песни и сказки, принимает разные образные формы, но обеспечивает типологическое сходство персонажей.

Превращение сказочного героя в животное, ряжение героини в шкуру животного типологически соответствуют представлению невесты в виде животного-медведицы или неумытки-сопливицы. Данное обстоятельство заставляет предполагать единый древний источник, связанный с ритуалом приобщения невесты как *неизвестной*, *неведомой*, *иной* к роду жениха. Отзвуком древних обрядов становятся инвективные песни, где невеста представляется в сниженном виде – не просто грязной, неумытой, сопливой, но и в

животном облике. Заметим, что сказочные и эпические герои также являются на брачное состязание в неказистом виде. На основе типологического соответствия образа-маски невесты в инвективных песнях сказочным и эпическим персонажам, так или иначе скрывающим свое истинное лицо, появляется перспектива гипотетически представить типический путь функциональной трансформации древних мотивов от ритуально обусловленных к семантически сниженным.

После работы А. ван Геннепа «Обряды перехода» образ невесты рассматривается в этнографии и фольклористике как «лиминальный». Ее лиминальность и приниженность, по определению В. Тернера, может быть связана с ритуальной властью, но может быть обусловлена и исторически. Известно, что «власть слабого» часто ассоциируется с моральным авторитетом: как шут, нищий, блаженный, так и невеста до свадьбы в своих причитаниях имеют право говорить с позиции оскорбленной нравственности.

У восточных славян в сказках сохранились описания архаической формы брака, при котором царевна сама выбирает жениха, первая в него влюбляется, говорит царю о желании выйти замуж (за золотоволосого юношу), ищет суженого среди других «мнимых» женихов, сама ставит перстнем метку на лоб Иванушке, что, согласно Е. Мелетинскому, означает принятие жениха в род тестя [4, с. 205]. Из этнографических материалов известно, что изредка невеста сама шла сватать жениха, особенно если он переходил жить к ней [1, с. 382]. Пассивный, подчиненный образ невесты сформировался позднее под влиянием многочисленных ограничений, наложенных на нее до и во время свадьбы: необходимость закрывать лицо, запрет выходить из дома или удаление в специально построенное жилище (сказка), запреты выполнения работ по дому, слова, прикосновения и совместной еды, (не)участие в обряде «подменной» невесты и др.

Некоторые инвективы в адрес сказочного дурачка типологически соотносятся со свадебной обрядностью и локусом невесты. Сказка, по определению Е. Мелетинского, «иронически», возможно, под влиянием анекдотического фольклора, говорит о лени и неумытости Иванушки-дурачка: *«Третий сын ничего не делал. Только на печи сидел и сморкался»*. *«...а он знай себе на печи в куче проса сидит, в грязной рубашке без штанов. Коль дадут – поест, а нет, то и голодает»*. *«Дурень сидит за печью и пепел пересыпает»*. *«Йон 12 лет лежав у попяле, вопасля того встав из попялу и як встряхнувся, дак из яго злетело б пудов попялу»* [4, с. 187]. Вопреки заключению Е. Мелетинского об Иване-дураке, что «его лень, лежание на печи, нежелание работать не имеют ... никакого "магического" значения» [4, с. 194], можно предположить, что Иван-дурак описывается в сказках в терминах Неумытки или грязного жениха потому, что он единственный из трех братьев будет вовлечен сюжетом в успешный поход за невестой, и для этого уже в начале сказки имеет внешний вид, характерный для проходящих инициацию: неумытый, грязный, сопливый, в саже. В сказке инвектива о дурачестве Ивана, его лени, лежании на печи предстает как способ очертить поведенческую антинорму для мужчины. Известно, что не жених, а девушка сидела у печи и колупала ее в знак согласия во время сватовства. Там же или за занавеской она причитала о своей девичьей судьбе, прекращая участвовать в домашних работах, а затем и общаться с кем бы то ни было. Именно в этот период невеста закрывает лицо покрывалом, и ей приписывают магические способности. Покрывало снимается в доме жениха, и невеста преображается, следуя тому же образцу, что и сказочные герои.

Таким образом, эпитет *сопливая* в отношении невесты тесно переплетается с мотивами неопрятности, неумытости, нанесения сажи на лицо, зафиксированными в этнографических материалах. Это находит отражение в слове рус. *сопливый* и его производных м. *сопливец*, *сопливка*, *сопьяк*, ж. *сопьянка*, содержащих коннотации неопрятного, неряшливого, грязного, нечистоплотного, некрасивого, неприятного человека [7, с. 335–339]. Появление свадебного покрывала привело к вытеснению обряда чернения

сажей лица невесты в область антимира и насмешек. Само чернение лица трактовалось в XIX веке уже как инверсия современной аксиологической нормы – белого и чистого лица невесты, скрытого под покровом. Образ-маска сопливой невесты-медведицы является необходимым условием преобразования невесты в прекрасную *молодую*, что сходно с характеристиками и преобразованием героев волшебной сказки, определяемых как «низкие», «не подающие надежд».

Литература

1. Гура, А. В. Невеста / А. В. Гура // СДЭС. – М. : Межд. отношения, 2004. – Т. 3. – с. 381–388.
2. Добровольский, В. Н. Смоленский этнографический сборник / В. Н. Добровольский // Записки ИРГО по отд. этнографии. – Т. XXIII. – Вып. I, ч. 2. – СПб., 1893. – 443 с.
3. Ковалева, Р. М. Паэзія беларускага Купалля / Р. М. Ковалева // Нарысы гісторыі культуры Беларусі. – У 4-х т. – Т. 3 : Культура сяла XIV – пачатку XX ст. – Кн. 2. : Духоўная культура / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2016. – с. 250–307.
4. Мелетинский, Е. М. Герой волшебной сказки / Е. М. Мелетинский. – М. ; СПб. : Академия Исследований Культуры ; Традиция, 2005. – 240 с.
5. Площук, Г. И. «Подменные» женихи и невесты в свадебном обряде Невельского и Пустошкинского районов Псковской области / Г. И. Площук // Псков. – 1994. – № 1. – с. 148–159.
6. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л. : ЛГУ, 1986. – 364 с.
7. Словарь русских народных говоров / под ред. Ф. П. Сороколетова. – Вып. 39 (Сметушка–Сопочить). – СПб. : Наука, 2005. – 342 с.
8. Шейн, П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.п.: материалы собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. АН. – Т. 1. – Вып. 2., 1898–1900. – 833 с.
9. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб.: Тип. Имп. АН. – Т. 1. – Ч. 2 : Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. – 1890.– [2], XXXI, 708 с.
10. Шилинговский, К. В. Столб обнимать, перед сопухой лежать: ритуал невесты в бане у белорусов / К. В. Шилинговский // Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зб. навук. арт. / рэдкал.: В. П. Рагойша (старш.) [і інш.]. – Вып. 15 – Мінск : РІВШ, 2019. – С. 127–139.

Корнишина Г.А.

(Российская Федерация, г. Саранск)

СТАРООБРЯДЧЕСТВО МОРДОВСКОГО КРАЯ В XIX–XX ВВ.

Старообрядческие общины возникли на территории мордовского края в конце XVII в., а к началу XIX в. они существовали практически во всем регионе. Наибольшее количество староверов расселилось в Спасском уезде Тамбовской губернии, сюда они пришли с Хопра (притока Дона). Большое количество старообрядческих общин с 1830-х гг. фиксировалось и в Темниковском уезде вышеназванной губернии, хотя возможно они были там и раньше. С этого времени известна группа староверов поморского толка (беспоповцев), представители которого работали на заводе с. Воскресенское. Руководитель

воскресенской общины Евлампий Иосифов вовлек в общину несколько семей из с. Теньгушево. Его попытки вести пропаганду в других селениях уезда были пресечены полицией, что затруднило рост численности последователей старообрядчества и к нач. XX в. в этой общине осталось менее 30 чел. В других селах Темниковского уезда (Бабеево, Жегалово, Девлетяково, Широмазово и др.) также жили немногочисленные беспоповцы [4, с. 31–32].

В Темниковском уезде имелись и последователи Спасова согласия. Так, в с. Красаевка и д. Покровские Выселки проживала небольшая группа новоспасовцев, а в д. Рыскино почти все население (более 1000 чел.) относило себя к сторонникам «глухой нетовщины». Однако они довольно тесно общались с представителями официального православия и даже входили в общий приход с. Шадым. На рубеже XIX–XX вв. для рыскинских староверов был построен единоверческий храм.

Функционировали в Темниковском уезде и поповские общины. Наиболее многочисленной из них была община белокрыницкого согласия, которая сложилась в с. Булдыгино, в 1870-х гг. ее количество достигло 110 человек. В 1874 г. они получили разрешение на строительство собственного молитвенного дома. В с. Покасы в 1880-х имелось 20 беглопоповцев, но в основном это были пришлые люди, а не местные жители.

В Пензенской епархии самое большое количество старообрядцев в нач. XIX в. было в Наровчатском (ок. 3 тыс. чел.) и Саранском (ок. 2 тыс. чел.) уездах. Самая многочисленная старообрядческая община беспоповского толка в Саранском уезде была в с. Воротники, к кон. XIX в. в ней числилось 750 чел. Кроме того, в селе были приверженцы Спасова согласия (тяготевшие к «глухой нетовщине»), численностью в 115 чел. Для них в 1891 г. была построена специальная единоверческая Никольская церковь, в приход которой вошла и часть беспоповцев, из числа умеренных [1]. В нач. XX в. большинство старообрядцев Саранского уезда стали переходить в Спасово согласие, а точнее в его новую версию, т. н. Новоспасие, и согласились посещать местные храмы на правах единоверчества.

Представители единоверчества имелись в кон. XIX в. и в селениях Наровчатского уезда, здесь насчитывалось более 1 400 старообрядцев. Самыми крупными центрами староверчества здесь были с. Покровск и д. Рыскино. Надо отметить, что Покровск, кроме того, являлся одним из центров распространения духоборства и молоканства. В этом селе проживало более 800 чел. единоверцев, которые наряду с прихожанами синодальной церкви имели собственный храм. Группа новоспасовцев проживала в д. Буды (Самоволька) этого же уезда. Вместе с молоканами их община насчитывала около 500 чел., т. е. более половины населения деревни.

Значительное распространение получило старообрядчество в восточных районах современной Мордовии, ранее входивших в Нижегородскую и Симбирскую губернии, которые были одними из наиболее значительных ареалов расселения старообрядцев в Поволжье. Наибольшее число староверов Симбирской губернии в нач. XX в. насчитывалось в Алатырском уезде – около 8 тыс. чел., в Карсунском их было около 6 тыс. чел и намного меньше в Ардатском уезде – около 1 тыс. чел. Здесь были распространены как поповские, так и беспоповские толки [2, с. 23–26].

На территории современных районов Мордовии в основном распространились беспоповские согласия. Поморский толк получил наибольшее распространение на территории современного Чамзинского района в селах Собаченки (ныне Мичурино), Наченалы и Сайгуши. Самая крупная община поморцев сложилась в с. Наченалы (176 чел.) [3, с. 64].

Что касается Спасова согласия, то оно было распространено кроме Чамзинского также в селениях современных Атяшевского и Большеберезниковского районов, таких как Параней, Мордовские Сыреси, Большие Березники, Пермиси. Самая значительная старообрядческая община Спасова толка, численностью 1340 чел., была зарегистрирована в с. Мордовские Сыреси. Она относилась к так называемой «глухой нетовщине», которая признавала таинства крещения и

брака и принимала их от священников официальной церкви. Поэтому когда в 1861 г. в селе была построена единоверческая Дмитриево-Солунская церковь, то к ней со временем приписались почти все старообрядцы [1].

Спасовцы также были довольно многочисленны в группе эрзянских сел Чамзинского района Большом и Малом Маресево, Мокшалеях, Малых Ремезенках, а также селах Пятина и Лыковщина Ромодановского района. Ситуация в этом ареале выровнялась благодаря деятельности священнической династии Раждаевых, местных уроженцев эрзян. Они сумели найти общий язык, как с прихожанами-единоверцами, так и со староверами. Их деятельность привела к тому, что к нач. XX в. местное староверчество как обособленная группа исчезло почти полностью; многие из них вошли в единоверие.

Около середины XIX в. в нетовщине появился так называемый «симбирский» толк, распространившийся от Сызрани до Алатыря, Ардатова и Саранска. Его последователи отказались от общения со священниками ортодоксальной церкви, обряды у них совершали самые почтенные старики («не в ризах, зато не еретики-антихристы»), то есть они, по сути, сблизились с самокрещенцами (новоспасовцами). Центром данного толка было село Русские Сыреси, которое находится на границе Мордовии и Ульяновской области. Их наставниками являлись самокрещенцы Нижегородской губернии, где это согласие было распространено довольно широко. В частности самокрещенские общины действовали в селах Оброчное (Ичалковский район) и Языково (Лямбирский район), которые раньше входили в состав Нижегородской губернии [2, с. 25].

В советское время последователи староверчества преследовались наряду с православным духовенством. Большая часть старообрядцев была или выслана с территории Мордовии, или погибла в лагерях. В настоящее время староверы в Республике Мордовия очень малочисленны, они не проявляют большой активности и практически не регистрируют свои общины.

Таким образом, в рассматриваемый период старообрядческие общины мордовского края были довольно многочисленны и деятельны, в них состояли как русские, так и мордва. Надо отметить, что большое количество мордвы-старообрядцев проживало и в других российских регионах, в частности в северо-восточных районах Саратовской губ., центральных и восточных уездах Самарской губернии, юго-западной части Оренбургской губернии, в Белебеевском и Стерлитамакском уездах Уфимской губернии [3, с. 65–66].

В XX в. постепенно происходило сужение ареала распространения старообрядчества как в целом в Поволжье, так и на территории мордовского края. Этот процесс сопровождался значительным уменьшением, как общего количества старообрядческих общин различного толка, так и сокращением числа их членов. Также четко прослеживается и утрата большинства составляющих элементов религиозной культуры старообрядчества. Для нее в настоящее время характерна фрагментарность сохранности ее главных составных компонентов. Ориентация на старообрядческую традицию для многих современных последователей этого религиозного направления в Мордовии основывается в основном на инерции соблюдения религиозной практики старообрядчества, которая была принята в их семьях.

Литература

1. Бахмутов, С. Б. Старообрядчество в мордовском крае [Электронный ресурс] / С. Б. Бахмутов. – Режим доступа: http://www.gidrm.ru/doc_2531.html. – Дата доступа: 8.02.2019.
2. Виноградов, А. А. Старообрядцы Симбирско-Ульяновского Поволжья середины XIX – первой трети XX века / А. А. Виноградов. – Ульяновск, 2010. – 186 с.
3. Корнишина, Г. А. Распространение старообрядчества в среде мордовского населения Среднего Поволжья [Электронный ресурс] / Г. А. Корнишина, А. А. Гришкина // XLIV

Огарёвские чтения. Материалы научной конференции : в 3 частях. Ч. 3 : Гуманитарные науки. – Саранск : Мордов. гос. ун-т, 2016. – С. 63–68.

4. Мокшина, Е. Н. Религиозная жизнь мордвы во второй половине XIX – начале XXI в. / Е. Н. Мокшина. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 2003. – 248 с.

Крюкова С.С.

(Российская Федерация, г. Москва)

ИГНОРИРУЯ ГРАНИЦЫ: ЭКОПОСЕЛЕНЦЫ БЕЛОРУССКО-РОССИЙСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ

(Полевое исследование проведено в рамках проекта РФФИ «Трансграничная этнокультурная общность (по материалам белорусско-российского пограничья)» № 18–59–00003. Публикуется в соответствии с планом научно-исследовательских работ Института этнологии и антропологии РАН)

XX–XXI вв. в России и мире отмечены нарастающей мобильностью населения, разнообразием направлений и форм миграций. Одной из них с последней четверти XX в. стала миграция россиян из города в деревню. Стремление к жизни на природе реализуется в самых разных вариантах: от сезонного пребывания в деревне (дачный вариант) до переезда туда на постоянное место жительства. Наиболее известным и привычным примером последнего является «колонизация» деревни пенсионерами. Наряду с этими переселенцами еще в советское время сельская местность прирастала и другими выходцами из города (вспомним хотя бы движение «фериховцев»). В постсоветский период процесс деурбанизации усложнился: рядом с деревнями, заселенными различными группами горожан-мигрантов, появились обособленные от официальных постоянных сельских поселений самостоятельные анклавные в виде фермерских хозяйств, экопоселений, родовых поместий.

Настоящий доклад основан на полевых наблюдениях в белорусско-российском пограничье (а именно Себежском районе Псковской области) в 2018 г. одного из поселений т. н. анастасийцев, последователей идей В. Мегре (см. его «Звенящие кедры России» и др.). В основе программы Мегре – возвращение к природе посредством обустройства «родового поместья» (на земельном участке не менее 1 га) и семейной жизни в соответствии с описанными им «исконно русскими / славянскими» правилами. Это движение, возникшее в конце 1990-х гг. в русле общего течения рурализации / деурбанизации, уже получило освещение в научной и общественной дискуссии. В первую очередь обсуждали задачи и характер самого движения. Его зачастую обозначают и как новое религиозное течение, и как секту, и как неоязычество, и как «религию аудитории» / движение «ню-эйдж».

Изучение этих «родовых поместий» только начато, хотя само явление уже определенно преодолело «зачаточную» стадию: в России насчитывается более 300 таких поселений. Точных статистических данных о числе их жителей нет, тем более что часть из них ведет полуоседлый образ жизни, покидая свои поместья зимой. Возникновение автономных локальных компактных поселений вызывает интерес к ним в т. ч. в контексте изучения процесса конструирования новых социокультурных моделей отношений / созидания новых идентичностей, построенных на игнорировании устоявшихся границ – политических, религиозных, культурных.

Мироустройство экопоселенцев базируется во многом на отрицании прежнего образа жизни. В основе их экзистенциального кредо лежит радикальный отказ от городской среды, возвращение к природе. Экология приоритетна для них как в вопросе строительства

собственного жилья, так и в вопросах жизнеобеспечения. С одной стороны, принципиальным для поселенцев служит отграничение их пространства не только от городской цивилизации, но и от деревенского мира («я прочитала книги об Анастасии и для меня было однозначно, что я хочу жить в поселении. Для меня это важно – не город, не деревня, а именно поселение»). С другой – в основе их мировоззрения лежит культ земли (природы) и семьи (рода), присущий традиционной культуре русского крестьянства. «Долой традицию, да здравствует традиция», – так можно было бы обозначить траекторию развития их духовного кредо. Основы традиций и обрядов анастасийцев прописаны В. Мегре. Жизнь «по книге» протекает в выстраивании особой линии поведения в соответствии с образцами, носителями которых являются герои В. Мегре. Вместе с тем социокультурная адаптация экопоселенцев не лишена опоры на их предшествующий опыт городской жизни и систему уже сложившихся (за рамками экопоселений) социальных связей.

Важно понять, представляют ли эти поселения нечто кардинально иное, отличное от традиционной деревни, или же мы имеем дело с ее модификацией, неким ее новым форматом? Вообще, какое место занимают в выстраивании этого нового мира уже существующие политические, этнокультурные, религиозные границы?

Первые жители экопоселения Чистое небо обосновались в Себежском районе Псковской области в 2007 г. По сведениям, размещенным на их сайте [<https://www.anastasia.ru/patrimony/5406/26489/>], к 2017 г. здесь насчитывалось уже 20 семей (69 чел.) Одна из жительниц соседней деревни (д. Долосцы) с грустью констатировала, что новые поселенцы явно опережают их в демографическом плане: в отличие от устойчивой тенденции депопуляции в обычной / традиционной деревне, уровень детности в экопоселении растет (по словам информанта, в июле 2018 г. число детей в Чистом небе составляло ок. 50 человек, в то время как в Долосцах – ок. 20).

Чистое небо локализовано в белорусско-российском пограничье, однако его жители индифферентно относятся к этому обстоятельству и его политической коннотации. Появление новых населенных пунктов на карте пограничья (а Чистое небо не единственное поселение в своем роде) никак не связано ни с его политической границей, ни с этнокультурными традициями стационарно проживающего здесь населения. Главный исходный / побудительный мотив новых жителей пограничья в выборе места для экопоселения – природный ландшафт, который должен отвечать их эстетическим и экологическим запросам. Из интервью с одним из жителей экопоселения: «нашел объявление в Интернете, приехал сюда, посмотрел, увидел озеро, мне понравилось»; «мы приехали, пошли по холму. Я увидел сосны: какие красивые. Хочется тут остаться»; «я до прочтения книги Мегре особо не задумывался. В Кировской области у меня был огородик, так мошки просто заедали. Я к огороду не горел, но когда книгу прочитал, такое было горение – создавать что-то на земле».

Как и у любого населенного пункта, его история начинается с названия – Чистое небо. Те, кто осел в нем, с теплой иронией величают себя «небожителями». Происхождение названия, идентифицирующего сообщество среди других ему подобных, согласно описанной в интервью легенде, связано с его основателем – выходцем из Петербурга, бывшим бизнесменом (среди городских друзей у него было прозвище «Небо», а у его девушки – «Чистая»). В то же время семантика самоназвания поселения указывает на экологическую доминанту в программном уставе поселения.

Имена «небожителей» отсылают к (ре)конструированному В. Мегре славянскому миру (например, Яромир). И эти имена являются своего рода опорными опознавательными маркерами в системе регулирования общего пространства проживания. Они отсылают нас к традиции деревенских прозвищ, – неотъемлемых элементов локальной «топографии» деревни, – сопровождавших раньше каждую семью и каждого человека и передававшихся зачастую из поколения в поколение. Но если в традиционной деревне прозвище было

продуктом общественного мнения, то в экопоселении – самоидентификации. Но в обоих случаях сами имена работают на оформление замкнутого сообщества, ориентированного на признание только «своих».

Конституирование экопоселенцами своей «особости» выражается также в отрицании общепринятых в деревне традиций. Например, они отказались от алкоголя и курения – это является для них обязательным атрибутом здорового образа жизни. В то время как в деревне по соседству каждое значительное событие привычно сопровождается распитием алкоголя. Потому «деревенские» воспринимают подобного рода воздержание как проявление социальной девиантности, что создает некие дополнительные (невидимые) границы между экопоселенцами и их соседями: «даже из Себежа побаиваются нас: раз в лес уехали жить, значит с ними не все в порядке. Пьющие и курящие сами сюда не едут, потому что считают, что здесь какие-то ненормальные живут».

Экопоселение построено по хуторскому принципу. Размеры усадеб – от 4 га и более. При этом, как и в традиционной деревне, понятия двор, хозяйство и семья фактически сливаются в единое целое.

Экопоселенцы вынуждены игнорировать общепринятые правила государственной регистрации по месту жительства. Поскольку их дома не всегда официально зарегистрированы (это связано с тем, что новые постройки находятся на землях сельхозназначения), они прописываются либо по старому адресу жительства, либо фиктивно в соседней деревне. Некоторые из домов экопоселения расположены на месте бывшей здесь когда-то деревни, поэтому их владельцы имеют возможность получить законную прописку: «часть домов у нас на земле в поселении и в них можно прописываться. Здесь же бывшая деревня. Там они официально регистрируют дом и прописываются».

Из коммунальных услуг, к которым обычно прибегает любое деревенское поселение, экопоселенцы используют лишь снабжение электроэнергией, соответственно оплачивают лишь электричество: «вода – колодец, отопление печное, дрова сами пилим – надо прочищать сорный лес». Мусор сортируют на биологический, используемый для компоста, и искусственный, который экопоселенцы сами вывозят в Себеж на свалку.

Каждый дом – обязательно семья, причем, как правило, полная. Идея рода, семьи – если не главная, то одна из ключевых в представлениях экопоселенцев. Заключение семейного союза сопровождается комплексом обрядовых действий, результирующая которых нацелена на обеспечение здоровья и процветания брачной пары. В этом его символическая нагрузка не отличается от традиционного крестьянского свадебного обряда. Однако как элементы брачной церемонии, так и сама ее конструкция представляют собой нечто совершенно иное. Официально брачный союз не регистрируют. Согласно представлениям экопоселенцев, гораздо важнее в его создании – сама брачная церемония, проходящая по особым правилам, прописанным Мегре.

В семейных обрядах (свадебном, родильном, похоронном), как и в общем календарном цикле праздников, экопоселенцы отказываются от каких-либо устоявшихся стандартов, но используют сценарии Мегре и разрабатывают собственные. Вместе с тем нельзя не отметить, что выстраиваемые ими новые традиции отчасти включают в себя и некоторые хорошо известные. В частности, отказываясь от празднования Пасхи и Рождества, они чествуют День Победы. В качестве альтернативы христианским выступают традиции «славянские»: отмечают «солнечные праздники», связанные с зимним и летним солнцестоянием («день земли»), день Ивана Купалы и др.

Следует отметить очевидное дистанцирование новых жителей пограничья от православия. Зачастую это выражается даже не столько в нарочитом игнорировании православно-христианского календаря, сколько в самой манифестации этого дистанцирования. Например, в так называемом «обряде раскрещения» («когда учился в школе, мама водила в церковь и покрестила. Потом сюда в поселение приезжал славянский

волхв. Он говорит: “кто хочет, я проведу обряд раскрещения”. Я его прошел»). Однако православные традиции все же проникают в ткань новой обрядности. В частности, респонденты рассказывали, что во время брачной церемонии им, брачующимся, пришлось пройти обряд традиционного благословения православной иконой со стороны отца жениха, поскольку это было условием со стороны его родителей.

Вопреки современным тенденциям универсализации культуры семейная и межсемейная кооперация экопоселенцев базируются на принципе довольно четкого гендерного разделения на «мужские» и «женские» обязанности. В их представлениях о семейной иерархии мужчина олицетворяет традиционный образ «хозяина» / «большака», несущего ответственность за материальное обеспечение семьи. Женщина же отвечает за круг обязанностей, связанных с домом, ведением домашнего хозяйства, уходом за огородом. Она не должна работать где-либо, кроме семьи, обязана целиком посвятить себя воспитанию детей. «Женщина должна быть женственной», – так можно обозначить основной вектор гендерного поведения экопоселенков и их внешней саморепрезентации. Непременными атрибутами женского костюма являются юбка или платье, но не брюки. Гендерный принцип лежит и в основе межсоседских отношений, в практиках общения «небожителей». В частности, мужчины кооперируются для проведения строительных работ; женщины – для подготовки и проведения различных мероприятий. На гендерной основе организуют межсоседскую «помощь». Даже общение в интернете между экопоселенцами складывается по гендерному признаку: у женской половины оно происходит в рамках группы «Ой, девочки».

Следует подчеркнуть детоцентричность философии и жизненного уклада экопоселенцев. Притом они отказываются от стандартов официальной системы дошкольного и школьного обучения и сфокусированы на «правильном» воспитании детей. У них есть свой детский сад, они пекутся об открытии собственной школы, организуют различные развивающие мастер-классы для детей. Именно дети зачастую служат поводом для более тесного межсемейного общения. Общение детей устроено в соответствии с возрастными категориями. Таким образом, на фоне общих тенденций модернизации и унификации культуры повседневности в современном мире на примере организации жизни экопоселенцев мы наблюдаем своего рода возврат к традиции «патриархальной семьи», но в ее модифицированном виде.

Экопоселение представляет собой новый сегмент в поселенческо-демографической структуре белорусско-российского пограничья. Однако, возникнув на его территории, оно несет в себе совершенно иные социокультурные коды. Игнорировать этот феномен невозможно. Не являясь частью общего транзита культурного ландшафта пограничья из прошлого в будущее, он занял свое место на его карте и добавил новые штрихи к его облику.

Кундазерава М.У., Ліпніцкая С.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск, Расійская Федэрацыя, г. Петравадск)

ПЕРАКЛАД ІНТЭРФЕЙСУ САЦЫЯЛЬНЫХ СЕТАК ЯК МЕХАЅІЗМ ЗАХАВАННЯ НАЦЫЯНАЛЬнай МОВЫ І ЭТНІЧнай ІДЭНТЫЧНАСЦІ: МАЛАДЗЁЖНЫЯ ІНЦЫЯТЫВЫ БЕЛАРУСІ І КАРЭЛІ

Назіранні за мовай і рэалізацыяй яе камунікатыўных функцый у розных сферах дзейнасці дазваляюць зразумець глыбіню нацыянальнай свядомасці, раскрыць ўзаемасувязь мовы і духоўнай дзейнасці чалавека, мовы і культуры, мовы і грамадства.

Станоўчы ўплыў на раскрыццё камунікатыўнага патэнцыялу мовы аказвае інтэрнэт-камунікацыя. Шматлікія ініцыятывы па рэвіталізацыі родных моў рэалізуюцца сёння менавіта ў кіберпрасторы.

Паводле статыстычных дадзеных міжнародных арганізацый найбольшая колькасць інтэрнэт-запытаў накіравана на сацыяльныя сеткі і пошукавыя сістэмы. Таму дадзенае даследаванне, якое праводзілася пры фінансавай падтрымцы РФФД у рамках навуковага праекта № 19-59-04004 і БРФФД ў рамках навуковага праекта № Г19РМ-059, прысвечана вывучэнню актыўнасці перакладчыкаў сацыяльных сетак і ўплыву гэтай дзейнасці на працэсы рэвіталізацыі мовы.

Для параўнання былі ўзяты два рэгіёны – Карэлія і Беларусь. Адрозненне ў статусе моў (беларуская мова з’яўляецца дзяржаўнай, карэльская не мае афіцыйнага статусу), у формах дзяржаўнага кіравання (рэспубліка ў складзе Расійскай Федэрацыі і суверэнная дзяржава), а таксама гісторыка-культурнае мінулае паўплывалі на фарміраванне пэўнай моўнай сітуацыі, якую на сённяшні дзень нельга назваць спрыяльнай ў абодвух рэгіёнах, дзе фактычнае функцыянаванне тытульнай мовы нацыі абмежавана. Задачай гэтага даследавання было вывучыць сітуацыю знутры: шляхам апытання саміх перакладчыкаў – актывістаў, якія перакладаюць інтэрфейсы сацыяльных сетак на беларускую і карэльскую мовы. Сярод мноства сацыяльных сетак для параўнання была абраная сетка «Укантакце», бо нягледзячы на высокую актыўнасць карэльскай мовы ў кіберпрасторы [3], карэльскую версію мае толькі інтэрфейс сеткі «Укантакце». На беларускую мову перакладзены інтэрфейсы многіх папулярных сетак («Укантакце», Facebook, «Аднакласнікі»), дадаткаў, мэсэнджэраў (Viber, Telegram, Twitter). Беларускую мову афіцыйна падтрымліваюць мабільныя аперацыйныя сістэмы Android і iOS (часткова), аперацыйныя сістэмы Windows і Linux, а таксама многія іншыя праграмы (Opera, Mozilla, µTorrent, AIMP, Media Player Classic, KMPlayer, Total Commander, 7-Zip, FreeCommander).

Для беларускіх карыстальнікаў сайт «Укантакце» даступны ў дзвюх версіях – на беларускай літаратурнай мове (т.зв. акадэмічны правапіс) і на «тарашкевіцы» (т.зв. класічны правапіс). У сучаснай лінгвістыцы «тарашкевіца» разглядаецца як паралельны, альтэрнатыўны варыянт беларускай літаратурна-пісьмовай мовы, у аснове якога ляжыць пісьмовая традыцыя 20-х гадоў XX стагоддзя і пісьмовая практыка беларускамоўнага замежжа [2, с. 62], і характарызуецца асаблівасцямі фанетычнай і лексічнай сістэмы, марфалагічных, сінтаксічных і словаўтваральных норм, а таксама арфаграфіі [1].

У аснове карэльскай версіі інтэрфейсу «Укантакце» ляжыць уласна карэльская гаворка карэльскай мовы, якая функцыянуе пераважна ў паўночных раёнах Карэліі. Дзве іншыя гаворкі – лівікаўская і людзікаўская – пакуль не выкарыстоўваліся для перакладу.

Для актуальных і былых удзельнікаў і кіраўнікоў перакладчыцкіх калектываў, была распрацаваная анкета з пытаннямі, якія тычацца адукацыі, кваліфікацыі і матывацыі перакладчыкаў. Акрамя таго, рэспандэнты далі адказ на пытанні адносна мэтазгоднасці распачатай справы і магчымых перспектывы развіцця мовы. Усяго ў анкетаванні прынялі ўдзел 12 чалавек (7 перакладчыкаў на карэльскую мову, 4 – на беларускую літаратурную мову, 1 – на «тарашкевіцу»).

На сённяшні дзень інтэрфейс сацыяльнай сеткі «Укантакце» перакладзены або перакладаецца на многія мовы свету, а ў апошні час актыўна папаўняецца версіямі мінарытарных моў, якія знаходзяцца пад пагрозай знікнення. Пачынаўся гэты працэс з перакладу на найбольш запатрабаваных мовы з мэтай прыцягнення больш шырокага кола карыстальнікаў сайта. Так, у 2008 годзе пасля пяці месяцаў перакладчыцкай працы пабачыла свет беларуская версія «Укантакце» на «тарашкевіцы». У 2010 годзе да гэтага працэсу далучыліся прыхільнікі «акадэмічнага варыянту», і ўжо ў 2011 годзе, пасля 1,5 года працы над перакладамі, для карыстальнікаў стала даступная другая версія сайта на літаратурнай беларускай мове. Карэльская мова атрымала такую магчымасць значна пазней – платформа для перакладу стала даступнай толькі ў верасні 2016 года, а для выхаду версіі ў агульнае карыстанне перакладчыкам прыйшлося працаваць яшчэ 2,5 года.

Такая розніца ў часе выканання перакладу абумоўлена тым, што кожны год на сайце выходзяць абнаўленні і дадаткі, што павялічвае колькасць адзінак для перакладу. З іншага боку, хуткасць працы і аб'ём перакладзеных фраз-ключоў залежаць ад колькасці перакладчыкаў. Так, над версіяй «класічнага» беларускага правапісу першапачаткова працавалі 10 чалавек, «акадэмічнага» – 30 (з якіх найбольш актыўнымі былі 10), карэльскай – 8 (на пастаяннай аснове толькі чацвёрта). На сённяшні дзень над названымі версіямі працуюць 1, 3 і 2 чалавекі адпаведна, што дэманструе агульную для ўсіх калектываў тэндэнцыю да скарачэння колькасці перакладчыкаў. Па словах рэспандэнтаў, прычынамі іх сыходу з праекту па перакладзе сталі недахоп вольнага часу, стомленасць, адсутнасць аплаты і матывацыі, расчараванне ў карэльскім руху [адказ карэлаў].

Аналіз узросту, узроўню валодання мовай і прафесійнага статусу перакладчыкаў дазволіў выявіць цікавыя заканамернасці. Сярэдні ўзрост карэльскіх перакладчыкаў састаўляе 34 гады, тады як беларускіх – 26,5 года. У карэлаў мова была засвоена ў дарослым узросце (ва ўніверсітэце), а іх асноўная праца звязана з карэльскай мовай і філалогіяй (даследчык карэльскага фальклору і рэдактар выдавецтва). Беларускія рэспандэнты адказвалі, што валодаюць мовай з дзяцінства, а іх род дзейнасці не звязаны з мовай (выкладчык хіміі ў медыцынскім універсітэце, правізар, аспірант-медык, інжынер-праграміст, тэсціроўшчык праграмага забеспячэння). Такім чынам, карэлы з'яўляюцца спецыялістамі па мове, але не носьбітамі, а беларусы, наадварот, – носьбітамі мовы, але не спецыялістамі па ёй. Гэтай акалічнасцю прадывітана розніца ў працы перакладчыкаў, у тым ліку, па пошуку і ўвядзенню новай лексікі.

Беларускія перакладчыкі адзначаюць, што існуючая матэрыяльная база (арфаграфічныя і тлумачальныя слоўнікі) і закон «Аб правілах беларускай арфаграфіі і пунктуацыі» практычна цалкам задавальняюць іх патрэбы, звязаныя з распрацоўкай новых лексічных адзінак. Таму звароты да спецыялістаў з'яўляюцца рэдкасцю. Новая лексіка ўводзіцца, у асноўным, шляхам транслітарацыі і калькавання рускіх і англійскіх слоў, часам звяртаюцца і да ўкраінскай мовы. Для ўнутранай працы перакладчыкаў складзены гласарый («слоўнічак-напамінальнік»), якім карыстаюцца для аднастайнай і паслядоўнай перадачы адных і тых жа лексічных адзінак.

Карэльскія перакладчыкі выкарыстоўваюць у працы руска-карэльскія і карэльска-фінскія слоўнікі. Арфаграфічнага слоўніка карэльскай мовы, як і адзінай нормы напісання, не існуе. Да абмеркавання мэтазгоднасці ўвядзення новых лексічных адзінак далучаюцца іншыя спецыялісты і спрадвечныя носьбіты карэльскай мовы. Падчас працы над перакладам быў актуалізаваны і ўведзены ў карыстанне вялікі пласт лексікі карэльскай мовы. Многія словы былі ўведзены шляхам запазычання з англійскай, фінскай і рускай моў. Для аптымізацыі працы і каардынацыі дзеянняў перакладчыкаў быў складзены руска-карэльскі слоўнік, які зараз перапрацоўваецца ў карэльска-рускі.

Як бачым, у беларускіх і карэльскіх перакладчыкаў ёсць шмат агульнага ў стратэгіі працы: практыка ўвядзення новых слоў шляхам запазычання з рускай і англійскай, а таксама блізкароднасных моў; састаўленне слоўнікаў для ўнутранага карыстання. Нарматыўныя слоўнікі і закон прыкметна спрашчаюць і паскараюць працу беларускіх перакладчыкаў, у той час як карэлы вымушаныя абмяркоўваць і ўзгадняць новую лексіку з больш шырокім колам спецыялістаў-мовазнаўцаў і носьбітаў мовы.

Неабходна адзначыць, што праца па перакладзе з'яўляецца для ўсіх перакладчыкаў бясплатнай. У якасці заахвочвання адміністрацыя сайта «Укантакце» дае найбольш актыўным перакладчыкам бонусы – унутраную «валюту», якую нельга абмяняць на рэальныя грошы. Відавочна, што матывацыя перакладчыкаў ўзыходзіць да іншай плоскасці. Паводле апытання, гэта – «жаданне падняць мову на больш высокі ўзровень, зрабіць яе мовай моладзі» (жанч. 1984 г.н., Лоўхскі р-н Карэліі), «каб моладзь магла карыстацца папулярным сэрвісам на мове і бачыць, што гэта сучасна і модна» (мужч. 1991 г.н., г. Мінск, Беларусь), «магчымасць паказаць “сучаснасць” і “жывасць” мовы» (жанч. 1985 г.н., Беламорскі р-н Карэліі). Перакладчыкі адзначаюць неабходнасць і важнасць сваёй місіі: «Разумею, што ніхто не зробіць гэтую працу за нас» (жанч.

1990 г.н., Калевальскі р-н Карэліі); «Гэта рэалізацыя майго (і не толькі!) права на выкарыстанне карэльскай мовы ў паўсядзённым (у тым ліку афіцыйным) жыцці» (жанч. 1985 г.н., Беламорскі р-н Карэліі); «Наколькі мне вядома, беларускім інтэрфейсам карыстаюцца некалькі дзясяткаў тысяч чалавек. Для іх я і працую» (мужч. 1991 г.н., г. Бабруйск, Беларусь). Імкненне павысіць ўзровень валодання мовай і ўкараніць яе ў жыццё сучаснага грамадства (і перш за ўсё, моладзі) аб'ядноўвае беларускіх і карэльскіх актывістаў.

Аб'ядноўвае іх таксама і негатыўная тэндэнцыя, якая выяўляецца ў адсутнасці зваротнай сувязі з карыстальнікамі інтэрфейсу. Насколькі папулярнымі з'яўляюцца беларуская і карэльская версіі інтэрфейсу сярод інтэрнэт-карыстальнікаў застаецца невядомым, паколькі адміністрацыя сайта «Укантакце» адмовілася ад супрацоўніцтва, спасылаючыся на немагчымасць доступу да ўнутранай інфармацыі кампаніі. Па словах саміх перакладчыкаў, беларускімі версіямі карыстаюцца ад 20 да 90 тысяч чалавек (альбо «ўся Беларусь»), тады як карэльскай – не больш за 100 чалавек.

Нягледзячы на вялікую розніцу ў магчымай колькасці карыстальнікаў названых версій «Укантакце», большасць апытаных перакладчыкаў лічыць выкарыстанне інтэрфейсу сацыяльнай сеткі на роднай мове дзейсным ці, па меншай меры, станоўчым механізмам захавання мовы. Аднак на конт адраджэння нацыянальнай мовы праз яе выкарыстанне ў кіберпрасторы ў рэспандэнтаў узнікае сумненне: «Каб свабодна выкарыстоўваць інтэрфейс на роднай мове, трэба досыць добра валодаць гэтай мовай у рэальным свеце. Для тых, хто вывучае мову з нуля, не ведае граматыкі, наўрад ці інтэрфейс сацыяльнай сеткі дапаможа загаварыць. Гэта проста як яркі дадатак да ведаў і выкарыстання мовы ў рэальным свеце» (жанч. 1981 г.н., Прыанежскі р-н Карэліі); «Безумоўна, гэта адзін са спосабаў захавання мовы. Пакуль мовай карыстаюцца, яна жыве, і чым больш будзе магчымасцей выкарыстоўваць сваю мову, тым лепш. Аднак гэта кропля ў моры. Больш важна выкарыстоўваць мову ў заканатворчасці, справаводстве, судовай сістэме, ахове здароўя і іншых важных сферах офлайн-жыцця» (мужч. 1991 г.н., г. Бабруйск, Беларусь).

Адным з набалелых пытанняў, на якія рэспандэнты давалі разгорнутыя адказы, стала пытанне пра дадатковыя сучасныя формы і спосабы захавання мовы, на фоне рэалізацыі якіх пераклад інтэрфейсу сацыяльнай сеткі ўжо не здаваўся б «кропляй у моры». Карэльскія перакладчыкі лічаць карысным стварэнне ютуб-каналаў, відэаблогаў, радыёканалаў, музычных кампазіцый, электронных і настольных гульняў і кніг на карэльскай мове, пераклад папулярных мультфільмаў, перадач і фільмаў на карэльскую мову, прамыя трансляцыі мерапрыемстваў, на якіх выкарыстоўваецца карэльская мова, правядзенне вебінараў і онлайн-курсаў на карэльскай мове, распрацоўка мабільных дадаткаў, у тым ліку па вывучэнню мовы. Карысным бачыцца і ўвядзенне шыльд з назвамі вуліц, бланкаў ва ўстановах на карэльскай мове. Акрамя таго, для моўных актывістаў і ініцыятыў неабходна падтрымка з боку улады. Важным фактарам з'яўляецца стварэнне працоўных месцаў, дзе б шанавалі і падтрымлівалі мову. Усё гэта павінна садзейнічаць павышэнню прэстыжу мовы, выклікаць жаданне гаварыць і карыстацца мовай на працы і дома, з дзецьмі.

Сярод адказаў беларускіх перакладчыкаў знаходзіцца нямала аналагічнага. Адзначаецца неабходнасць стварэння візуальнага і аўдыя-кантэнт, мабільных дадаткаў і рэкламы на беларускай мове, распаўсюджвання інфармацыі пра існаванне розных сэрвісаў на беларускай мове, падтрымкі нефармальнага моўнага руху (навукова-папулярныя лекцыі, выступленні музыкантаў, пісьменнікаў, паэтаў, тэатральных гурткоў у лофтах і арт-прасторах). Падкрэсліваецца, што «ў першую чаргу трэба даць людзям магчымасць карыстацца сваёй мовай ва ўсіх сферах, з якімі яны сутыкаюцца. Гэта датычыцца і інтэрфейсаў папулярнага софту: сацсеткі, мэсэнджары і іншыя дадаткі. Вельмі важна ажыццяўляць пераклад навуковых прац, твораў мастацкай літаратуры, кінафільмаў на беларускую мову, падтрымліваць напісанне артыкулаў у беларускай Вікіпедыі. Неабходна ствараць свой унікальны якасны беларускамоўны кантэнт (відэаблогі, музыка, літаратура). Унікальнасць кантэнт можа стаць адным са спосабаў прыцягнення людзей да карыстання інфармацыяй на сваёй мове» (мужч. 1991 г.н., г. Бабруйск, Беларусь). Рэспандэнты

лічаць, што на беларускай мове павінна быць «усё, чым можа скарыстацца сучасны чалавек у інтэрнэце: карты (з магчымасцю пракладання маршруту і пошуку арганізацый), базавыя звесткі накшталт Вікіпедыі, навінавая стужка, папулярныя тэматычныя блогі (пра касметыку, дзяцей, кулінарыю і да т.п.), навігацыя пошуку працы і работнікаў і г.д.» (жанч. 1992 г.н, г. Мінск, Беларусь), «упакоўкі, біркі, спецыяльныя налепкі на імпортных таварах, друкаваныя выданні з гараскопамі, артыкуламі і красвордамі, а галоўнае ва ўсім гэтым – выкарыстанне мовы (на сайце / у дадатку / пры падпісцы на газету) па змаўчанні» (жанч. 1992 г.н, г. Мінск, Беларусь).

Адзначым, што меркаванні беларускіх перакладчыкаў шмат у чым пераклікаюцца з думкамі карэльскіх калег: для захавання і адраджэння мовы, павелічэння колькасці яе карыстальнікаў неабходна ствараць папулярныя і ўнікальныя рэсурсы, якія маюць практычнае значэнне і здольныя матываваць людзей гаварыць на мове. Большасць пералічаных форм і спосабаў носіць нефармальны, неафіцыйны характар, які закранае, у асноўным, культурную і побытавую сферу жыцця насельніцтва.

Праведзенае даследаванне паказвае, што мовы, якія знаходзяцца першапачаткова ў розных умовах існавання, праходзяць аднолькавы працэс цыфравізацыі – паступовага пранікнення ў інтэрнэт-прасторы. Час пачатку і хуткасць гэтага працэсу залежаць не ад колькасці носьбітаў мовы, а ад колькасці моўных актывістаў, якія ўсведамляюць важнасць і неабходнасць захавання і развіцця мовы.

Нягледзячы на тое, што і беларуская, і карэльская мовы канкурыруюць з рускай, больш магутнай у камунікатыўных адносінах, мовай, іх камунікатыўныя функцыі паступова пашыраюцца, а значыць і самі мовы развіваюцца. Шырокае выкарыстанне моўных сродкаў у інтэрнэт-прасторы, якая сёння з'яўляецца найважнейшым камунікацыйным інструментам, накіраваным на перспектыву, на будучыню, дазваляе пашырыць моўнае асяроддзе, паказаць яе запатрабаванасць мовы ў грамадстве і заахоціць маладое пакаленне карыстацца роднай мовай у штодзённым і віртуальным жыцці, а выбар інтэрфейсу на роднай мове дазваляе маладым людзям адчуць сябе часткай моўнай прасторы і сведчыць пра іх свядомую этнічную самаідэнтыфікацыю.

Літаратура

1. Беларуская граматыка для школ / напісаў канд. Філал. Петраградскага ўніверсітэта Б. Тарашкевіч. – Вільня : выданне «Беларускага камітэту», 1918. – 76 с.
2. Лукашанец, А. А. Беларуская мова ў XXI стагоддзі: развіццё сістэмы і праблемы функцыянавання / А. А. Лукашанец. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 396 с.
3. Нагурная, С. В. Электронная пісьменнасць на карэльском языке / С. В. Нагурная // Этнакультурныя і этнаполітычныя працэсы в Карелии от Средних веков до наших дней. – Петрозаводск : КарНЦ РАН (Studia Nordica III), 2019. – С. 303–311.

*Куруленко Э.А., Ионесов В.И.,
(Российская Федерация, г. Самара)*

ИМПЕРАТИВЫ ПОСТОЯНСТВА И ИЗМЕНЧИВОСТИ В КУЛЬТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Развивая вопрос о соотносимости постоянства и изменчивости в культурном процессе, следует обратить внимание на амбивалентность феномена переходности. На гребне перехода запускается механизм так называемой культурной трансинвариации, посредством которого культура обретает фиксированное положение вневременной константности и как бы зависает в точке неопределенности. В этой точке провисания и

неподвижности нет ни спуска, ни подъёма. В момент наивысшей трансформации культура замирает, и переход гасится своей противоположностью – стационарностью.

Это положение культуры можно определить как транзитивную стационарность, при которой на пике трансформационной активности в пограничном локусе перехода совмещаются конец и начало, где движение и неподвижность смыкаются в одну неделимую точку. Это абсолютное взаимопроникновение в точке так называемой культурной сингулярности, как правило, чрезвычайно краткосрочно, но именно оно формирует долгосрочную перспективу в развитии культурной системы. По сути, на гребне трансформации границы изменчивости и постоянства, переходности и стационарности в своих абсолютных значениях совпадают. У каждой изменчивости есть своё постоянство. Неслучайно, что именно кризисные – дезорганизованные и гиперизменчивые общества, прежде всего, характеризуются максимальной предрасположенностью перехода к самым монополизированным (тоталитарным) социальным системам. В истории достаточно примеров утверждения тоталитарной власти и монополизированной идеологии в ситуации социального хаоса и культурного коллапса. Именно в такой исторической обстановке пришли к власти фашисты в Италии, нацисты в Германии, и сформировались репрессивные диктатуры Сталина и Мао.

Однако амбивалентная природа феномена переходности на этом не ограничивается. Изменчивость и постоянство как амбивалентные сущности в организации культурного порядка всегда зависят от масштаба структурной завершенности культурной системы, что придаёт ей конструктивные или деструктивные функции. В основе всякого культурного порядка лежит баланс постоянства и изменчивости. Устойчивость культуры – это максимальная изменчивость при максимальном постоянстве или, как сказал бы В. С. Соловьёв, применительно к идеально сбалансированным социальным системам, «наибольшая самостоятельность частей при максимальном единстве целого» [4, с. 362].

Критерий частоты адаптивной изменчивости в культуре задаётся уровнем *культурного разнообразия*. Культурное разнообразие есть не просто множественность и совокупность непохожих друг на друга феноменов. Разнообразие – это, прежде всего, комплекс самостоятельных, самореализованных и соподчиненных сущностей, результирующая фиксация процесса их самообретения и саморазличения. В этой связи, РАЗНО-ОБРАЗие можно понимать как обрамленную в постоянство (образ) изменчивость (различие). Отсюда следует, что конструктивная миссия всякого радикального изменения возможна при наличии его удерживающей формы. Даже самые сильные изменения не страшны культуре, и больше того, они могут поддерживать её функциональную устойчивость, если эти изменения правильно оформлены, т. е. обрамлены в форму (постоянство).

Историческая динамика переходов также свидетельствует о нарастающей адаптивной дифференциации в формотворчестве культуры.

Такой процесс выразительно выявляется на примере развития биологических систем и в сопоставлении с ним форм культурной адаптации [1]. Синдром разнообразия выступает в культурном процессе (так же, как и в биологической эволюции) адаптивным комплексом, поддерживающим жизнеспособность и устойчивость развития социокультурных систем. Сравнивая данные исторической динамики культуры и разработанную В. А. Геодакяном концепцию каскадной коэволюции и пандифференциации, можно различать *четыре типа* эволюционных трансформаций общего порядка, представленных последовательным сопряжением и сменой гео-, био-, антропо- и ноосфер меняющейся действительности [1]. Согласно В. А. Геодакяну, эволюционный процесс осуществляется в виде поступательной пандифференциации организмов (т. е. адаптивного усложнения их форм), в которой обнаруживаются переходы от элементарной шаровой к радиальной и далее к триаксиальной конфигурациям [1]. Каждая новая конфигурация организмов приумножает и усложняет

свои связи с окружающей средой и формирует свои латеральные, билатеральные и, наконец, мультилатеральные свойства и способности выживания. Применительно к культурному процессу можно констатировать не менее яркие подтверждения исторической динамики пандифференциации. Исторические переходы имеют тенденцию к нагнетанию внешней культурной дивергенции и внутренней культурной дифференциации общественных образований. Период присваивающего хозяйства в истории культуры артикулирует преимущественно социальную однородность, синкретизм и сосредоточенность. Различия проецировались во внешний мир в идентификации своих и чужих, тогда как социальная структура первичных культурных систем была, в известной мере, гомогенной. С переходом к производящему хозяйству формируются новые отрасли преобразования природы (земледелие и скотоводство), дифференцируются ремёсла (гончарство, оружейное дело, строительство и пр.), усложняется система социального управления (выделяется аристократическая верхушка – вожди, жрецы, воины и пр.). Общество становится более мобильным и структурированным. Наступление эпохи цивилизации ознаменовало переход к социальному расслоению (появление элит, каст, классов, рабов и пр.) и имущественной дифференциации (аристократия и зависимый люд), разделению труда и специализации ремесел, разнообразию народных художественных промыслов и пр. Цивилизация усложнила конфигурацию общественных организмов и способствовала развитию полистилистики культурных жанров, социальных ландшафтов, этнических стереотипов, позволяющих классифицировать цивилизационные общности, культурные ареалы, этносоциальные группы и пр. С переходом к так называемой эпохе машинной цивилизации и далее к технотронной эре социокультурные системы претерпевают радикальные преобразования и становятся, по существу, мультилатеральными по своим структурам, функциям и механизмам адаптации [2].

Таким образом, функциональное разнообразие эксплицирует сущностную самоидентичность (адекватный баланс) формы (постоянства) и содержания (изменчивости) и, тем самым, регистрирует онтологическую завершенность в развитии культурных феноменов. Сопутствующий всякому кризису культурный распад формирует питательную почву для реорганизации системы. В продуктах структурного распада на распаханном поле переходной культуры зарождается та самая множественность, которая становится лучшим строительным материалом для нового культурного конструирования. Именно на почве этой множественности, в продуктах распада и расслоения прорастают самобытные и здоровые побеги (сущности) с жизнеутверждающей силой будущего функционального разнообразия.

Нельзя не согласиться со словами Клода Леви-Строса о том, что цель и назначение коалиции культур: «...Достичь порога, несомненно, наиболее полезного для человеческих обществ, где устанавливается подлинное равновесие между их единством и разнообразием. Достичь порога, удерживающего равный баланс между коммуникацией, благоприятной для взаимовысвечивания, и отсутствием коммуникации, также целительным, ибо хрупкие цветы отличия, чтобы существовать, нуждаются в полутени» [3, с. 369].

Литература:

1. Геодакян, В. А. «Посох слепого» (Что такое культура с точки зрения теоретической биологии) / В. А. Геодакян // Взаимодействие человека и культуры: теоретико-информационный подход: материалы междунар. науч. симпозиума. – Таганрог, 1998. – С. 70–79.
2. Ионесов, В. И. Культура на переходе: императивы трансформации и возможности развития / В. И. Ионесов ; ФГБОУ ВПО «СГАКИ» ; Самарское культурологическое о-во «Артефакт – культурное разнообразие» ; под ред. Э. А. Куруленко. – Самара : ООО «Изд-

во ВЕК # 21», 2011. – 537 с.

3. Леви-Строс, К. Первобытное мышление / К. Леви-Строс. – М. : Республика, 1994 б. – 384 с.

4. Соловьёв, В. С. Красота в природе / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Соч. в двух томах. – М. : Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 351–389.

Кухаронак Т.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

МАДЫФІКАЦЫЯ СВЯТОЧНАЙ ІДЭАЛОГІІ І АБРАДАВЫХ ПРАКТЫК ДНЯ ЖАНЧЫН (8 САКАВІКА) У БЕЛАРУСІ Ў ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТ.СТ.

У сучаснай Рэспубліцы Беларусь, на фоне інтэнсіўнага развіцця святочнай культуры, Дзень жанчын поруч з іншымі святамі ўзнаўляе ўсталяваныя ў культуры сэнсы, падвяргаючыся мадыфікацыі ў кантэксце сацыяльных пераўтварэнняў [1, с. 38]. Мэта даклада -- прааналізаваць традыцыі святкавання 8 сакавіка ў Беларусі ў савецкі і постсавецкі перыяды ў сувязі з афіцыйным ідэалагічным дыскурсам і на ўзроўні святочных рытуальна-абрадавых паводзін у сям’і, сяброўскім і працоўным калектыве.

Для вывучэння рэальнага становішча святочнага календара ў сучасны перыяд былі праведзены палявыя даследаванні і анкетаванне пры дапамозе стандартызаванага інтэрв’ю, падчас якіх большасць апытаных грамадзян Беларусі ўказалі, што святкуюць 8 сакавіка – Дзень жанчын.

Узнікла гэта свята як дзень барацьбы за правы жанчын у сярэдзіне ХІХ стагоддзя ў ЗША. У 1910 годзе на Міжнароднай канферэнцыі жанчын-сацыялістак у Капенгагену Клара Цэткін выступіла з прапановай аб “святкаванні 8 сакавіка, як Міжнароднага жаночага дня сацыялістычнага руху – жаночага варыянта святкавання Першага мая” [2, с. 348]. Свята ў першую чаргу было прыдуманая як інструмент эмансipaцыі і папулярызацыі павагі да жанчын, асацыявалася з удзельніцамі рэвалюцыі і іх паспяховай барацьбой за незалежнасць жанчын.

Пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі 1917 года адбывалася паступовая інстытуцыялізацыя гэтага свята, якое павінна было адлюстроўваць кардынальныя змены ў становішчы жанчын, дапамагаць у далучэнні іх да новага сацыялістычнага будаўніцтва. У Канстытуцыю 1918 года быў уключаны артыкул аб поўнай роўнасці мужчын і жанчын, бо ў Расійскай імперыі ў пачатку ХХ стагоддзя жанчына не мела права ўдзелу ў выбарах, працаваць у дзяржаўных установах, не мела права на развод. Новая савецкая ўлада дала жанчынам магчымасць удзельнічаць у грамадскім жыцці, вызваляла ад штодзённых сямейных абавязкаў, аткрываючы грамадскія кухні, сталовыя, пральні, дзіцячыя садкі, бо, як адзначалася ў рэзалюцыі І Усерасійскага з’езда работніц (1918 г.), “жанчына павінна забыць, што яна жанчына, і памятаць, што яна работніца” [3, с. 1]. Ідэя партыйнага кіраўніцтва жаночым рухам выявілася, у тым ліку і ў стварэнні жаночых аддзелаў на аснове мясцовых і цэнтральных партыйных органаў, якія займаліся агітацыяй, адукацыяй, дапамогай жанчынам і барацьбой за іх правы. Але ўжо ў 30-я гады ХХ стагоддзя яны былі скасаваныя. Паступова рэвалюцыйная тэматыка знікла з друку, паштовак, і акцэнт зрушыліся на праслаўленне жанчын-працаўніц і жанчын-маці.

Як паказаў аналіз перыядычнага друку, у даваенных афіцыйных зваротах партыі і ўрада, прымеркаваных да Міжнароднага жаночага дня, жанчына разглядалася як палітычны і эканамічны суб’ект і як маці, але неяк уласна жанчына. Напрыклад, жанчын заклікалі:

“Мацней гуртуйцеся вакол кампартыі!”, якая ўспрымала іх як аб’ект “ўзняцця культурнага і палітычнага ўзроўню”, акцэнтуючы ўвагу на “адсталасці і няроўнасці работніцы і сялянкі”. У даваенных газетах да жанчын нават не звярталіся на пачатку артыкула-адозвы ЦК, іх не віншавалі, а толькі паведамлялі, кшталту “на засяданні ЦК напярэдадні 8 сакавіка зазначылі...” [4, с. 1–2]

У другой палове 1940-х – пачатку 1960-х г.г. асабліва яўнымі сталі акцэнты на мацярынства, што было выклікана неабходнасцю паправіць дэмаграфічнае становішча краіны пасля вайны. Падкрэслівалася патэрналісцкая роля дзяржавы: “кампартыя, савецкі ўрад акружылі жанчыну пастаяннай увагай і клопатамі”, “партыйныя арганізацыі і дзяржаўныя органы павінны быць непрамірымымі да кожнага выпадку знявагі годнасці жанчыны, непавагі да яе мацярынскіх абавязкаў” і г. д. [4, с. 2–3].

Зварот да жанчын становіцца формай віншавання ў афіцыйнай прэсе толькі ў канцы 1950-х г.г. На старонках прэсы, што выходзіла да 8 сакавіка, пачалі з’яўляцца артыкулы пра асобных жанчын-работніц, якіх называлі па прозвішчах, расказвалі пра іх вытворчыя дасягненні, часам змяшчалі фотаздымкі [4, с. 3]. Як адзначае Н. Казлова, “Савецкая жанчына 8 сакавіка падавалася прапагандай як прадмет гордасці савецкага ладу і доказ яго прагрэсіўнасці. У сувязі са святкаваннем 8 сакавіка на новую вышыню былі ўзняты міфалагізацыя і гераізацыя жанчын, якія служылі інтарэсам савецкай дзяржавы. У якасці ўзораў для пераймання адбіраліся канкрэтныя жаночыя персанажы, выстройваліся і тыражаваліся іх біяграфіі. З газет, якія выходзяць 8 сакавіка, можна было даведацца пра “героінь нашага часу” [5, с. 37].

З 1966 года, у адпаведнасці з Указам Прэзідыума Вярхоўнага Савета СССР ад 8 мая 1965 года, Міжнародны жаночы дзень стаў у Савецкім Саюзе (у тым ліку і ў БССР) афіцыйным непрацоўным днём. У гэты дзень на ўрачыстых мерапрыемствах дзяржава рабіла справаздачу перад грамадствам аб рэалізацыі дзяржаўнай палітыкі ў адносінах да жанчын. На думку расійскай даследчыцы Н. Казловай, “Адной з задач, якія былі пастаўлены перад жанчынамі ў гэты перыяд – перыяд “халоднай вайны” і амерыканскай агрэсіі ў В’етнаме, з’яўлялася барацьба за мір. Упершыню за гады савецкай ўлады было актуалізавана міжнароднае гучанне свята 8 сакавіка. Жаночы дзень быў адзіным міжнародным святам у сістэме нацыянальных урачыстасцяў, “баявым святам салідарнасці жанчын усяго свету ў барацьбе за дэмакратыю і сацыялізм, свабоду і роўнасць, нацыянальную незалежнасць, за мір ва ўсім свеце” [5, с. 38–39]. Ідэалагічны складнік святкавання 8 сакавіка адлюстроўвалі тагачасныя савецкія СМІ, плакаты, паштоўкі.

Паступова складваўся і яго святочны рытуал, жаночы дзень страчваў першапачатковую палітычную афарбоўку. 8 сакавіка, як і іншыя афіцыйна санкцыянаваныя святочныя даты, паступова ператварылася ў пастаянны повад для святкавання ў неафіцыйнай абстаноўцы. Свята было нагодай для збірання кампаній па месцу працы і ў сям’і, стала значнай падзеяй прыватнага жыцця, якую шырока адзначалі ўсе слаі тагачаснага беларускага грамадства. Сведчанні прыватызацыі афіцыйнага свята 8 сакавіка – Міжнароднага жаночага дня – ёсць таксама ў тэкстах віншавальных паштовак савецкага часу, дзе яго называюць: “первый весенний праздник”, “День весны”, “Женский день”, “наш женский праздник”, што сведчыць пра розныя сэнсы, якія надаваліся падзеі.

З’явілася добрая традыцыя дарыць жанчынам кветкі, цукеркі, паштоўкі і падарункі, ранней адпускаць з працы, ўзнагароджваць ганаровымі граматамі, падзякамі і прэміямі. У савецкі час кветкі былі дыфіцытам і мужчыны здзяйснялі падзвігі, каб іх набыць (“дастаць”). Зрэдку да жаночага свята ў некаторых беларускіх крамах у 1960-я гады для работніц былі зніжкі на абутак, адзенне. Паступова свята страціла сваю фемінісцкую афарбоўку і стала днём мужчынскіх клопатаў, адорвання жанчын і прызнанняў ім у любові і адданасці. У звычайных беларускіх сем’ях, дзе амаль усе хатнія справы пастаянна выконваліся жанчынамі, 8 сакавіка быў адзіны дзень на працягу года, калі ў большасці

сем'яў хатняя работа выконвалася мужчынамі і дзецьмі. У гэтыя ж гады свята ўкаранілася ў беларускай вёсцы, існавала побач з традыцыйнымі святамі. Мемараты інфармантаў дэманструюць, што 8 сакавіка/марта ўспрымалася як свята, асацыявалася з адпачынкам (для жанчын), кветкамі і падарункамі: “8 марта я маю магчымасць раницай пабольш паспаць, а муж рыхтуе святочны абед і ўручае мне падарункі. Я люблю кветкі, асабліва цюльпаны. Заўсёды вінішую сваю маму, яна захоўвае ўсе мае самаробныя віншавальныя аткрыткі для яе. А зараз мае дзеці вінішуюць мяне, праўда часцей па тэлефону” (Раіса Сідарэвіч, 1963 г.н., г. Крычаў, Магілёўская вобласць); “На 8 марта, як хадзілі на работу, паздраўляў нас дзірэктар саўхоза. Прыдзець на работу, аб’едзець брыгаду, паздравіць – і ўсё на ётам. Пазней ужо сталі падаркі, хоць бусы етыя, кралі, куплялі, дзірэктар жэнішчынам уручаў” (Ніна Скокава, 1936 г.н., в. Цёмны Лес, Дрыбінскі раён, Магілёўская вобласць); “Нас так выхоўвалі дома, ў школе: дзяўчаты дораць хлопчыкам падарункі на 23 лютага, а хлопчыкі дзяўчатам – на 8 сакавіка. А зараз я вінішую жонку, сваіх дочак, цэлы дзень не пускаю іх на кухню, сам гатую яду. Перад гэтым прыбіраю ў хаце, выбіваю каўры” (Яўген Корзун, 1961 г.н., г. Чэрвень, Мінская вобласць).

Сёння ў нашай краіне ў адпаведнасці з Працоўным Кодэксам Рэспублікі Беларусь (артыкул 147, частка 1) і Указам Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь ад 26 сакавіка 1998 г. № 157 “Аб дзяржаўных святах, святочных днях і памятных датах у Рэспубліцы Беларусь” (са змяненнямі і дапаўненнямі) 8 сакавіка – Дзень жанчын замацаваны на афіцыйным дзяржаўным узроўні ў якасці аднаго з агульнарэспубліканскіх святочных дзён і з’яўляецца непрацоўным днём. Яго адзначаюць як дзень вясны, увагі, прызнанні ў каханні і любові да жанчыны, маці, жонкі, дачкі, сяброўкі. У гэты дзень адбываецца мноства святочных мерапрыемстваў, канцэртаў і імпрэзаў. У сучаснай Беларусі – гэта гендэрнае свята. Ва ўстановах культуры праходзяць тэматычныя вечарыны: “О, жанчына, ты – боства!” і святочныя дыскатэкі, ранішнікі ў дзіцячых садках, школах: “Віншуем наших мам”. Беларускае жанчын віншуе асабіста Прэзідэнт Аляксандр Лукашэнка: “Мы дзякуем вам за актыўны ўдзел ва ўсіх сферах жыцця грамадства, выхаванне юнага пакалення, уменне падтрымліваць спакой і дабрабыт у сям’і. Менавіта жанчыны робяць свет дабрэйшым, забяспечваючы яго духоўнае адзінства і стабільнасць” [6, с. 1]. На старонках афіцыйных выданняў жанчынам выказваецца падзяка за ўдзел “у пабудове маладой суверэннай дзяржавы”, адзначаецца значная роля жанчын у палітычным, эканамічным, сацыяльным, гістарычным развіцці грамадства.

Такім чынам, можна канстатаваць, што мадыфікацыя свята Дня жанчын (8 сакавіка) у Беларусі прывяла да страты яго былога ідэалагічнага сэнса, істотнай дэцэнтралізацыі, камерцыяналізацыі і гламурызацыі. Дадзенае свята поруч з іншымі адлюстроўвае фактар неаднароднасці сучаснай святочнай культуры грамадзян Беларусі, у якой працягвае дзейнічаць савецкая традыцыя, а таксама з’яўляюцца разнастайныя новаўвядзенні і запазычаныя. Сёння ў нашай краіне свята 8 сакавіка мае некаторыя рысы падабенства з Днём маці і Днём закаханых. Актуальнай сярод грамадзян Беларусі застаецца магчымасць жывых непасрэдных зносін падчас свята. Так, у выхадны Дзень жанчын збіраюцца сем’і, радня, сябры за святочным сталом для віншавання і ўшаноўвання жанчын.

Літаратура

1. Карпова, Г. Праздник в контексте социальных изменений: традиции и власть / Г. Карпова. – Саратов : Научная книга, ЦСПГИ, 2008. – 150 с.
2. Стайтс, Р. Женское освободительное движение в России : феминизм, нигилизм и большевизм, 1860–1930 / Р. Стайтс. – М .: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 616 с.
3. Аверьянова, А. К. Первый Всероссийский съезд работниц [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.a-z.ru/women/texts/averr.htm/>. – Дата доступа: 03.08.2019.

4. Што пісалі да 8 сакавіка беларускія газеты 90, 50 і 10 год таму [Электронны рэсурс]. – Режим доступу: <https://baj.by/be/analytics/shto-pisali-da-8-sakavika-belaruskiya-gazety-90-50-i-10-god-tamu/>. – Дата доступу: 12.07.2019.

5. Козлова, Н. Н. Международный женский день 8 Марта как инструмент формирования советской политической культуры / Н. Н. Козлова // *Женщина в российском обществе*. – 2011. – № 1. – с. 36–44.

6. Віншаванне Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь жанчын краіны з 8 сакавіка [Электронны рэсурс]. – Режим доступу: <http://www.zviazda.by/be/news/20190306/1551891164-vinshavanne-prezidenta-z-dnyom-zhanchyn/>. – Дата доступу: 10.03.2019.

Ламм М.А.

(Российская Федерация, г. Москва)

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПЕРСОНОСФЕРА (ЛИТЕРАТОРЫ) В ТВОРЧЕСТВЕ А. ЧОБАТА

Культура не возникает сама по себе, это продукт сознательной деятельности человека. Люди, оказавшие влияние на развитие культуры, остаются в национальной памяти, образуя особое ассоциативное поле – персоносферу, которая, по определению Г. Г. Хазагерова, представляет собой «сферу персоналий, образов <...> литературных, исторических, фольклорных, религиозных персонажей» [1, с. 133]. Исследователь отмечает, что «национальная персоносфера имеет свою, как бы априорно заданную, центрально-периферийную структуру» [1, с. 138], то же можно сказать и о региональной или авторской персоносфере, где иерархия центрально-периферийных отношений может иметь локальные отличия от национальной системы, особенно в том случае, когда биографически значимая для региона личность по тем или иным причинам вошла в национальную картину мира, примером подобного различия может служить персонический концепто-символ «Ломоносов» в Северном тексте русской литературы [2, с. 326–388].

В данной статье рассматривается система персоносферы в творчестве гродненского поэта и эссеиста Алеся Чобата (род. 1959 г.). Для поэзии и эссеистики автора характерно обращение к образам реальных лиц, оказавших влияние на ход региональной истории и развитие белорусской литературы. Г. Г. Хазагеров, рассуждая о русской национальной персоносфере, выделяет четыре значимые группы персоналий: «светскую культуру» (исторические и литературные), «духовную культуру» (православие) и «народную культуру» (фольклор). В рамках данной статьи рассматривается часть исторической персоносферы: литераторы, поскольку автор обращается к этим образам систематически.

Центральной фигурой персоносферы Чобата является Максим Богданович. Созданию его поэтического образа посвящен цикл стихов «Письмо в Ялту» («Ліст у Ялту» – здесь и далее перевод мой – *М.Л.*). Цикл был опубликован в совместном с Д. Бичель сборнике «Ты не одинок» («Ты не самотны...») (1997 г.), посвященном 80-й годовщине смерти поэта. Некоторые стихотворения из этого цикла были позднее включены Чобатом в авторский сборник «Тутэйшая сага», который вышел в свет в 2000 г. Образ Максима Богдановича разрабатывается автором и в эссеистике – «Земля св. Луки» («Зямля св. Лукі») (2000 г.) и, наиболее значимый текст – эссе «О городе Элизы Ожешко и Максима Богдановича» в книге «Три письма и два ответа» (2019 г.)

В сборнике «Письмо в Ялту» Чобат создает поэтическую биографию Максима Богдановича, от рождения в Гродно до смерти в Крыму. Метафоризация персонического образа происходит на уровне поэтической реконструкции внутреннего мира поэта,

восприятия им собственной судьбы, настоящего и будущего Родины. Кроме того, присутствует сакрализация образа поэта. Это происходит в своеобразном триптихе, куда вошли стихотворения «Мария Богданович» («Марыя Багдановіч»), «Адам Богданович» («Адам Багдановіч») и «Максим Богданович» («Максім Багдановіч»), посвященные, соответственно, матери поэта, его отцу и ему самому. Стихотворение «Мария Богданович» начинается со слов «Мать Мария», создавая семантическую связь с образом Богородицы. Во второй строфе Чобат еще раз обращается к этому образу: *«Камень стоит около тропы к белой церкви. // Слева Иисус, а направо спит Мать Мария»* [3, с. 46].

А Максим Богданович, похороненный в далекой Ялте, но незримо присутствующий на могиле матери, отождествляется в третьей строфе со Святым Духом: *«Третий в Троице Святой – сын Марии Максим. // Он похоронен далеко. Взят на небо»* [3, с. 46].

В стихотворении «Адам Богданович» раскрывается образ отца поэта, который простроен на принципе противоречивой идентичности. Стихотворение начинается со слов *«Белорус Адам Богданович осозанным белорусом не был»* [3, с. 47], далее двойственность идентификации возникает снова: *«Сын крепостного повара. Отец великого Сына»* [3, с. 47]. В стихотворении «Максим Богданович» поэт не отождествляется с Мессией, но ставится выше его: *«Пророчеств не приписывайте Максиму, // <...> был лучший дан ему талант»* [3, с. 48].

Именно по этой модели происходит дальнейшая сакрализация Максима Богдановича. Так, в стихотворении «Апостол» лирический герой противопоставляет собирательному образу «Нечистой силы» «Евангелие от Максима», тем самым поднимая на уровень Истины не столько автора, сколько Книгу: *«Оставь ты меня, Нечистая Сила: <...> // Читаю Евангелие от Максима – // простого книжника, не борца»* [3, с. 61].

Во второй строфе последователи Богдановича сравниваются с Апостолами, а сам поэт – с Христом: *«Все повторяется – только что поздно. // У Иисуса Христа давненько-давно // разных профессий были апостолы, // а вот борцов среди них не было»* [3, с. 61].

Подобное философское смирение, в принципе нехарактерное для творчества Чобата, подчеркивает масштаб явления. Эта мысль в третьей строфе раскрывается совершенно конкретно, более того – образ восстания семантически связывается с образом Нечистой силы: *«Всем ли хвататься за косы и вилы? // А кто же тогда будет «Венок» собирать? // Оставь ты нас, Нечистая Сила – // народ может сам за себя постоять»* [3, с. 61].

Красной нитью через весь цикл проходит мотив грезы, романтической любви к идеальной и сознательно идеализируемой Родине: стихотворения «Приезд на Родину» («Прыезд на Радзіму»), «Красные маки» («Чырвоныя макі»), «В Вильне» («У Вільні») и др.

Любопытно, что в творчестве А. Чобата Максим Богданович занимает то место, которое в национальной персонологии скорее принадлежит Янке Купале, необходимо отметить, что значение этого великого поэта Чобат не умаляет. Так, в эссе «Земля св. Луки» Чобат пишет: «практически одновременно занимают свои места Янка Купала, пророк, Якуб Колас, философ и аналитик национального менталитета, и Максим Богданович, первый творец и мастер мирового уровня» [4, с. 162]. Признавая Купалу национальным пророком, первым белорусским поэтом мирового уровня Чобат считает именно Максима Богдановича, хотя, как было показано выше, в лирике ставит поэта выше пророка.

В связи с обращением к образу поэта возникает также аутопсихотерапевтический контекст, описанный И. Е. Адельгейм на материале польской прозы [5]. В эссе «О городе Элизы Ожешко и Максима Богдановича» из книги «Три письма и два ответа» Чобат саркастически замечает, что «город Гродно – это город Максима Богдановича и Элизы Ожешко, т.е. город двух литератур: одна – литература, а вторая – польская» [6, с. 40], высмеивая сложившийся в Гродно культ писательницы и поляков, которые приезжают в «город Элизы Ожешко». Провокационное противопоставление белорусской и польской литератур как «настоящей» и «чужой» необходимо здесь для создания ситуации

эмоциональной разрядки, это пародирование не столько «приехавших в Гродно поляков», но и самих жителей города, которые с большим почтением относятся к жившей здесь польской писательнице, чем к собственным авторам (А. Карпюку и В. Быкову). Чобат пренебрежительно именуется их «письменники» (текст написан на русском языке, а в творчестве автора переход на трясянку маркирует пренебрежительное отношение к предмету), высмеивая своеобразный комплекс неполноценности, сложившийся в отношении восприятия белорусской литературы. Гротеск здесь способствует «защите личных границ, карнавалному сопротивлению давлению извне и сохранению самооценки, а также высвобождению вытесненных переживаний и парадоксальной интеграции личности» [5, с. 509].

Вероятно, именно с этим связано отсутствие упоминаний писательницы в лирике Чобата, несмотря на знаковость этой фигуры для гродненской персониферы. В эссе «О городе Элизы Ожешко и Максима Богдановича» он пишет: «культ Ожешко в Гродно установили поляки с 1926 года» [6, с. 38]. В более раннем эссе – «Земля св. Луки» писательница упомянута в ряду других: «псевдоевропейский позитивизм (сюда же можно добавить Э. Ожешко и других)» [4, с. 44], кроме того она вписана в литературную жизнь региона в целях характеристики другого белорусского писателя: «Франтишек Богушевич <...> в годы литературного творчества близкий знакомый Элизы Ожешко» [4, с. 162]. Принадлежность писательницы к польской литературе указывается только в книге «Три письма и два ответа».

Фигуры умолчания в принципе часто встречаются в творчестве Чобата. Так, писатель в целом избегает указания на национальную или литературную принадлежность авторов, используя вместо этого географические или языковые маркеры. Исключением из этого правила является имагологический контекст, где иллюстрируются взаимные стереотипы. В этих ситуациях Чобат как правило обращается к макаронизму: «каждый поляк приезжает в Гродно совсем не в Гродно, а в город Элизы Ожешко <...> она полька, и домик стоит, и бюст стоит. “Пшеце то старо польске място”» [6, с. 38]. Точно так же в эссе «Земля св. Луки» раскрывается образ еще одного знакового для литературы польско-белорусского пограничья автора – Адама Мицкевича, польского поэта, в творчестве которого важное место занимает поэтизация малой родины: «Там, где у вешего поляка Адама Мицкевича: “Litwo! Ojczyzno moja...” там у белорусского пророка и философа Якуба Коласа (чье настоящее имя: Константин Мицкевич!): “Мой родны кут! Як ты мне мілы...”» [4, с. 170].

В то же время в стихотворении «Адам Мицкевич» используется географический маркер, благодаря которому формируется символическая связь лирического героя и поэта: «Адам Мицкевич что в Новогрудке, что в Ковно // жил небогато, но дышал вольно <...> // Сто пятьдесят лет прошло – а я все плачу, // Сто пятьдесят лет прошло – а я все вижу, // как под святую крышу новогрудского костела // несет Тадеуш Зося на руках...» [7, с. 18].

Или, в стихотворении «Воспоминание» (Успамін), где Чобат пытается осмыслить непростую региональную историю XX века: «нет в Гродно Налковской // нет в Лиде Путраменты // нет в Вильнюсе Чеслава Милоша // Нет Станислава и Юзефа Мацкевича // не с кем поговорить» [7, с. 12]. Имена Зофьи Налковской, Ежи Путраменты, Чеслава Милоша, Станислава и Юзефа Мацкевичей – деятелей польской культуры – вводятся автором в региональную персониферию посредством указания географического маркера, а указание на национальную принадлежность отсутствует. Интересно, что перечисление этих авторов в одном ряду отсылает к эпохе межвоенной литературной жизни региона. Позднее их эстетические и идеологические воззрения радикально разошлись.

Цели формирования символической связи служат также языковые маркеры: «польскоязычные», «смешанные», «двуязычные»: «Адам Мицкевич, Ян Чечот, Томаш Зан и все их поколение писали о Беларуси по-польски» [4, с. 39], «Именно по этим причинам зачинатели Беларуси выходили из польской культуры на Кресах – те же “польскоязычные” Мицкевич, Чечот, Борщевский, смешанные Рыпинский, Сырокомля, и наконец-то уже двуязычные Дунин-Марцинкевич, Калиновский, Богушевич, Абухович, Неслуховский» [4, с. 49]. Указание на

национальную или литературную принадлежность отсутствует, вместо него – указание на язык творчества.

Можно констатировать, что персонические образы Максима Богдановича, Элизы Ожешко, Адама Мицкевича, Янки Купалы, Якуба Коласа и др. устойчивы и переходят из текста в текст с минимальными изменениями на протяжении всего творчества Чобата. Обращение к именам русской литературы (А. П. Чехов, Н. В. Гоголь, И. А. Бродский и др.) частотно, однако целостные образы не формируются.

Другим значимым полем персонического текста является обращение поэта к образам современников, это поле включает в себя гродненских авторов и белорусских литераторов из Белостока. Региональная персонология представлена преимущественно в лирике, это сборники «Год» (1992 г.), «Кресовяки» («Крэсавякі») (1993 г.), «Новая Галилея» («Новая Галілея») (1995 г.), «Тутэйшая сага» (2000), «Если хотите иметь в Отечестве свободу...» («Калі хочаце мець у Айчыне свабоду...») (2009 г.) и др. Некоторые стихотворения публиковались неоднократно в различных сборниках, наиболее широко персонологизация современников представлена в тематически маркированных книгах: «Кресовяки» и «Тутэйшая сага». В посвящениях, названиях и непосредственно в текстах Чобат упоминает белорусских писателей пограничья, таких авторов как Данута Бичель, Сократ Янович, Рыгор Бородулин, Алексей Карпюк, Василь Быков и др. Частотные сами по себе, эти обращения, тем не менее, остаются довольно ситуативными, центрально-периферийная структура этого персонического текста остается несформированной.

Так, стихотворение «Бессонница» посвящено жившему в Гродно знаменитому писателю Василю Быкову, который в 1998 г. номинировался на Нобелевскую премию по литературе. Оно завершается отсылкой к творчеству Максима Богдановича, его последнему, предсмертному стихотворению, и, одновременно, к посвященному поэту совместному сборнику А. Чобата и Д. Бичель «Ты не одинок...»: «*Я не одинок. У меня есть книга*» [7, с. 114]. Таким образом, через восприятие лирического героя возникает образ единства литературного поля. Это «я не одинок. У меня есть книга», написанное Максимом Богдановичем на смертном одре в Ялте, посвящено единственному прижизненному изданию поэта – сборнику «Венок». Повторенные Чобатом, данные слова связывают в единое целое Максима Богдановича, Василя Быкова и самого поэта. Эта мысль звучит и в эссеистике: Чобат иронически замечает, что «наши письменники Василь Быков и Алексей Карпюк против Элизы не потянут, потому что не потянут. Против нее никто не потянет. Поэтому предлагаю не вместо, а вместе с ней поставить Максима Богдановича» [6, с. 38]. Таким образом, персонический текст Василя Быкова раскрывается через связь с предшественником, а собственный мифологический образ писателя не формируется. Подобным образом в приведенном выше примере персонический образ Ф. Богушевича раскрывается через символическую связь с Элизой Ожешко.

Единственное исключение из этого правила составляет образ Сократа Яновича, белорусского писателя, жившего с польской стороны границы. Его творчество во многом определило развитие белорусской литературы в Польше. Персонический миф тесно сплетается с локальным географическим маркером – Крынки. Так, в стихотворении «Баллада про Виктора Шелкевича, Сократа Яновича и пограничный городок Крынки» («Балада пра Віктара Шалкевіча, Сакрата Яновіча і замежнае мястэчка Крынкі»): «*Это Сократ Янович – в Крынках. // На воде минеральной. В центре Европы <...> // Мне не нужно манны небесной – // мне бы хоть такую, которая в Крынках*» [7, с. 105].

Или, в стихотворении «Postkrynium»: «*Сократ Янович // пишет про долгую смерть Крынок. // Но своих знакомых из Европы // тянет в Крынки!*» [7, с. 127]. Благодаря этой устойчивой ассоциации город Крынки сам по себе приобретает статус концепта. Так, в стихотворении «Косово» (Косава) строка «*Ночью где-то в далеких Крынках*» [7, с. 106] актуализирует образ устойчивой константы бытия, противопоставленной хаосу «Эпохи Бомбардировок», где «*Чад наркотиков. Пустота нирваны. // Пыль на книжках Милоша с Мрожеком*» [7, с. 107]. Необходимо подчеркнуть тот факт, что географический маркер не

означает романтизации Польши. Образ Сократа Яновича связывается с целостностью культурно-эстетической традиции белорусской литературы.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что персонический образ региональной литературы не тождествен литературной традиции: в своем творчестве автор может опираться на совершенно другие эстетические образцы. Непосредственная рецепция персонического концепта происходит на метафорическом уровне. Как пишет об этом Г. Г. Хазагеров, «в своей метафорической функции “игроки” национальной персоносферы образуют поле, точнее – поля, например, поле ораторов <...> от структуры этих полей сильно зависит наше понимание роли оратора <...> вообще»[1, с. 140]. Таким образом, персоносфера литературных деятелей позволяет говорить о понимании роли писателя и тех характерных особенностей, которые значимы на национальном, локальном или – в данном случае – индивидуальном уровне. Центральное положение в персоносфере Чобата Максима Богдановича и Сократа Яновича для Чобата означает противопоставление традиционному представлению о белорусской литературе, связанному с образом народной культуры. Вероятно, именно по этой причине в творчестве Чобата широко представлена персонология светской культуры, а религиозные и фольклорные персоналии возникают лишь эпизодически.

Литература

1. Хазагеров, Г. Г. Персоносфера русской литературы / Г. Г. Хазагеров // Новый мир. – 2002. – № 1. – С. 133–145.
2. Лошаков, А. Г. Ломоносовский текст как персонический сверхтекст и субтекст Северного текста русской литературы (введение в тему) / А. Г. Лошаков // Северный текст как логосная форма бытия Русского Севера: монография / сост., отв. ред. Е. Ш. Галимова, А. Г. Лошаков. – Т. 1. – Архангельск, 2017. – 410 с. – С. 326–388.
3. Бічэль, Д. Ты не самотны... / Д. Бичель, А. Чобат. – Гродна : Гродзен. абл. узбуйн. друкарня, 1997. – 80 с.
4. Чобат, А. Зямля св. Лукі / А. Чобат. – Krynki : Offset-Print, Białystok, 2002. – 185 с.
5. Адельгейм, И. Е. Психология поэтики. Аутопсихотерапевтические функции художественного текста / И. Е. Адельгейм. – М. : Индрик, 2018. – 648 с.
6. Чобот, А. Три письма и два ответа / А. Чобот. – Гродно : ЮрСаПринт, 2019. – 145 с.
7. Чобат, А. Тутэйшая сага / А. Чобат. – Смаленск : Бібліятэка часопіса «Годы», Смаленск, Гродна, 2000. – Вып. 17. – 134 с.

Листова Т.А.

(Российская Федерация, г. Москва)

САКРАЛЬНАЯ АТРИБУТИКА В КУЛЬТУРЕ ЖИТЕЛЕЙ РОССИЙСКО-БЕЛОРУССКО-УКРАИНСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ. НАМОГИЛЬНЫЕ КРЕСТЫ

Специфика обрядовых проявлений относится к числу тех факторов, которые целесообразно использовать в любых исследованиях, связанных с необходимостью проведения сопоставительного анализа. Именно такой методике исследования требует изучение культурного ландшафта российско-украинско-белорусского пограничья, что обусловлено историей его формирования. Административная, а затем и политическая граница, разделяющая три восточнославянских народа, исторически варьировала и в разной степени определяла особенности всех культурных явлений и самосознания жителей пограничья, что делает актуальными некоторые вопросы, касающиеся их этнической

принадлежности.

Как правило, обрядовые комплексы включают материальные объекты, имеющие либо постоянное сакральное звучание в качестве элементов определенной религиозной системы, либо приобретающих таковое в религиозном осмыслении совершаемых актов. Из разнообразного корпуса обрядовой атрибутики для конкретного исследования выбран один из основных атрибутов похоронной обрядности – намогильный крест. Его функционирование будет рассмотрено в двух ракурсах. Первый – характеристика его как собственно обрядового элемента: мистико-магическое и символическое содержание, место в соционормативной и религиозной культуре, конфессиональные особенности, рефлексию на него исполнителей обрядовых акций.

Вторая задача – определить, насколько это возможно, территориальное распространение различных форм крестов и особенностей их обрядового использования, что необходимо для последующего сопоставления данных и установления как трансграничной гомогенности, так и специфики на каждой сопредельной территории.

Если представить визуально православное кладбище XIX в., то основным его знаковым элементом будет вертикальный намогильный крест. Наличие этого атрибута в пространстве умерших и сейчас кажется настолько естественным и уместным, что не возникает сомнения в его традиционности, уходящей в глубину веков. Известный исследователь намогильных сооружений, их символики и генезиса А. В. Святославский отмечал, что любое изображение креста в Православии несет в себе определенный мемориальный смысл. «Крест – всегда память о Спасителе ... и память о конкретном человеке, об усопшем, в помин которого крест поставлен» [3]. Однако историческое исследование мемориальных (намогильных) сооружений приводит исследователей к выводу о том, что время распространения креста «как формы самого надгробия» неясно, скорее всего не ранее XVII в. Не углубляясь в данную тему, отмечу лишь, что крест (вертикальный) как знак погребения упоминается в новгородской былине о богатыре Потоке: *«Опустился в тое же могилу глубокую // И заворочали потолком дубовым, // И насыпали песками желтыми // А над могилу поставили деревянный крест»* [4].

Судя по этнографическим данным, относящимся к XIX в., который мы обычно рассматриваем как время существования традиционной культуры, и реалиям наших дней, установленный на могиле крест – основной вариант знакового оформления захоронения. Как показывают и визуальные наблюдения, и воспоминания жителей практика установления креста сохранялась все советское время. К сожалению, источники прошлого в основном лишь фиксировали традицию, не углубляясь в рассмотрение того, как воспринимали крест верующие того времени, какое место он занимал в религиозной культуре. Более содержательные результаты дают современные (после 1990-х) годов опросы жителей пограничья, в основном сельской местности и небольших городков. Подчас вопрос о том, что означает крест, ставит наших собеседников в тупик, что скорее всего объясняется тем, что данный атрибут настолько гармонично вошел в традицию, что не вызывает потребности в постоянной рефлексии. Анализ материалов опросов, сопровождающихся комментариями отвечающих, убеждают в том, что существующие сейчас представления – результат трансляции не просто отдельных воззрений прошлых поколений, но сохранившегося, несмотря на длительный период атеистического воздействия, осознания своей христианской принадлежности, что подразумевает определенное видение посмертного существования человека. Сакральное содержание креста многофункционально. Согласно устоявшимся в народной культуре воззрениям о человеке и окончании его жизни, смерть подразумевала переход, причем каждая сущность человека – душа и тело получали свое будущее существование. Смерть раздела их, но не прерывала существующую при жизни взаимозависимость. Душа уходила в иной мир и ее будущее благополучие требовало молитв и поминаний живых. Но не менее важной

считалась и забота о теле, единственно легитимной нормой реализации которой, дающей одновременно и успокоение душе, было захоронение в землю. Отношение церкви к участи телесной сущности человека несколько неоднозначно. С одной стороны, отпевание и захоронение тела в землю – единственный легитимный путь положенного превращения его в прах, с другой – церковь всегда напоминала о том, что посещение могил и поминание близких имеют второстепенное значение, забота об умерших и желание проявить свою любовь и заботу о них имеет реальный смысл лишь в храме. Однако в народной культуре могила приобрела сакральный смысл канала связи с загробным миром, именно здесь, как считают и сейчас, существует возможность соприкоснуться с тем, кто лежит под крестом, что не исключает признания важности церковного поминания.

Намогильный крест выполнял двойную идентификационную функцию: являясь знаком изначальной принадлежности умершего к определенному социуму, он одновременно гарантировал включение умершего в число обитателей Горнего мира, то есть переход в определенное сакральное сообщество. Еще одна функция креста – охраняющая, он обеспечивал христианскую защиту лежащего под ним человека.

Переход к установлению памятников на могилах, что началось еще в советское время и стало повсеместной практикой в настоящем, это показатель не только возросшего благосостояния людей, но и изменения сакрального содержания намогильного знака. С точки зрения жителей региона назначение памятника – уберечь захоронение от разрушения, сохранить для потомков память об умершем. Памятник – это показатель индивидуальной значимости человека, в то время как для традиционного общества индивидуальность реализовывалась главным образом в загробном мире, где каждый предстал перед Всевышним. Таким образом, намогильный знак терял свою ассоциацию с загробным миром, а вместе с тем и некоторые, связанные именно с крестом, обрядовые акции. Правда, на современных памятниках обычным становится изображение креста как знака принадлежности к христианству, или же вместе с памятником остается стоять старый крест. Только в среде старшего поколения в выборе обрядовой практики играют роль представления о Втором пришествии и Страшном Суде. Нередко старые люди просят поставить им только крест, мотивируя это картиной восстания из мертвых, когда каждый встанет и понесет свой крест: *«Мама хочет только крест, деревянный. Не тяжелый. Не памятник, “а то придет Судный день, а мне его тягать”»* (агр. Ляды Дубровенского р-на Витебской обл., 2010).

Выше уже говорилось о том, что могила и тем более крест воспринимаются и сейчас как канал возможного соприкосновения с близкими в загробном мире. Это определяет одно из обрядовых действий, исполняемых пришедшими на кладбище – потрогать крест и поздороваться с умершим. *«Нужно подержаться за крест, тогда покойник вроде чувствует, понимает, кто ходит»* (агр. Краснополье, Россонского р-на, 2010). Встречаются и различные поверья, связанные с видением загробного путешествия умершего в иной мир, облегчить который могут родные через связывающий два мира намогильный крест. Так некоторые жители Городокского р-на Витебской обл. верят, что человек после смерти «переходит мост», и этот переход – мучительное испытание. Для облегчения пути родным нужно подержаться за крест, и лучше, если это сделают дети: *«У них, в Городке, як зарывають, поставят крест и чтобы пришли дети. Женщина просила: “Ты возьми детей своих и у Ленки двое детей, чтобы они взяли за крест и подержались”. Если взяли они за крест, то покойник уже мост перейиёв, а если не берутся за крест, это он долго идет, чтобы перейти»*.

Традицией пограничья можно считать разные варианты деревянного четырехконечного креста, часто, особенно на российской и украинской стороне, с так называемой «крышечкой». Часто предпочитали использовать дуб, что гарантировало большую степень сохранности, избегали использовать осину (д. Мерлино Краснинского р-на Смоленской

обл., 2015). Размер определяла локальная традиция, на украинском пограничье нам чаще, нежели на российском и белорусском, встречались большие дубовые кресты с крышкой. Где-то в 1950–1960-е годы пришла «мода» на кресты из железных труб. Унифицированный шестиконечный крест с косою перекадиной начал распространяться в пограничье, по-видимому, не так давно, сейчас он более характерен для российских кладбищ.

Жители белорусского пограничья часто подчеркивают отличие своей традиции, сравнивая ее как со старообрядческой («русской», «москальской»), так и с традицией православных кладбищ соседней территории России. «Кресты были без перекадин, как у староверов, а обычные. Деревянные были, четырехконечные, без крышки» (д. Горбачево Россонского р-на Витебской обл.). Для центральной России обычным (во всяком случае, в последние десятилетия) является шестиконечный крест, поэтому для приезжих четырехконечная форма крестов на белорусских кладбищах вызывала ассоциации с католической традицией. По словам священника из пгт. Россоны *«когда первый раз сюда ехал, то меня поразило: на кладбище огромное количество крестов четырехконечных. Подумал: “Неужели здесь все католики?!”»* (Витебская обл., 2009). Визуальное сходство крестов на могилах католиков и православных вполне объяснимо, учитывая не только их контактное проживание, но и принадлежность в прошлом местных белорусов к униатской церкви. Распространение шестиконечных крестов в настоящее время, особенно в России, объясняется не только влиянием церкви, (чувствуется ее определенное желание унифицировать кресты по более распространенному российскому образцу), но и спецификой организации похорон ритуальными конторами. Как говорят и в России, и в Белоруссии: *«В ритуальных услугах крест шестиконечный. А раньше четырехконечный»* (агр. Ляды Дубровенского р-на Витебской обл., 2015); *«Были с одной перекадиной, а сейчас бригады привозят еще и с косою»* (д. Усть-Долыссы Невельского р-на, 2009).

Католическим влиянием можно объяснить и специфику места установки креста на белорусском пограничье – «в голову». По заключению известного белорусского этнографа А. В. Верещагиной, на территории Беларуси эта традиция распространена повсеместно [2]. Судя по нашим данным, локально на белорусских кладбищах встречается и принятый на основной территории России обычай ставить крест в ноги. Установка креста в голове на российской территории принята лишь на довольно узкой приграничной полосе, особенно в тех местностях, которые до 1920-х годов входили в состав белорусских губерний, а также на юго-западе Брянской обл., в районах, входивших в Черниговскую губернию, культура и язык жителей которых близки к белорусским. *«Крест в голове, а положено в ногах. Батюшка говорит, но что сделаешь, так уж принято. Средвеку так»* (с. Влазовичи Суражского р-на, 2013). Аналогичная традиция существовала и на сопредельных территориях Украины. «На могиле каждого стоит дубовый крест, который ставят в той стороне могилы, где находится голова умершего» [1]. Священник из приграничного российского пос. Ершичи определил ситуацию так: *«Здесь интересна разница в традициях – где крест ставить. У нас как раз проходит эта грань. У нас – в ногах, чуть западнее – в голове. Поэтому есть кладбище ближе к Белоруссии, там у одних так, других – по-другому. Это народный безобидный обычай, с которым бороться не нужно»* (2013). В настоящее время порядок установки креста в ногах все более вытесняет старые традиции, что связано как с влиянием священников, нередко агитирующих за такой, более «правильный обычай», так и набирающим популярность красочным рассуждением о ситуации при втором пришествии. Главный аргумент сторонников установки в ногах: «як будешь вставать, так ухватишься за крест и понесешь». Сторонников другой традиции этот аргумент не убеждает: *«Где-то в ноги – дескать, встанем, за крест возьмешься. Як Богу надо, так он подымет тебя сам, не надо за крест»* (д. Большие Немки Ветковского р-на Гомельской обл., 2006). Подтверждение правильности своей традиции белорусы находят в истории христианства. *«Крест в голове, потому что Адамова голова, и на Адамовой голове крест*

стоит. Так крест валялся, валялся, а тады на Адамовой голове встал, так и стоит» (д. Большие Немки Ветковского р-на Гомельской обл., 2006). Даже признавая «правильность» установки креста в ногах, белорусы не торопятся поступать вопреки традиции своих мест. *«Крест в голове, батюшка говорит, надо в ногах. Мы хотели, як уж Манька умерла, в ногах, дак як поставишь?! У всех так, а у нас так! Поставили в голове»* (д. Селец Мстиславского р-на Могилевской обл., 2007). Возникающие по поводу места установки креста довольно ожесточенные споры показывают сохраняющуюся в сознании людей связь оформления места захоронения с обеспечением благополучного существования умершего за гробом. Как это обычно бывает в народной культуре оповещение о недовольстве похороненного человека приходит через сон: *«У сестры свекрови поставили в головах и ей к 40 дням сон: свекровь лежит и подняться не может. Спрашиваем: “А чего ты не встаешь?” – “Не могу, так как голову притеснили”. И тогда, как памятник ставили, поставили его в ноги»* (агр. Пушки Лиозненского р-на Витебской обл., 2013). Недовольство, которое вызывает у умерших перемена традиции, заставляет близких предпринимать радикальные меры, как, например, поступила семья из агр. Ходосы Мстиславского р-на. *«Здесь крест в головах, а надо в ногах. Здесь свекра похоронили, поставили в ногах, а вообще кто как. И приснился мне, говорит: “Не так сделали”. А что – не говорит. И пошли на кладбище, перекопали, переставили крест. И больше не снился»* (Могилевская обл. 2006). В данном случае страх потревожить сакральное место и сакральный объект оказываются менее значимы, нежели опасность не обеспечить умершему комфортного посмертного пребывания, последствия чего могут в свою очередь отразиться на благополучии живых.

Отличия в традициях и возникающие по этому поводу разногласия особенно ощутимы там, где речь идет о переселенцах со своей устоявшейся культурой. Такая ситуация сложилась, например, в находящейся на востоке Брянской области д. Никольская Слобода, куда переселились жители чернобыльских районов с западной, пограничной окраины Брянщины. Причем обе стороны оценивали ситуацию с позиций одной и той же этничности, точнее – с верности традициям своего этноса. Как вспоминают переселенцы *«они (местные. – Т.Л.) говорили, “вы не русские”, и наши так же – “вы неруси, какие дурни ставят крест в ноги, чтобы по голове топтаться. Получается, подходишь, целуешь крест, а получается – ноги”»* (Жуковский р-н Брянской обл., 2013). В настоящее время нередко на местных кладбищах можно встретить обе традиции, что чаще объясняется захоронением приезжих их другой местности.

Как локальную традицию, существующую только на российском пограничье Брянской области, можно отметить порядок установки двух крестов разной величины по двум концам могилы, причем именуются они по-разному. *«В пос. Слобода в 1950–60-е годы ставили кресты, это позже памятники. А у нас раньше так было, когда старики умирали, ставили **и крест и распятие**. В ногах ставили крест-распятие, а в голове крест. Распятие – это палка с крышей. Перекладину (косую) у нас вообще не делали»* (г. Клинцы. 2012). Хорошо знакомый с данной традицией священник из с. Нойтоповичи Унечского р-на пояснил: *«В Старой Гуте два креста на могиле. Но один называется **распятие**, а другой **крест**. То есть, для них это два разных понятия. Распятие – это на котором Иисус Христос изображен. Есть и в Суражском районе в Кулагах»* (2013). Однако ни сами жители, ни местные пастыри объяснить причину появления двух намогильных крестов не могут. Традиция подвергается критике священников и постепенно уходит из похоронной практики, хотя по признаниям старых людей, они бы предпочли лежать в могиле с двумя крестами.

Общей (особенно на смоленско-белорусско-украинском пограничье), хотя и не повсеместной традицией можно считать повязывание рушников на крест при похоронах и на главный поминальный день. Наиболее часто местные жители дают следующие

объяснения: полотенце – место отдыха прилетающей души, им же она будет вытирать слезы, вызванные разлукой с близкими. В основе еще одного популярного объяснения – статус святости креста. *«Как приходят, у нас могилки покрывают скатертями и рушники на крест. Вот в Злынке не завязывают, не покрывают. Рушники на крест – это так Богу угодно, на иконах же рушничек. И крест не должен также стоять голый»* (с. Рюхово Унечского р-на Брянской обл., 2014). По традиции для умерших не жалели красивых вышитых рушников, но ряд обстоятельств (главное – воруя) заставляет либо использовать дешевые ленты или тюль, либо вешать рушники лишь на время своего пребывания на кладбище. Имеет значение и почти полное исчезновение искусства вышивания, в силу чего в сельском доме нет уже прежнего изобилия украшенных рушников. Постепенный уход традиции связан, конечно, и с утерей мифологического видения связанной с повязанными рушниками ситуации, и как следствие – унификация могил по единому городскому образцу. *«На кресты полотенца вешают, но сейчас уже люди более современные. Рушники по деревням, а здесь больше венки. Я помню, маленькая была, у нас в деревне никогда цветов не было, искусственных, как сейчас. Только рушники»* (пос. Семеновка Черниговской обл., 2009). Один из реальных факторов отказа от традиции – замена крестов памятниками, на которые *«не удобно рушник вязать»*, хотя и в данном случае нередко стараются поступать по обычаю. Результаты экспедиций на пограничье показывают, что традиция более устойчиво держится на белорусско-украинском пограничье.

Рушники на крестах – традиция пограничья, входящая в общий комплекс похоронных актов, обеспечивающих благополучие мертвых и спокойствие живых. На востоке Смоленской обл. аналогичной традиции не было, более того, у местных жителей она могла вызывать суеверное отторжение. Жители с. Павловское Темкинского района вспоминают: *«Полотенца на кресты – так это приезжие из Белоруссии вешали. Одни повесили. Мы все боялись подходить. Мы доили коров и боялись подходить. Болтается на кресту, прямо страшно ходить»* (2007). Еще более агрессивно к вторжению в свою культуру чужой традиции относятся старообрядцы. *«Мы исконные старообрядцы, древлеправославные. У нас полотенца на кресты не вешают. Моя мать православная, ее сестры приехали, навесили полотенца, а тут бабки как всполошились, подняли бучу, пошли и сорвали. Не разрешали»* (с. Лужки Стародубского р-на Брянской обл., 2014).

На смоленско-белорусском пограничье, особенно в белорусских селах, а также в Суражском р-не Брянской обл. сохраняется обычай вешать *фартучки* на кресты, под которыми похоронены женщины. Причем по информации из Климовичского р-на Могилевской обл. и Руднянского р-на Смоленской такие же фартучки раньше вешали и на «мужские» кресты.

Спецификой российского и украинского пограничья можно считать сохранившуюся традицию общего креста, который после закрытия церквей, хранился у кого-либо в доме и при необходимости использовался при похоронах каждого жителя селения, то есть для локального социума служил атрибутом социально-религиозного объединения. *«Это крест, на нем Спаситель распятый. Его из двора в двор. Берут, у кого похороны, и потом стоит. Если придут за ним без полотенца, то я отдаю с полотенцем. Стоит он с полотенцем на куте, пока кто прииде, а не прииде, то столько и стоит. (Страшно?) Девки малые были, боялись. А я.. чаго бояться? Спаситель ведь!. И на похороны человек с хрестом идет впереди, тады покойника. Тады забирают и на кут, обязательно на кут»* (с. Вьюково Суражского р-на Брянской обл., 2008); *«Первый несут крест. В России у нас носят по хатам крест большой. Он хранится у одной. Я иду, вешаю на него рушник, забираю крест в хату. И стоит. Тогда выносят (как хоронят), на машину тот крест, который поставят. А общий спереди»* (д. Петровка Ершицкого р-на, 2013). Аналогичным образом поступали и в черниговском пограничье: *«У нас в Семеновке у моего соседа – пожилой мужчина, крест стоит. Кто знает – берут. И на кладбище будочка, в ней крест и нары. Их*

обязывают полотенцем и несут» (г. Семеновка, 2012). Наличие общего креста как обязательного атрибута похорон свидетельствует о «*сохранении православной интерпретации проводов умершего в загробный мир»* (д. Петровка, 2013).

Устоявшаяся символика креста как поминального знака, его неизбежная ассоциация со смертью превалируют порой над заложенной и пропагандируемой церковью символикой охраны, особенно в тех регионах, где либо не было, либо была прочно изгнана из обихода традиция установления охранных крестов. Свидетельства этому нам приходилось слышать в Витебской обл., где особенно сказались результаты борьбы с религией и охранные кресты могут вызывать либо недоумение, либо даже чувство страха. Свою реакцию на установленный в деревне крест жительница агр. Краснополье прокомментировала так: «*Крест поставили в деревне, сейчас в каждой деревне ставят. Как воспринимаю его? Для меня он был странным. Поставили прямо на встрече, на перекрестке дорог крест – ну, не знаю! Я даже не могу объяснить значение этого креста»* (Россонский р-н Витебской обл., 2010).

К сожалению, дореволюционные материалы очень немногочисленны, поэтому основные выводы мы можем делать лишь на основании воспоминаний местных жителей. Их обобщение показывает, что крест оставался обязательным атрибутом оформления похорон все советское время вплоть до наших дней, сохраняя основное сакральное значение. Сохраняются отдельные локальные традиции, при этом ряд сходных признаков свидетельствует о существовании трансграничных традиций, включающих западное приграничье России. Анализ различных ситуаций, связанных с традицией намогильных крестов, дает возможность сделать определенные выводы относительно специфики духовной культуры современных жителей пограничья. Связанные с данными сакральными объектами коллизии ситуативно высвечивают присутствие и значимость религиозного компонента в их мировоззрении, что не исключает ослабления или исчезновения некоторых представлений религиозно-мистического характера.

Литература

1. Архив Русского Географического общества. – Р. 46. Оп. 1. Д. 16. Черниговская губ., г. Новгород-Северский. – Л. 10.
2. Верещагина, А. В. Праздники, обряды и таинства в жизни христиан Беларуси / А. В. Верещагина. – Минск, 2009. – С. 176.
3. Святославский, А. В. Традиция памяти в православии / А. В. Святославский. – М., 2004. – С. 78.
4. Соловьев, С. М. История России с древнейших времен / С. М. Соловьев. – Т. I. – М., 1988. – С. 255.

Лыкова О.Г.
(Украина, пгт. Опoшня)

ГЛИНЯНЫЕ ВАЗЫ МИХАИЛА КИТРИША

В начале XX века глиняные вазы стали одним из достаточно популярных предметов декорирования современного стильного интерьера. Наличие в доме хорошей качественной вазы определяет вкус хозяев, их состояние, чувство стиля. В последнее время все более частым спросом стали пользоваться изделия, созданные собственноручно отдельными мастерами, которые являются не только красивыми, но и, главным образом, эксклюзивными.

Как и большинство вещей, окружающих современного человека, вазы уходят своими корнями в древние времена, и на начальных этапах своего существования выполняли сугубо практическую функцию. Как декоративный элемент глиняные вазы в обычных семьях представителей Советского Союза начали появляться лишь со второй половины XX века. Поэтому отдельные украинские мастера-гончары обратили внимание на изготовление собственно декоративных глиняных ваз, которые ставились преимущественно на пол. Одним из таких мастеров стал опошнянский гончар Михаил Китриш (21.10.1936 г. р.), который всю свою жизнь посвятил созданию глиняных шедевров высокого качества. Его ловкость в создании керамики неоднократно была отмечена на государственном уровне в виде дипломов, премий, наград, медалей и тому подобное. Их настолько много, что эта тема требует отдельного исследования.

Михаил Китриш – разноплановый гончар. Он изготавливал традиционные для народного гончарства Опошны посуды (кувшины, горшки, чаши, миски, вареничные, чайные и кофейные наборы и т. д.), детскую игрушку, подсвечники, вазы, настенные тарелки, скульптуру. Работал гончар вместе с женой Галиной Сергеевной Китриш (03.07.1939–20.07.2016), которая украшала произведения мужа орнаментами. Поскольку Михаил Китриш достаточно разноплановый и творческий мастер, то и каждый вид произведений, изготовленных гончаром, требует отдельного исследования. В данном материале акцентирую внимание на глиняных вазах мастера.

Глиняные вазы Михаил Китриш начал изготавливать, работая на заводе «Художественный керамик» в Опошне, и достиг высокого уровня в их создании. Президент Полтавского областного медиа-клуба Людмила Стельмах (Кучеренко), анализируя персональную выставку керамики Михаила Китриша, по случаю 80-летия: «Михаил Китриш: Высь и Слава, Душа и Судьба» отметила высокий уровень мастерства гончара «напольные вазы элитного силуэта и раскраски» [1].

Первое изделие опошнянского гончара датировано 1962 годом. Это конь, зафиксированный на фото из частного архива мастера. Ни в одном украинском музее нет таких давних работ гончара. Хотя это объясняется тем, что музеи собирают изделия только известных мастеров. Ко времени же их популярности начальные произведения «не доживают». Первые вазы, которые есть в музейных и частных коллекциях, датируются 1977 годом – две работы (одна украшена рисованным орнаментом, другая – налепленным орнаментом и цветной глазурью), хранящихся в коллекции Полтавского краеведческого музея имени Василия Кричевского. Обе работы на доньшке имеют прочерченные подписи, которые идентифицируют только автора (но не дату). Примечательно, что большинство работ Михаил Китриш подписывал, что значительно упрощает их атрибуцию. Эти подписи достаточно разнообразны, и являются отдельным источником для эпиграфических и керамологических исследований.

В процессе изучения творчества Михаила Китриша, прослеживается определенная закономерность в нанесении автором подписей на свои работы. Примечательно, что большинство зооморфных посудных форм автор подписывал, отмечая авторство, место и время изготовления (в разном соотношении). На глиняных вазах ситуация совершенно иная. Мне удалось найти около сорока ваз Михаила Китриша. Подписи нанесены на нескольких из них. Преимущественно – это лишь указания автора – «М. Китриш». Датировка нанесена лишь на двух работах – 1979 и 2004 годов. Одновременно, нигде не зафиксировано и имя Галины Китриш. Хотя по утверждению Михаила Китриша, он сам не украшал свои работы рисованными орнаментами. Преимущественно этим занималась его жена Галина, что, в целом, характерно для украинских гончарных семей. Этот факт можно объяснить тем, что разрисованных глиняных ваз в наследии Михаила Китриша очень мало (около 12%). Автор предпочитал налепленные орнаменты и цветные глазури.

Михаил Китриш, известный как гончар, который постоянно экспериментировал с

поливами. Эти эксперименты приходится на годы работы в творческой лаборатории завода «Художественный керамик». Результаты таких попыток наблюдаем на протяжении всего творчества мастера, особенно на вазах, подсвечниках и зооморфных скульптурных формах. Попытки сочетания нескольких цветов прослеживаем в работах разного времени. Композиционного единства работам придает использование одинаковых элементов декора в разных местах изделия. В творчестве Михаила Китриша преобладают вазы, украшенные налепленным декором и цветными поливами. Терракотовая поверхность характерна для работ последних лет – 2005–2010 годы.

Изучая работы из разных коллекций, сравнивая их (форма, декор, цвет глазури и формовочной массы, разновидности надписей и т. д.) можно достаточно четко атрибутировать их. По принципу аналогии можно не только уточнять, но и полностью датировать изделия из различных коллекций. Для подобной аналогии возьмем вазу из коллекции Национального музея-заповедника украинского гончарства (рис. 1) и вазу из частной коллекции Михаила Китриша (фото 2).



Рис. 1. Михаил Китриш. Ваза. Глина, полива, гончарный круг, лепка, 60x29,5 см. Опoшня, Полтавщина. 1989. Национальный музей-заповедник украинского гончарства в Опoшне, № КН-2956 / К-2863. Фото Тараса Пошивайло

Для украшения работ использован редкий декор, который не встречается на других изделиях – «скрученная лепнина». Музейная ваза приобретена у автора в 1989 году. Этим же годом она и датирована. Вазу из частной коллекции автор не идентифицировал. Поэтому, используя принцип подобия можно допустить мысль, что ваза из частной коллекции также могла быть изготовлена в конце 1980-х – начале 1990-х годов (ориентировочно).

Однако, используя сходство работ при атрибуции керамики, также нужно быть крайне осторожным, чтобы избежать ловушек. Например, возьму три аналогичные глиняные вазы, изготовленные Михаилом Китриша (одна из них зафиксирована на рис. 1) – одна хранится в коллекции Национального музея-заповедника украинского гончарства в



Опoшне, вторая – Полтавского краеведческого музея имени Василия Кричевского, третья – в частной коллекции Михаила Китриша.

Рис. 2. Михаил Китриш. Ваза. Глина, полива, гончарный круг, лепка, 33,8x16,4 см. Опoшня, Полтавщина. ?. Частная коллекция автора. Фото Тараса Пошивайло

Прочерченными надписи на изделиях идентифицирован только автор. Дата изготовления не указана. Ваза из музея в Опoшне датирована 1989 годом, из музея в Полтаве – 1991 годом, из частной коллекции – 1976 годом. В данном случае возникает вопрос: «Кому верить?». Или музейной документации, или памяти восьмидесятилетнего автора, который со временем мог и несколько забыть, перепутать или просто сыграли амбиции, и захотелось состарить свое изделие. Подобные случаи известны науке [2].

Атрибуция глиняных vaz Михаила Китриша остается крайне актуальным вопросом не только для музейных и частных коллекций. Ошибки встречаются и в печатных изданиях и сети Интернет. Например, в сети Интернет уже пять лет функционирует «Энциклопедия современной Украины» [3], которую разрабатывает Институт энциклопедических

исследований НАН Украины. На ее страницах есть и информация о персоналии Михаила Китриша. Как это делается традиционно, сведения о мастере сопровождаются иллюстрациями его работ. Среди представленных произведений опошнянского гончара есть и фото глиняной вазы. Позитивом является то, что это единственный случай, когда в массмедийном пространстве появляется фото вазы мастера (обычно его творчество иллюстрируется зооморфными посудными формами, подсвечниками или блюдами). Однако есть и негативный момент в этой иллюстрации, в частности, аннотация к ней. Прежде всего, работа названа «Кувшин "Декоративный"» [4]. «Кувшин» и «ваза» – это термины, обозначающие совершенно разные изделия, как по морфологическим признакам, так и по функциональным особенностям. Исходя из этого, закрадывается мысль, что фото вазы попало на страницы энциклопедической статьи только потому, что издатели воспринимали её как кувшин. Во-вторых, работа, представленная на фото, является уникальной в плане декорирования, и ныне хранится в единственном экземпляре в Полтавском краеведческом музее имени Василия Кричевского. Согласно музейной документации – это ваза «Осень», изготовленная в 2004 году. Итак, в сети Интернет указаны полностью неверные данные: вид изделия, название, год изготовления. Однако сейчас Интернет – это одно из наиболее актуальных средств распространения информации.

Итак, глиняные вазы Михаила Китриша – уникальные изделия, которые требуют дальнейшего исследования, и открывают еще одну страницу творчества выдающегося опошнянского гончара.

Литература

1. Патріарху українського гончарства Михайлу Китришу виповнилося 80 років [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://bastion.tv/news/patriarhu-ukrayinskogo-goncharstva-mihajlu-kitrishu-vipovnilosya-80-rokiv/>. – Дата доступа: 12.02.2019.
2. Пошивайло, О. Анатомія гончарського суперміфа України (мистецтвознавчі студії як антураж приватного авантюризму) / О. Пошивайло // Український керамологічний журнал. – 2005. – №1–4. – с. 9–70.
3. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://esu.com.ua/>. – Дата доступа: 24.03.2019.
4. Самойленко, Ю. О. Китриш Михайло Єгорович [Електронний ресурс] / Ю. О. Самойленко, В. С. Фурман. – Режим доступа: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=6668. – Дата доступа: 13.03.2019.

*Мазурына Н.Г.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

РОЛЯ ФАЛЬКЛОРНЫХ ПРАКТЫК СТУДЭНТАЎ УСТАНОЎ ВЫШЭЙШАЙ АДУКАЦЫІ БЕЛАРУСІ Ў ДАСЛЕДАВАННІ СУЧАСНАЙ ВАРЫЯНТНАЙ НАРОДНАПЕСЕННАЙ ТРАДЫЦЫІ

Фальклорныя практыкі (фальклорна-этнаграфічныя, фальклорна-кразнаўчыя, палявыя практыкі па фальклору) студэнтаў устаноў вышэйшай адукацыі (УВА) Рэспублікі Беларусь уваходзяць у вучэбныя планы многіх вучэбных спецыяльнасцяў філалагічнага і музычнага напрамкаў. Яны з'яўляюцца часткай сістэмы падрыхтоўкі будучых спецыялістаў і самым цесным чынам звязаны з навучальным працэсам, навуковай і культурна-выхаваўчай працай са студэнтамі. З іх дапамогай адбываецца значны ўклад у фарміраванне агульнай культуры, патрыятызму, грамадзянскай пазіцыі моладзі. Трэба адзначыць, што

збіральніцкай і навукова-даследчыцкай дзейнасцю ў галіне фалькларыстыкі выкладчыкі і студэнты ўніверсітэтаў займаліся літаральна з першых гадоў існавання ўстаноў вышэйшай адукацыі, што маглі б пацвердзіць спецыяльна прысвечаныя гэтаму працы. За той час, як у пачатку 1960-х гадоў гэта форма засваення народнай творчасці была ўведзена на пастаяннай аснове, прайшло амаль шэсцьдзесят год.

Праца аўтара артыкула з матэрыяламі фальклорных архіваў некалькіх УВА дазволіла зрабіць высновы аб дастаткова вялікай працы выкладчыкаў і студэнтаў па збору і даследаванні беларускага вусна-паэтычнага фальклору. У той час, як у межах асобных устаноў вышэйшай адукацыі ў тым ці іншым аб'ёме гэта асэнсоўвалася, агляду ў больш шырокіх маштабах не рабілася. У дадзеным артыкуле раскрываецца роля фальклорных практык студэнтаў устаноў вышэйшай адукацыі Рэспублікі Беларусь ў даследаванні сучаснай варыянтнай народнапесеннай традыцыі на аснове аналізу дзейнасці трох устаноў адукацыі: “Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя М. Танка”, “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт”, “Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны”.

Працуючы з матэрыяламі фальклорных практыкі, правяраючы і сістэматызуючы палявыя запісы, неаднаразова прыходзілася пераконвацца ў разнастайнасці бытавання твораў беларускай вусна-паэтычнай творчасці. З’ява варыянтнасці ў фальклору – канстанта ў творчасці любога народа. Гэты працэс вынікае з самой прыроды стварэння народнай традыцыі. Найбольш старажытны традыцыйны пласт каляндарна-абрадавага песеннага фальклору, пазаабрадавая лірыка часцей за ўсё фігуравалі ў варыянтах. Яны валодалі ўласцівасцямі большага ці меншага, ці фрагментарнага падабенства тыповых асаблівасцяў будовы, функцыянальнага прызначэння і вобразнай сферы. Усё гэта паслужыла матывам для стварэння асобнага навуковага даследавання, у межах якога можна было б больш падрабязна спыніцца на не вывучаных раней акалічнасцях.

Двухтыднёвая палявая вучэбная практыка па фальклору была ўведзена як абавязковая ў пачатку 1960-х гадоў у Беларускаім дзяржаўным універсітэце (БДУ). Н. С. Гілевіч і В. А. Захарава, арганізатары і кіраўнікі першых паездак, пераканалі супрацоўнікаў кафедраў беларускай і рускай літаратур у перспектыўнасці, плённасці збору, даследавання і выдання матэрыялаў рэгіянальнага фальклору. Грунтоўныя зборнікі “Песні сямі вёсак” (1973), “Песні народных свят і абрадаў” (1974), “Лірычныя песні” (1976), “Лірыка беларускага вяселля” (1979), “Замовы”, “Народныя казкі-байкі, апавяданні і мудраслоўі” (1983) былі складзены Н. С. Гілевічам. Вучэбныя дапаможнікі “Паэтыка беларускай народнай лірыкі” (1975), “Наша родная песня” (1968), “З клопатам пра песні народа” (1970), “Паэтыка беларускіх загадак” (1976) стварылі падмурак **фундамент** многіх навуковых даследаванняў у славянскай фалькларыстыцы. Гэта ж можна сцвярджаць і пра кнігі серыі “Беларускі фальклор у сучасных запісах”, заснаваную В. А. Захаравай. Тры зборнікі традыцыйнага фальклору Брэсцкай (1973) [1], Гомельскай (1989) [2] і Мінскай (1995) [3] абласцей, а таксама «Палескае вяселле» (1984) [9] – плён вельмі значны.

Нават толькі пералік імёнаў людзей, што ў розныя часы працавалі на філалагічным факультэце, сведчыць аб грунтоўнасці працы, аб знаходжанні фалькларыстычнай школы БДУ у шэрагу актыўнейшага калектыву даследчыкаў вуснай народнай творчасці. М. П. Антропаў, Л. Р. Бараг, Н. С. Гілевіч, М. Я. Грынблат, І. В. Гутараў, В. А. Захарава, Р. М. Кавалёва, Г. Р. Кутырова-Чубаля, М. Р. Ларчанка, В. Д. Ліцвінка, У. І. Раговіч, І. У. Саламевіч, М. В. Сірата, А. С. Фядосік, Г. І. Цітовіч, іншыя навукоўцы і выкладчыкі развівалі розныя напрамкі беларускай фалькларыстыкі: выкладалі вучэбныя курсы вуснай народнай творчасці, кіравалі фальклорнай практыкай студэнтаў і займаліся збіральніцкай дзейнасцю; працавалі ў навукова-даследчай лабараторыі беларускага фальклору, выдавалі зборнікі і хрэстаматыі, навуковыя і навукова-метадычныя працы.

Пачынаючы з 1999 года пад рэдакцыяй Р. М. Кавалёвай выдадзены шэраг выпускаў “Метадычных указанняў і ілюстрацыйных матэрыялаў да правядзення фальклорнай

практыкі студэнтаў першых курсаў філалагічных факультэтаў”, зборнікі артыкулаў “Восточнославянский фольклор” (2000), “Свет славянского фольклора” (2001), “На хвалях філалогіі” (2002), больш за паўтары дзясяткі выпускаў зборніка навуковых артыкулаў “Фалькларыстычныя даследаванні: кантэкст, тыпалогія, сувязі” (2003–2018) [8]. Да 90-годдзя БДУ фалькларыстамі кафедры тэорыі літаратуры і вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору філалагічнага факультэта быў выдадзены зборнік навуковых артыкулаў “Вулей і пчолы. Вектары сучаснай фалькларыстычнай школы БДУ” [4]. У ім прадстаўлены працы, прысвечаныя сучасным праблемам фалькларыстыкі, аналізу працэсу і вынікаў развіцця фалькларыстычнай школы БДУ, акрэслены перспектывы далейшых навукова-практычных пошукаў.

Ініцыятарамі стварэння навукова-даследчай лабараторыі беларускага фальклору і дыялекталогіі (зараз – вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору філалагічнага факультэта) сталі выдатныя беларускія фалькларысты ХХ стагоддзя Р. Р. Шырма і Г. І. Цітовіч. Менавіта іх багаты вопыт практыкаў і даследчыкаў дазволіў сфарміраваць галоўныя напрамкі дзейнасці. Глыбокае веданне народнапесенных традыцый дазволіла адабраць найлепшыя варыянты песень для стварэння сцэнічных форм іх мастацкай інтэрпрэтацыі. Варта адзначыць, што яшчэ ў “Анталогіі беларускай народнай песні” укладання Г. І. Цітовіча пад рэдакцыяй Р. Р. Шырмы (2-е выд., 1975) значную каштоўнасць уяўляе прадстаўнічы спіс знойдзеных складальнікам беларускіх, рускіх, украінскіх і літоўскіх варыянтаў да кожнай песні. Колькасць іх дасягае дванаццаці – восемнаццаці, прычым кожны раз Г. І. Цітовіч адзначае: варыянт напева гэта ці тэксту, блізкі ці далёкі варыянт, у чым знойдзены падабенства і адрозненні. Таму ўвага да варыянтнай народнай традыцыі працагвалася і ў працы навукова-даследчай лабараторыі беларускага фальклору і дыялекталогіі БДУ.

Пільнай увагай да варыянтнасці фальклору вылучаўся і яшчэ адзін супрацоўнік лабараторыі – У. І. Раговіч. Ён – вучань і пераемнік Р. Р. Шырмы як знаўцы беларускіх народных песень, а таксама як мастацкага кіраўніка Дзяржаўнай акадэмічнай харавой капэлы, што пазней атрымала імя яе заснавальніка. У 90-я гады мінулага стагоддзя У. І. Раговіч працаваў у лабараторыі: узначальваў практыку, расшыфроўваў палявыя аўдыязапісы, удзельнічаў у падрыхтоўцы навуковых выданняў. Самай грунтоўнай стала трохтомная фундаментальная праца “Песенны фальклор Палесся” (2001–2002). У 1980 – 1990-я гады Уладзімір Іосіфавіч сістэматычна выязджаў са студэнтамі БДУ і МДП імя А. М. Горкага (БДПУ імя М. Танка) на фальклорныя практыкі: у 1982 – 1987 гады як старшы выкладчык і загадчык кафедры харавога дырыжыравання МДП са студэнтамі спецыяльнасцяў музычнага напрамку; у 1987 – 1988 і 1992 – 1998 гады як навуковы супрацоўнік Навукова-даследчай лабараторыі (НДЛ) беларускага фальклору і дыялекталогіі БДУ. Менавіта ён стаў укладальнікам музычных частак збораў фальклору розных абласцей і рэгіёнаў Беларусі: “Палескае Вяселле” (1984) [9], “Беларускі фальклор у сучасных запісах: Традыцыйныя жанры: Гомельская вобласць” (1989) [2]. Запісаныя разам са студэнтамі і ім асабіста варыянты песень розных жанраў апублікаваны ў выданні “Беларускі фальклор у сучасных запісах : Традыцыйныя жанры: Мінская вобласць” (1995) [3]. Расшыфраваны напевы ў “Беларускі фальклор у сучасных запісах: Традыцыйныя жанры: Брэсцкая вобласць” (1973) [1].

Фальклорна-этнаграфічныя практыкі студэнтаў вядучай у Беларусі педагагічнай установы адукацыі “Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя М. Танка” традыцыйна праводзіліся на факультэце беларускай філалогіі і культуры (зараз філалагічным факультэце). Запісы твораў вуснай народнай творчасці некаторы час перадаваліся ў НДЛ беларускага фальклору і дыялекталогіі БДУ. Гэта адбывалася па прычыне таго, што кіраваў студэнцкімі практыкамі ў БДПУ В. Д. Ліцвінка, супрацоўнік лабараторыі. З прыходам у 1992 годзе на факультэт У. А. Васілевіча пачаў фарміравацца

Фальклорны архіў БДПУ, які працягваў папаўняцца прыкладна да 2011 года, таго часу, калі з планаў падрыхтоўкі студэнтаў БДПУ зніклі сістэматычныя фальклорна-этнаграфічныя практыкі, а потым спыніў існаванне факультэт народнай культуры. Архіў універсітэта быў перададзены ў фальклорны архіў ІМЭФ імя К. Крапівы НАНБ, а гэта не менш за сто дваццаць тысяч адзінак. Студэнты і выкладчыкі пабывалі ў розных вёсках усіх рэгіёнаў **раёнаў** Беларусі, дзе падчас вучэбнай практыкі моладзь набывала неабходныя навыкі запісу фальклорных твораў, знаёмілася з жывым бытаваннем вуснай народнай спадчыны, з вядомымі захавальнікамі, знаўцамі абрадаў і выканаўцамі народных песень, такіх як А. П. Гарнякова 1920 г. н., Т. Г. Глазко 1911 г. н., Х. А. Лыціна 1908 г. н., Г. К. Жывіца 1906 г. н. і інш.

У пачатку XXI стагоддзя аўтарскім калектывам супрацоўнікаў БДПУ імя М. Танка было задумана выданне серыі “Фальклор Беларусі. XX–XXI”. У 2006 годзе выйшаў у свет першы зборнік фальклорных матэрыялаў “Дзіцячы фальклор” [6]. У ім упершыню змешчаны запісы твораў фальклору розных жанраў, сабраныя студэнтамі БДПУ на мяжы мінулага і цяперашняга стагоддзяў. Найлепшыя з многіх варыянтаў былі адабраны ўкладальнікамі для публікацыі. Працягнуў серыю ў 2009 годзе збор “Замовы” (укладальнікі У. А. Васілевіч і Л. М. Салавей). У ім былі прадстаўлены грамадскасці цікавейшыя і ўнікальныя прыклады народнага замоўнага слова. А у 2010 годзе ў зборніку “Жорсткі раманы: фальклорныя песні” упершыню ўбачыў свет такі жанр беларускай народнай песеннасці, які дагэтуль не публікаваўся ўвогуле. Жорсткі (гарадскі, мяшчанскі) раманы, які ў народзе называлі “страдацельнымі”, “перажывацельнымі”, “любезнымі” песнямі, прадставіла ўкладальнік А. М. Кукрэш. Даследчык пераканаўча даказала, што гэтыя наіўныя песні прыжыліся, захаваліся ў многіх варыянтах у памяці па сённяшні дзень.

Дзясяткі тысяч запісаў твораў беларускага фальклору, зробленых студэнтамі БДПУ ў розныя гады, захавалі вялікі цікавейшы пласт народнай культуры. І што асабліва важна – зафіксавалі яго ў сучасным бытаванні. Сучасныя носьбіты фальклорных ведаў карыстаюцца традыцыйна ўстойлівымі вербальнымі і інтанацыйнымі сродкамі, ладавымі папеўкамі-формуламі з нацыянальнага песеннага слоўніка. Таму і сёння мы знаходзім мноства выдатных прыкладаў песнятворчасці, якія нясуць у сабе традыцыі мінулага, адцененыя сучасным успрымманнем.

У першыя дзесяцігоддзі XXI стагоддзя кафедра этналогіі і фалькларыстыкі БДПУ мела трывалыя сувязі з рэгіянальнымі ўстановамі культуры і адукацыі. Штогод студэнты спецыяльнасцей “Сусветная і айчынная культура. Фальклор” і “Сусветная і айчынная культура. Рытміка. Харэаграфія” выязджалі ў розныя раёны Беларусі для пошуку і занатоўвання вусных скарбаў народнай традыцыі. Фальклорна-этнаграфічнымі экспедыцыямі кіравалі дацэнты У. А. Васілевіч, А. Ю. Лозка. Разам са студэнтамі і кіраўнікамі практыкі збіралі фальклор выкладчыкі і аспіранты. Так, напрыклад, у 2011 годзе вучэбная практыка праходзіла ў Лунінецкім раёне Брэсцкай вобласці. Студэнты-практыканты паспелі пабываць у розных вёсках раёна. Але першую паездку яны ажыццявілі ў вёску Лобча да А. І. Якавец, выдатнай спавячкі, знаўцы і захавальніцы мясцовай культуры і народных песень.

На базе ўстановы вышэйшай адукацыі «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны» матэрыялы экспедыцый і практык захоўваюцца ў архіве вучэбна-навуковай фальклорнай лабараторыі кафедры рускай і сусветнай літаратуры (раней – кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі) філалагічнага факультэта. Супрацоўнікамі і студэнтамі ўніверсітэта ў час даследчыцкіх вандровак па ўсіх раёнах Гомельшчыны, а таксама іншых рэгіёнах Беларусі сабраны матэрыялы вуснага фальклору розных жанраў у сучасных запісах. Многія з іх сталі асновай дысертацыйных даследаванняў. Лабараторыя на чале з доктарам філалагічных навук прафесарам В. С. Новак з’яўляецца актыўным прапагандыстам духоўнай спадчыны Палескага краю, цэнтрам, дзе сістэматызуецца

матэрыял, сабраны падчас фальклорна-этнаграфічных экспедыцый. Лепшыя варыянты з архіўных матэрыялаў былі апублікаваны ў адпаведных раздзелах каля двух дзясяткаў рэгіянальных фальклорна-этнаграфічных зборнікаў: “Роднае: Фальклорна-этнаграфічная і літаратурная спадчына Гомельскага раёна” (2000), “Вечнае: Фальклорна-этнаграфічная спадчына Веткаўскага раёна” (2003), “Спрадвечнае: фальклорны зборнік ліквідаваных у выніку катастрофы на Чарнобыльскай АЭС населеных пунктаў” (2005), “Народная духоўная культура Брагіншчыны: фальклорна-этнаграфічны зборнік” (2007), “Жыцця палескага бяздоннага глыбіні. Народная духоўная культура Петрыкаўскага раёна” (2014), “На берагах Дняпра і Друці: народная духоўная культура Рагачоўскага раёна” (2016), “Малой Радзімы заветы продкаў. Народная духоўная культура Жыткавіцкага раёна” (2019) [7] і інш.

У пытанні збору і даследавання беларускай песеннай традыцыі ўжо многія дзесяцігоддзі робяць неацэнны ўнёсак і такія ўстановы вышэйшай адукацыі Рэспублікі Беларусь як “Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі”, “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтва” і інш. Яны значна ўзбагачаюць фалькларыстычныя даследаванні, пашыраюць поле ўважлівых запісаў музычнага фальклору. Напрыклад, у выніку толькі адной студэнцкай экспедыцыі БДАМ у Зэльвенскі, Свіслацкі і Слонімска раёны (Свіслацка-Зэльвенскі локус), што адбылася ў 1983 годзе пад кіраўніцтвам Л. П. Касцюкавец, былі зафіксаваны 370 адзінак, у тым ліку 363 – песенныя ўзоры; 83 з іх – каляндарныя песні з вв. Сынковічы, Залацеева, Крывічы, Грабава, Кашалі, Рудзевічы, Дабрасельцы, Вішнёўка, Грыцковічы, Снежнае Зэльвенскага раёна, в. Куклічы Свіслацкага раёна, в. Хадзевічы Слонімскага раёна. У экспедыцыях БДАМ толькі ў 1983 годзе запісана дваццаць сем каталіцкіх і шэсць праваслаўных растворных **псальмаў** з рознымі варыянтамі тэкставых сюжэтаў і напеваў [5, с. 35].

Гэты вельмі сціслы агляд дзейнасці фалькларыстаў БДУ, БДПУ, ГДУ. Ён паказвае, што студэнцкія фальклорныя практыкі (фальклорна-краязнаўчыя, фальклорна-этнаграфічныя, палявыя практыкі па фальклору), што распачыналіся як толькі дастаткова невялікі элемент вучэбнага працэсу вышэйшай навучальнай установы, прынеслі плён, які ў сотні разоў пераўзыхіла тых мэты, якія бачыліся толькі напачатку іх арганізацыі. Варыянтная народнапесенная традыцыя была зафіксавана студэнтамі і выкладчыкамі розных універсітэтаў дастаткова сінхронна, больш плотна ў 1980–2010-х гадах. Сабраны, сістэматызаваны, часткова асэнсаваны каштоўны пласт беларускай нацыянальнай культуры. На базе яго магчыма праводзіць шырокамаштабныя даследаванні як у нацыянальным, так і міжнародным ракурсах. Поўны пералік тых плённых спраў у фалькларыстыцы, якія былі ажыццёўлены ў працэсе правядзення фальклорных практык студэнтаў устаноў вышэйшай адукацыі Рэспублікі Беларусь, а таксама апрацоўкі і публікацыі матэрыялаў вуснай народнай творчасці, навуковых даследаванняў, зробленых з выкарыстаннем і на аснове гэтых матэрыялаў – справа будучыні. Бачыцца, што гэта можа стаць тэмай спецыяльнага даследавання.

Літаратура

1. Беларускі фальклор у сучасных запісах : Традыц. жанры : Брэсц. вобл. / уклад. В. А. Захарава. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1973. – 304 с.
2. Беларускі фальклор у сучасных запісах : Традыц. Жанры : Гомельск. вобл. / уклад. В. А. Захарава [і інш.] ; уклад. муз. часткі У. І. Раговіч. – Мінск : Універсітэцкае, 1989. – 384 с.
3. Беларускі фальклор у сучасных запісах : Традыц. жанры : Мінск. вобл. / уклад. В. Д. Ліцвінка; уклад. муз. часткі Г. Р. Кутырова. – Мінск : Універсітэцкае, 1995. – 477 с.
4. Вулей і пчолы. Вектары сучаснай фалькларыстычнай школы БДУ : зб. навук. арт. / пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай ; уклад. В. В. Прыемка ; Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт. –

Мінск : Права і эканоміка, 2011. – 291 с.

5. Даніловіч, Н. І. Каляндарна-песенная традыцыя ў вярхоўях рэк Свіслач, Зальвянка, Нараў (Свіслацка-Зэльвенскі локус) / Н. І. Даніловіч // Беларускі фальклор : матэрыялы і даследаванні : зб. навук. прац / Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літ-ры, Філіял «Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы». – 2018. – Вып. 5. – с. 34–54.

6. Дзіцячы фальклор : зб. фальклор. матэрыялаў / рэд. кал. У. А. Васілевіч (наук. рэд.) [і інш.] – Мінск : БДПУ, 2006. – 359 с.

7. Малой Радзімы заповіты продкаў. Народная духоўная культура Жыткавіцкага раёна / уклад. В. С. Новак [і інш.]. – Мінск : Беларусь, 2019. – 279 с.

8. Марозава, Т. А. Фалькларыстычная школа ў БДУ / Т. А. Марозава, В. В. Прыемка // Вулей і пчолы. Вектары сучаснай фалькларыстычнай школы БДУ : зб. навук. арт. / пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай ; уклад. В. В. Прыемка ; Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт. – Мінск : Права і эканоміка, 2011. – с. 7–18.

9. Палескае Вяселле / уклад. і рэд. В. А. Захарава ; уклад. муз. часткі У. І. Раговіч. – Мінск : Універсітэцкае, 1984. – 303 с.

Мішына В.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Наваполацк)

ВЯСЕЛЬНЫ АБРАД У КУЛЬТУРНЫМ ЛАНДШАФЦЕ СУЧАСНАГА ГОРАДА: ДА ФЕНОМЕНУ “ЗАМКОЎ КАХАННЯ” (ПА МАТЭРЫЯЛАХ ВІЦЕБШЧЫНЫ)

Работа выканана ў межах праекта “Семантыка традыцыйнага культурнага ландшафту Беларускага Падзвіння: эвалюцыя і трансфармацыя ў XX – пачатку XXI ст.ст.”

Інтэнсіўныя ўрбанізацыйныя працэсы другой паловы XX – пачатку XXI стагоддзяў сталі адным з істотнейшых фактараў уплыву на стан традыцыйнай беларускай культуры. Скарачэнне і старэнне вясковага насельніцтва, імкненне выхадцаў з вёскі пераймаць гарадскі лад жыцця, безумоўна, не спрыялі захаванню цэласнасці традыцыйнага культурнага комплексу і разнастайнасці яго праяваў. Істотныя трансфармацыі звездаў і вясельны абрад, у структуру якога, пачынаючы з 60-х гадоў мінулага стагоддзя ўключаюцца элементы новай абраднасці, што было звязана з актыўнай абрадатворчай палітыкай савецкай улады [5, с. 74–75]. З 1990-х гадоў вясельная абраднасць (асабліва гарадская) пачала ўзбагачацца таксама за кошт пераймання пэўных узораў заходняй культуры, што стала магчымым пасля адкрыцця «жалезнай заслоны».

Яскравым прыкладам такога працэсу з’яўляецца імклівае распаўсюджванне ў гарадах на постсавецкай прасторы (у тым ліку і ў Беларусі) звычай зачынення вясельных замкоў – так званых “замкоў кахання”. У дадзенай працы ажыццёўлена спроба разгледзець сімвалічную ролю дадзенай з’явы ў сучасным вясельным абрадзе, а таксама яе ўплыў на трансфармацыю сучаснага культурнага ландшафту гарадоў.

Прынята лічыць, што гэты звычай мае італьянскія карані і распаўсюдзіўся дзякуючы творам мастацкай літаратуры [3]. У сучасным гарадскім вяселлі, у тым ліку і на Віцебшчыне, гэта адзін з самых устойлівых і распаўсюджаных элементаў. На замкі, як правіла, наносіцца імёны жаніха і нявесты, разнастайныя вясельныя сімвалы і да т.п. Сімволіка гэтых дзеянняў досыць адназначная:

“гэта як традыцыя, як вера ў тое, што, зачыкаючы замок, каханне маладых будзе да канца іх дзён” (дзяўчына, 17 год, г. Новалукомль); “каб быў моцны шлюб” (хлопец, 18 год, г. Полацк)», “для захавання шчаснага і доўгага шлюбу” (дзяўчына, 18 год, г. Наваполацк) [4]. Калі параўноўваць сучаснае “прачытанне” звычайнага зачыкання замка, можна назіраць пэўную інверсію абрадавай сімвалікі, паколькі па этнаграфічных матэрыялах адносна вясельнай абраднасці прасочваецца асацыяцыя замка з жаночым улоннем, і зачыканне выступае ў якасці магічнага сродку рэгуляцыі дзетанараджэння: “Калі нявеста не жадае, каб у яе нарадзіліся дзеці, то... адпраўляючыся да вянца, кладзе за пазуху замкнёны замок; гэты ж замок у першую шлюбную ноч трэба пакласці пад падушку” [1, с. 176].

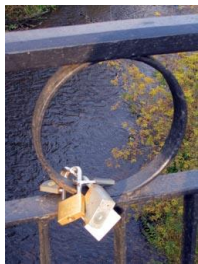
Варта адзначыць, што папулярнасць звычайнага зачыкання вясельнага замка выклікала да жыцця спецыфічную індустрыю гэтага атрыбута. І калі ў канцы 1990-х – пачатку 2010-х гадоў маладым прыходзілася задавальняцца звычайнымі замкамі, набытымі ў гаспадарчых крамах, то зараз да іх паслуг шырока асартымент спецыяльна вырабленых дэкаратыўных замкоў, на якія можна загадзя нанесці любую гравіроўку, у тым ліку і імёны жаніха і нявесты.



Мал. 1. Замкі на Пушкінскім мосце ў Віцебску. Фота з адкрытых інтэрнэт-крыніц

Звяртае на сябе ўвагу і лакалізацыя разглядаемага вясельнага звычайна. Ад самага пачатку яго існавання найбольш распаўсюджаным месцам, куды маладыя вешалі замок, былі парэнчы мастоў. Як правіла, ў канкрэтным горадзе дзеля гэтага абіраюцца невялікія, найбольш зручныя масты (Пушкінскі мост у Віцебску (мал. 1), Чырвоны мост у Полацку (мал. 2)).

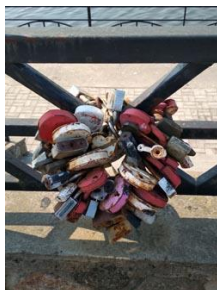
У гарадах, дзе падыходзячыя масты адсутнічаюць, месцам вывешвання замкоў могуць стаць іншыя канструкцыі, напрыклад, агароджа набярэжнай возера у г. Міёры (мал. 3).



Мал. 2. Замкі на Чырвоным мосце ў Полацку. Фота аўтара.

Відавочная тэндэнцыя прывязкі месца вешання замка да воднага аб’екта з тым, каб потым выкінуць у ваду ключы, што, зноў-такі, сімвалізуе непарушнасць заключанага шлюбу: “Маладыя кідаюць ключыкі ад замка ў ваду... [Гэта] вера ва ўмацаванне будучай сям’і” (дзяўчына, 17 год, г. Новалукомль); “Вешаюць замкі, а ключы выкідаюць у раку. [Гэта] сімвал моцнага і доўгага сумеснага жыцця” (хлопец, 19 год, г. Полацк) [4].

Мост у суседстве з вадой у дадзеным выпадку маюць дастаткова традыцыйную лімінальную сімваліку, выяўленую даследчыкамі яшчэ ў XIX стагоддзі [6]. У дадзеным выпадку яна ўзмацняецца і іншымі абрадавымі дзеяннямі, што лакалізуюцца тут жа.



Мал. 3. Замкі на набярэжнай г. Міёры. Фота аўтара.

Напрыклад, у некаторых беларускіх гарадах з мостам звязаны яшчэ і звычай развітання нявесты з дзявочым прозвішчам: “[кладзецца] запіска ў пустую бутэльку і кідаецца ў вадаём; напісаць [прозвішча] на [паветраных] шарах і выпусціць іх” (дзяўчына, 18 год, г. Наваполацк); “нявеста запуская ўверх шарыкі, дзе на кожны шарык прымацавана літара яе прозвішча” (хлопец, 19 год, г. Шуміліна); “нявеста на паветраных шарах адпускае сваё прозвішча ў нябёсы” (дзяўчына, 18 год, г. Міёры). Акрамя таго, ад жаніха часта патрабуецца перанесці нявесту праз мост на руках, што, па меркаванню рэспандэнтаў, азначае “пераход з аднаго перыяду жыцця ў другі” (хлопец, 18 год, г. Наваполацк); “сімвалічны пераход ад аднаго сацыяльнага статусу ў іншы” (хлопец, 17 год, г. п. Ліёзна) [4].

Звычай вешання замкоў набыў у гарадах настолькі масавы характар, што гэта стала ствараць перашкоды для камунальнай гаспадаркі, так як абцяжарвала догляд і абслугоўванне мастоў. Перыядычнае спілоўванне замкоў не давала патрэбнага эфекту, так як яны хутка з’яўляліся зноў, да таго ж, выклікала негатыўную рэакцыю гараджан.



Мал. 4. Дрэва кахання ў гарадскім парку г. Наваполацка. Фота аўтара.

Своеасаблівым сродкам прыстасавання гарадскога асяроддзя да сітуацыі стала стварэнне архітэктурных форм і элементаў гарадскога ландшафту, спецыяльна прызначаных для вешання вясельных замкоў. Так, каля аддзелаў ЗАГС, у гарадскіх парках, ля мастоў з’явіліся альтанкі, лаўкі, стылізаваныя “дрэвы шчасця” (мал. 4, мал. 5).



Мал. 5. Стылізаваная кампазіцыя на набярэжнай г. Міёры. Фота аўтара.

Акрамя таго, у некаторых гарадах былі створаны цэлыя ландшафтныя комплексы (алеі, паркі), звязаныя з вясельнай тэматыкай. Напрыклад, у г. Глыбокае ў 2014 годзе быў адчынены “Сквер маладых”, дзе размясцілі адмысловыя аб’екты: “Падкову шчасця, Лаву прымірэння, Кашалёк дабрабыту, каваня вароты, вясельныя арэлі, сэрца з анёлам, дэкаратыўныя каваня дрэвы” [2]. У выніку ўтварыўся цікавы элемент гарадскога культурнага ландшафту, дзе праводзяцца нават выязныя рэгістрацыі шлюбу, а элементы дэкору стымулююць з’яўленне новых вясельных звычаяў: “Кашалёк дабрабыту – гэта своеасаблівы знак матэрыяльнага дабрабыту, таму той, хто хоча жыць багата, павінен дакрануцца да кашалёка і загадаць гэтае жаданне” [2].

Такім чынам, можна адзначыць ўзаемаўплыў элементаў сучаснай вясельнай абраднасці і культурнага ландшафту сучаснага горада. З аднаго боку, сучасныя вясельныя звычаі і абрадавы дзеянні садзейнічаюць трансфармацыі культурнага ландшафту, з’яўленню ў ім новых аб’ектаў. З другога боку, і самі элементы культурнага ландшафту выклікаюць да жыцця новыя кампаненты, якія паступова замацоўваюцца ў структуры сучаснага вяселля.

Літаратура

1. Богданович, А. Е. Пережитки древнего мирозерцания у белорусов: этнографический очерк / А. Е. Богданович, репринт. изд. – Минск: Беларусь, 1995. – 186 с.
2. В ажуре кованых изделий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vajure.by/novosti/94-vajure-kovanyh-izdelij>. – Дата доступа: 10.09.2019.
3. Залеская, А. Откуда появилась традиция вешать замок любви и что она означает [Электронный ресурс] / А. Залеская // Домашний очаг. – Режим доступа: https://www.goodhouse.ru/family_and_children/psihologiya/otkuda-poyavilas-tradicziya-veshat-zamok-lyubvi-i-chto-ona-oznachaet/. – Дата доступа: 10.09.2019.
4. Матэрыялы анкетавання (анкетаванне праведзена аўтарам у траўні-верасні 2019 года сярод студэнтаў Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта).
5. Мялешка, А. А. Савецкая сямейная абраднасць Беларусі / А. А. Мялешка. – Мінск: Вышэйшая школа, 1976. – 238 с.
6. Потебня, А. А. Переправа через воду как представление брака / А. А. Потебня // Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – с. 553–565.

ТЭМА РЫБАЛОЎСТВА Ў ПРАЦАХ М. НІКІФАРОЎСКАГА І К. ТЫШКЕВІЧА

Адметнасць, як заўсёды, сустракаецца ў любой справе. Не стала нейкім асаблівым выключэннем і рыбалоўства. Апісанні розных спосабаў лоўлі рыбы засталіся ў беларускай этнаграфічнай літаратуры і служаць зараз выдатным пацвярджэннем нашых думак. Мы прыводзім вытрымкі з прац толькі двух аўтараў: М. Нікіфароўскага і К. Тышкевіча.

Падыход М.Нікіфароўскага да раскрыцця тэмы вызначаецца арыгінальнасцю. Калі ў этнаграфічнай працы “Нарысы прастанароднага жыцця-быцця ў Віцебскай Беларусі” ён звярнуўся да тэмы рыбалоўства, то пачаў апісанне з таго, што паспрабаваў вызначыць значэнне рыбалавецкай справы для простага насельніцтва гэтага рэгіёну. Добры знаўца жыцця і побыту сялян-віцебцаў М. Нікіфароўскі дакладна адзначыў, што рыба даволі часта вырастоўвала людзей працы пад час голаду (а яшчэ ўсемагчымых рэлігійных пастоў), з’яўлялася неад’емнай часткай (даволі каштоўнай і незамяняльнай) самабытнай беларускай кухні. Ужо тады аўтар бачыў пагрозу з боку агрэсіўна наступаючага на прыроду чалавека: папярэджаў, што неабдуманая вынішчэнне рыбных запасаў (сярод сялян і гаворкі не вялося, што надыйдзе некалі час, і рыбы ў іхніх вадаёмах не будзе), прывядзе да непажаданых вынікаў, калі гэты, амаль штодзённы прадукт харчавання, намнога падаражэе і ўжо толькі з гэтай прычыны стане недаступны вясковаму жыхару.

Вынішчэнне рыбага багацця, найперш, бачыў у тым, што рыбакі актыўна выкарыстоўвалі для лоўлі надзвычай густыя сеткі (сеткавыя прылады), пры гэтым, вялікая колькасць рыбных малькоў за час, неабходны для пераборкі прылад, проста беззваротна гінула, бо рыбакі іх не забіралі. М. Нікіфароўскі таксама адзначаў, што ўзнікненне буйных прамысловых прадпрыемстваў на берагах вадаёмаў і актыўнае выкарыстанне ўсё новых і новых сродкаў пры вырабе прадукцыі, а потым “скід” (неабдуманая-злачынны) адыходаў паступова прывядзе да экалагічнай катастрофы. Прадпрыемальныя гаспадары менавіта так і рабілі, бо выгодна было пабудаваць свой завод ці фабрыку на беразе рэчкі, каб і вада была пад бокам (для ачышчэння-прамывання сыравіны), і па рэчках можна было, хутка і танна, перавозіць ужо гатовую прадукцыю на продаж у іншыя рэгіёны.

Фіксуючы вуснапаэтычныя творы, у якіх сустракалася згаданне пра рыбалоўства, рыбакоў і рыбу (найперш, гэта ўсе магчымыя павер’і, прыказкі і прымаўкі), сам М. Нікіфароўскі падкрэсліваў, што гэтыя фальклорныя жанры таксама маюць для нашчадкаў вялікае павучальнае значэнне і яны “не менш каштоўныя, чым, напрыклад, казкі і песні” [2, с. 58]. Мабыць, адчуваў вопытны збіральнік, што з цягам часу многае змяняецца, нешта назаўсёды адмірае і болей не адраджаецца. Таму, каб духоўная і матэрыяльная спадчына беларускага народа становілася набыткам будучых пакаленняў, неабходна яе захоўваць. У ягоным вызначэнні гэта азначала фіксаваць на паперы, а потым спрабаваць яшчэ і апублікаваць, каб з самабытнай спадчынай нашых продкаў знаёмілася як мага болей людзей.

К. Тышкевіч звярнуўся да тэмы рыбалоўчай справы беларусаў, калі напісаў наступнае: *“Рыбалоўства на Палессі з’яўляецца такім даўнім і спрадвечным заняткам у гэтым краі, што ў мясцовасцях, дзе найбольш вылоўліваюць рыбы, яно ўжо ўвайшло ў народныя традыцыі, асвечаныя нейкімі ўрачыстымі абрадамі і ўвасобленыя ў народныя песні – найстарэйшыя дакумент мясцовых звычаяў”* [3, с. 126].

Як бачым, у сваім апісанні слыны гісторык-аматар спрабуе падаць старажытнае рыбалоўства не проста як промысел, а да таго ж, і як духоўны скарб, – абрад, што суправаджаўся песнямі, традыцыйнымі дзеяннямі і тлумачэннямі. Праўда, крыху пазней ужо польскі даследчык К. Машынскі перадаў усё больш рэалістычна. Затое, у запісах К. Тышкевіча засталася непаўторная рыбацкая песня, якая, магчыма, болей нікім не была зафіксавана.

Але пра ўсё па парадку. К. Машынскі падае наступнае апісанне лову рыбы на Палессі.

“Гутарка ідзе пра рыбалоўства на рацэ Славатне (правы прыток ніжняй Прыпяці пад Нароўляй у Мазырскім пав.). Гэтая рака разам з некалькімі злучанымі з ёй азёрамі зімой пры пэўных абставінах на адлегласці 10 вёрстаў напаўняецца лавінай рыбы, што шукае свежую ваду. Тады перагароджваюць раку густым язам, і пачынаецца лоўля. У палонках, прасечаных у лёдзе, ставяць вершы; затым сабраныя тут людзі, якіх завуць учачамі, наганяюць рыбу боўтамі і „спяваюць старажытныя песні, невядома калі складзеныя для гэтай працы“. Зімовы лоў на рацэ Славатне, хоць і цягнуцца толькі некалькі дзён, такія знакаміты, што з далёкіх краёў едуць на рыбу купцы. Кожны год там вылоўліваецца 3 тысячы пудоў рыбы. Не толькі на рэках, але і на вялікіх азёрах, як Князь, рыба зімой часам гіне ад недахопу паветра” [1, с. 60–61].

Самае цікавае для нас у гэтым урыўку заключаецца ў словах “спяваюць старажытныя песні”. Аднак, на вялікі жаль, аўтар працы не прыводзіць словаў гэтых вуснапаэтычных твораў, а яны, бясспрэчна, значна ўзмацнілі б ягонае, і без таго каштоўнае, даследаванне.

Затое К. Тышкевіч зафіксаваў усё так, як яму самому давалося некалі пачуць. Нам прыйдзецца падаць даволі вялікі ўрывац з ягонай працы, каб не перарываць думкі даследчыка. “У Мазырскім павеце, у маёнтку Нароўля памешчыка п. Даніеля Горвата, на правым беразе Прыпяці, працякае невялічкая рэчка Славечна, якая ўпадае ў яе. На ёй за вёрстаў 10 ад вусця ёсць плаціна, пры ёй млын, што завецца Тартак Хана. На левым беразе гэтай рэчкі на пэўнай адлегласці адно ад аднаго сустракаюцца чатыры невялікія возеры, злучаныя малымі прыроднымі каналамі са Славечнай. Першае азярцо называецца Рубцоўскае, другое – Ікра, трэцяе – Вялікая Крагова, чацвёртае, пры вусці Славечны, каля берагоў Прыпяці, нават злучанае з ёю малым сцякам, завецца Малая Крагова. Штогод увесну, у сакавіку, у гэтай мясцовасці з Прыпяці ў Славечну выносіць рыбу. Калі ў гэтую пару яна пакажацца каля млынка, гэта значыць, што ўся рака на адлегласці вёрстаў дзесяці і тья, звязаныя з ёю азёры, ужо напоўнены рыбай, якая шукае свежай вады. У той час раку ля яе вусця адгароджваюць ад Прыпяці густой загароджаю з драўляных калоў, і лоўля пачынаецца. На рачным лёдзе ў прасечаных на пэўнай адлегласці палонках расстаўляюць адзін за адным бучы, пасля чаго сабраныя дзеля гэтай мэты людзі, якіх завуць „грачамі“ (гульцямі), гонячы „балтамі“ ад млына рыбу, спяваюць шмат вякоў таму складзеныя спецыяльна дзеля гэтай падзеі песні. Рыба, уцякаючы ад людскога спеву, няспынна набіваецца ў расстаўленыя бучы, якія, напоўненыя рыбаю, выцягваюць адзін за адным. Калі гэтая маніпуляцыя ад млына да вусця некалькі разоў паўторыцца, перапалоханая такой засадай рыба з роспачы шукае сховішча ў суседніх азёрах, адкуль яе потым выцягваюць невадамі. Гэтая лоўля рыбы настолькі добра вядома на Палессі, што пад тую пару купцы, якія гандлююць рыбай, з далёкіх краёў цягнуцца на берагі Славечны, каб закупаць яе там. Тэрмін такой лоўлі не акрэслены, ён залежыць ад колькасці рыбы, што збіраецца ў Славечне. Доўжацца ловы звычайна столькі дзён, колькі трэба дзеля яе вылоўлівання. Штогод колькасць здабытай там рыбы даходзіць да трох тысяч пудоў.

Міхалон, аўтар, які пісаў за Жыгімонта Аўгуста, ці не пра тую лоўлю згадвае, калі піша, што ў Прыпяці пад Мазыром, дзе ўпадае Тур’я, штогод 1 сакавіка настолькі шмат бывае рыбы, што ўкінуты кол стаіць, нібыта ўторкнуты ў зямлю. Тысячы купецкіх вазоў штогод прыбывала туды” [3, с. 126–127].

Уражвае і рыбнае багацце палескіх рэчак, і просты спосаб лоўлі рыбы, але, найбольш, вядома ж, самабытная палеская песня, якая з’яўлялася неад’емным атрыбутам, выконваемым “учачамі” – “грачамі”. Дарэчы, на гэта асабліва скіроўваў сваю ўвагу і К. Тышкевіч. “Сапраўды, гэты спосаб палявання на рыбу на берагах Прыпяці надзвычай цікавы. Але нам, збіральнікам мясцовых звычаяў, найбольш цікавай падасца адна з народных песень, што спявалася пры гоне рыбы. Гэта нібыта казка пра плотку і ляшча, дзеля дадзенай акалічнасці складзеная вершам на палескай народнай гаворцы, якую тамтэйшыя сяляне пры гоне рыбы спяваюць пад адпаведную мелодыю. Змест гэтай песні заключаецца ў тым, што малады нявопытны лешч пытаецца ў старой плоткі, што за крыкі чуваць? Ён меркаваў, што гэты людзі вяртаюцца на пароме з дажынак, яны рассыплюць зерне, якім рыба, што плавае ў рацэ, пракорміцца. Дасведчаная плотка адказала яму, што гэты крыкі рыбакоў і што летась яна страціла тут усіх сваіх дзетак, а цяпер,

пачуўшы гэтых „грачоў“, якія стукамі сваіх „балтоў“ пужаюць рыбу, яна раіць усёй рыбнай грамадзе ўцякаць ад іх. Рыбы, прыслушаўшыся да парады старой плоткі, пайшлі за ёю, а тая следам за сабою завяла ўсіх у расстаўленыя сеткі. Гэтай песняй, штогод спяванай на Славечне падчас славутай лоўлі рыбы, я спяшаюся аказаць паслугу даследчыкам народных звычаяў.

Вось яна, без усялякіх змен:

„Што там крычаць? – малады леіч старой плотцы казаў. –

*Пэўне дажынкi пяюць, а чэрэз паром едучы,
Будзе нам зернак наоколу пльвучы“.*

„Ой, то рыбакі! – старая плотка маўляла. –

Ой, у прошлым гаду над дзеткамі я плакала,

Чы чуеш, як біюць грачы,

Усе мы прапалі – маўчы – маўчы!

То гадзіна смерці, ой, страішно балты стучаць,

Ой, моўчкі ўцякаймы, нам тут ня стаяць“.

Глупая рыба добра вам радзіла,

Старая да й разумная ў сетку ўправадзіла.

Ой, рыбы вы, рыбы! Хочэце розуму,

А нім годзіна мене,

Розум у сетку вас кіне” [3, с. 127–128].

Такім чынам, дзякуючы запісам знаных і аўтарытэтных даследчыкаў, у беларускай этналогіі і фалькларыстыцы засталіся многія аспекты старадаўняга традыцыйнага рыбалоўства, якое мела сваю непаўторную адметнасць, у першую чаргу, з-за таго, што рыбныя запасы беларускіх вадаёмаў на той час былі, здавалася, невычэрпнымі. І сумна-папераджальныя засцярогі М. Нікіфароўскага надзвычай хутка збыліся: ні ў якім разе нельга было заставацца абыякавымі да ўсяго таго, што адбывалася навокал, нават калі нейкая справа і не датычылася некага асабіста. К. Тышкевіч таксама зрабіў добрую паслугу – назаўсёды пакінуў у памяці нашчадкаў словы надзвычай простаай палескай рыбацкай песні, але яе не проста спявалі рыбакі, а яна з’яўлялася неад’емнай часткай самабытнага рыбацкага промыслу палешукоў.

Літаратура

1. Машынскі, К. Усходняе Палессе / К. Машынскі ; уклад., прадм., камент. У. Васілевіча ; пер. Л. Салавей. – Мінск : Беларуская навука. 2010. – 528 с.
2. Пятроўская, Г. А. Пачынальнік беларускага народазнаўства М. Я. Нікіфараўскі / Г. А. Пятроўская. – Мінск : Навука і тэхніка. – 1991. – 73 с.
3. Тышкевіч, К. Вілія і яе берагі / К. Тышкевіч ; уклад., прадм., пер. пол. тэкстаў, каментар У. Васілевіча. – Мінск : Беларуская навука. – 2018. – 636 с.

Ненадавец А.М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ТЭМА РЫБАЛОЎСТВА Ў ТВОРЧАСЦІ ЯКУБА КОЛАСА

Нарадзіўшыся і ўзгадаўшыся на берагах славутага Нёмана будучы класік беларускай літаратуры выдатна ведаў рыбалоўства: яму самому даводзілася чуць і бачыць, як лавілі ды распавядалі пра багатыя ўловы іншыя. Відаць, неаднойчы выпадала і паўдзельнічаць у рыбацкіх арцелях ці ў сямейных парах-тройках, якія выходзілі на затокі і плаўні Нёмана, каб там і адпачыць, і налавіць свежай рыбки, ды парадаваць хатніх. Ні ў якім разе не выпадае адмаўляць і сямейныя традыцыі. Дастаткова прыгадаць дзядзьку Антося і

дзеда Юрку, каб зразумець, што іхняя сямейка мела даўнія рыбацкія традыцыі. Увесь працэс падрыхтоўкі і лоўлі рыбы падаецца падрабязна, з веданнем справы (“рыбалоўчага працэсу”).

Вельмі хораша Я. Колас апісвае і рыбацкае майстэрства свайго дзядзькі Антося, які дзецям быў не толькі бліжэйшым дарадчыкам і памагатым, але таксама – і сябрам, верным памочнікам. Ніколі не пакідаў дзяцей гэты сталы чалавек, а, наадварот, цяжка навучаў іх жыццёвай мудрасці, якую сам ужо да таго часу добра вывучыў. І рыбацкі дзядзька не пастаянна, не завіхаючыся толькі ля рыбных мясцін, а ўрыўкамі, калі дазваляла яму нейкая вольная ад будзённых спраў хвілінка.

У іншым выпадку, Я. Колас яшчэ больш падрабязна апісвае цягу Антося да рыбалоўчай справы. Тлумачыць гэта тым, што ў яго ўсё гэта ад самага нараджэння. Іншы проста, пасядзеў бы адпачыў, а гэтаму працаўніку не да адпачынку. Для яго найлепшы адпачынак – гэта рыбалка: *“І дзядзька быў рыбак выдатны, / Хоць больш урыўкавы, прыдатны, / Але лавіў-такі нямала, / І дзядзьку ў рыбе шанцавала”* [1, с. 89].

Мець уласны човен у рыбацкай гаспадарцы ў тыя часы многае значыла. Такі рыбак мог ужо выязджаць і на сам вадаём (Нёман), а гэта значна павышала ягоныя разлікі на добры ўлоў. Ды далёка не кожны рыбак мог самастойна змайстраваць човен, зрабіць яго такім, каб ён быў і лёгкім, і трывалым, і ўстойлівым на вадзе. Асабліва ў моцны вецер ці якую-небудзь залеву. А замовіць такую рэч было дарагавата. І грошы для такой справы ў сялянскай гаспадарцы не заўсёды вадзіліся. Вось і даводзілася таму дзядзьку Антося лавіць рыбу адно што з берагу.

Ну, вядома ж, аповяды дзядзькі Антося пра рыбацкае шчасце (пра тое, як яно да яго павярнулася, ці, наадварот, адварнулася) – гэта шэдэўры з рыбацкіх гісторый, у якіх смела суседнічалі ўменне распавядаць, хлусня і перакананне.

Вядома ж, чалавек надзвычай азартны, цалкам залежны ад любой выконваемай працы, Антося пад час рыбалкі заўсёды змяняўся, нагадваў сабою нейкую добра адладжаную машыну, якая ўсё рабіла акуратна, ашчадна, прадумана.

Але адна справа – гэта рыбалка для душы, для адпачынку. Няхай сабе яна і хуткацечная, урывачная, паміж асноўнымі сялянскімі заняткамі. І зусім іншая, калі ты вымушаны займацца гэтай справай не для сябе, не для ўласнай сям’і, а, атрымліваецца, што і тут ... па прымусу, бо неабходна было выконваць пэўную «сацыяльную замову».

Зусім іншая справа дзед Юрка. Ён працаваў на самога сябе і ад ягонага ўлову, адпаведна, залежаў і рыбацкі прыбытак. Тут усё вылічвалася надзвычай проста: чым больш зловіш, тым больш здасі і атрымаеш больш грошай. А гэта не прымус і не прыгон, гэта – звычайная, цяжкая і адказная праца.

Дзед Юрка, як ужо вядома, быў “дзяржаўным” (скарбовым) рыбаком на Нёмане і меў, адпаведна, права лавіць і здаваць рыбу ў “скарб” ці нарыхтоўшчыку. Такія рыбацкія мелі доступ і да скарбовых чаўноў, якімі іншыя людзі не мелі права карыстацца, пад забаронай значнага грашовага штрафу. Чаўны былі “запісаны” персанальна за кожным “скарбовым” рыбаком. Гэтыя рыбацкія на іх рыбацкіх, яны чаўны і даглядалі, і рамантавалі, і захоўвалі Падарунак чоўна – царскі падарунак! Няхай сабе човен той быў старым-старым і рассохлы-патрэсканы.

Самому Я. Коласу, мабыць, даводзілася шматразова прымаць удзел у вясёлых рыбалках, звязаных і з адмысловым промыслам, і проста з выпадковым вясковым адпачынкам. Апынуўшыся ўпершыню на Палессі, малады настаўнік убачыў, што ў многім мясцовыя людзі проста жылі з балота, рэчкі, возера, праток і канавак. Яны прызвычаліся да вады, да тых гнілых балот. І як аказалася, балоты тыя кармілі чалавека працы, пры ўмелым абыходжанні давалі амаль што ўсё неабходнае для бязбеднага існавання: сена і рыба, ягады і грыбы, дровы і ўгнаенні. Ды ці мала яшчэ што такое, што забяспечвала жыццядзейнасць палешукоў.

Традыцыя была бачная ў норавах, у паводзінах, у вядзенні гаспадаркі. Усё рабілася з улікам мясцовасці, той тэрыторыі, на якой палешукам даводзілася жыць адвеку. Тонка аналізуючы своеасаблівы клімат, цягам стагоддзяў, гэтыя людзі навучыліся разбірацца (прадказваць наперад!) надвор'е, выпрацавалі стройную сістэму народных прыкмет і павер'яў. Яны нават, абапіраючыся на такі своеасаблівы запас, маглі дакладна сказаць: у якім вадаёме ў такі ці гэтакі дзень будзе рыба, а ў якім яе не возьмеш ніякай снасцю.

Паказваючы такія адметныя рысы і ўласцівасці, Я. Колас не спяшаецца асуджаць ці абвінавачваць палешукоў, наадварот, адчуваецца ягоная сімпатыя да тубыльцаў, якія ў такіх складаных жыццёвых умовах здолелі выжыць і, пры гэтым, захаваць сваю духоўную адметнасць. Менавіта гэта, найперш, і ваыклікала пачуццё павагі. Таму, нават там, дзе аўтар хацеў паказаць нейкую гумарыстычную ці саркастычную сцэнку з побыту палешукоў, у яго гэта атрымлівалася стрымана, з улікам уласнай годнасці вяскоўцаў. У іх жа многае заставалася ранейшым, перанятым яшчэ ад далёкіх продкаў. Напрыклад, нават у адносінах да царквы: *“Але палешукі не вельмі кідаліся да царквы, бо яны народ дбалы і дасціпны. Таму паляванне ўсміхалася панадна, у другога было асочана месца, дзе яшчэ шчупакі не скончылі нараставаць”* [2, с. 155].

Як бачым, народныя промыслы, па словах Я. Коласа, стаялі ў палешукоў на адным узроўні з ... рэлігіяй. Не, яны нават тут не спрабавалі “прыцэньвацца”, нешта адмаўляць ці сцвярджаць, проста практычнае ў іхнім жыцці заўсёды перамагала, бо яны выдатна разумелі, што гэта дасць свой плён у любы момант, у любую часіну. Тое ж рыбалоўства, яно ўспрымалася не проста як нейкі пусты занятак, а як спрадвечны промысел, які заўсёды дапамагаў карміць сям'ю, не даваў людзям загінуць з голаду ў надзвычай страшны, знядоляны год. Пра гэта заўсёды памяталі і стараліся ніколі не забывацца, бо лічылі, што ў такім выпадку, можа запроста адварнуцца вязенне. Гэта ў іхнім разуменні было куды страшнейшай праявай, чым нават ненаведванне ... царквы.

Тым болей, што і царкоўныя служкі паказаны Я. Коласам далёка не ў самым лепшым выглядзе. Можна сказаць і па-іншаму: паказваў так, як было на самой справе. Аўтар не адступіў ад жыццёвай праўды. *“А можа, і другі грэх а.Мадэста мог пацягнуць за сабою такую кару, бо ён сушыў жыта за царскімі дзвярыма, а ў святую нядзельку перад набажэнствам зазвычай хадзіў на балота трэсці бучы з рыбаю сваіх парафіян”* [2, с. 106]. І ў дадзеным выпадку многае можна патлумачыць практыцызмам і жыццёвым вопытам. У палешукоў ніколі не лічылася грахам працаваць “з хлебам”: збажыною, снапамі, зернем і г. д. Паводле народнай маралі, хлеб – самае святое на свеце і яго можна (і трэба!) прыбіраць і даглядаць у любы час, і ў любым месцы. І за гэта не выпадала чакаць нейкага пакарання. Няхай сабе і ад самога пана Бога. Пра гэта, мабыць, добра ведаў і а. Мадэст. Іншая справа, што прыхаджан ён прымушаў рабіць зусім па-іншаму, чым рабіў гэта сам. Вяскоўцаў, калі што якое, палохаў нябесным пакараннем, а адносна сваёй персоны не надта хваляваўся.

Што да “наведвання” чужых бучоў, то тут таксама сітуацыя неадназначная. Яна проста не патлумачана самім Я. Коласам. Магчыма, што аўтар і не ведаў усіх тонкасцей рыбалавецкай справы на Палессі. Мясцовыя жыхары, затое, гэта выдатна ведалі і заўсёды прытрымліваліся нормаў своеасаблівага звычайнага права. Паводле якога атрымлівалася, што а. Мадэст нібы і парушыў заведзены закон: вытрушваў чужыя бучы, – але за такую правіну здавён не было прадугледжана суровае пакаранне. У самым горшым выпадку, што яго магло чакаць, то гэта даведзеныя да адчаю свавольствам бацюшкі парафіяне, сабраўшыся ў купку, а то і нехта ў адзіночку, маглі надаваць папу ў каршэнь, ці выкупаць яго ў балотнай твані. Асабліва не задумваючыся над тым, якая пара года стаяла на двары. І ўсё на тым. Ніякага калецтва ці пазбаўлення жыцця або падачы заявы ў кожны суд і накладання потым на вінаватага вялікага штрафу тут не прадугледжвалася. І ўсё толькі таму, што бучы ён вытрушчваў не на рэчцы, не на возеры, а на балоце!

Паводле палескай завяздзёнкі, балоты – гэта нічыйная тэрыторыя. Дакладней,

чартоўская. А раз над ёю гаспадар нячысцік, то і чалавек, атрымліваецца, гаспадарыў на той самай нічыйнай тэрыторыі. І тут нейкія канкрэтныя грамадскія парадкі нельга было прымяняць. Балота давала свае багацці ўсім аднолькава. Там не распісвалася і не зацвярджалася, дзе чый яз ці гаць маглі знаходзіцца, і дзе была чыя-небудзь адвечная рыбная мясціна. Прынцып быў даволі просты: навучыўся карыстацца – карытайся, ёсць прыбытак – добра, а не, то шукай іншую прыдатную прастору сярод неабдымных палескіх абшараў. А. Мадэст гэта ведаў і таму смела прылаўчыўся да чужога набытку. А з боку нябеснага пакарання, то ў яго таксама лоўка атрымлівалася: бучы браўся “правяраць” перад ранішнім нядзельным набажэнствам, пад час якога мог самому сабе і ... адпусціць той грэх.

Толькі тут была адна абавязковая акалічнасць, не згаданая самім Я. Коласам. Усё заключалася ў наступным: калі нехта парушаў у балоце бучы (ці іншую рыбалоўную снасць), то меў права забраць сабе ўлоў, частку яго, але пры гэтым (ні ў якім разе!), не мог пашкодзіць снасць, ці не паставіць яе, па-ранейшаму, на тое ж самае месца. Менавіта такі зыход справы і не прадугледжваў пакарання. Хіба што нейкага асуджэння: забраў рыбу (а бучы, як ведаем, ставіліся пераважна на ўюноў), то так і сыйдзе, асабліва, калі не зловяць за руку. Паставіш на ранейшае месца, то яшчэ рыбы ўлезе, і ўсе застануцца задаволеныя. Чаго, чаго, а ўюноў у палескіх балотах хапала заўсёды. Тым болей, што яны вадзіліся ў балотах.

Таму палешукі маглі смела парушаць і яшчэ адну спрадвечную традыцыю, паводле якой вынікала, што на вадаёме (возеры ці рэчцы) нельга было згадаць нячысціка (чорта), бо тады б пераставала лавіцца рыба. На балотныя масівы гэта не распаўсюджвалася. З іншага боку, якое ж балота без чорта? З гэтай нагоды сяляне смела бэсцілі нячысціка ў ягоных жа ўладаннях. Напрыклад, як гэта зрабіў у царкве стары прыхаджанін: *“Дзед Мікіта толькі што вярнуўся з рыбы. ... Злавіў жа хоць рыбы? – пытае а. Мадэст. ... Дзе там у чорта? Няма! – працягвае ён (Мікіта. – А.Н.) апошняе слова, махае рукой і выходзіць”* [2, с. 158–159].

Іншая сітуацыя апісваецца Я. Коласам, калі настаўнік Лабановіч выступае актыўным памочнікам сялян вёскі Вылазы, якія адстойвалі на свае, як яны лічылі, адвечныя заліўныя лугі ля Прыпяці, а тыя сезонныя землі (сенакосы) мясцовы памешчык Скірмунт вырашыў забраць сабе. У каго, маўляў, грошы, у таго і ўлада ў руках. Па-іншаму думалі наіўныя вяскоўцы, знайшоўшы грамаднага чалавека, ды з ягонай дапамогай уступіўшы ў “перапіску” з сваім панам. Здавалася б, нічога крамольнага, нічога супрацьпраўнага не ўчынілі, наадварот, імкнуліся забраць тое, што ім належала адвеку. Нават настаўніку паабяцалі за ягоную падтрымку ды за простае чалавечае разуменне па-вясковаму аддзячыць: *“Калі пан ужо верне нам затокі, мы прынясем самай лепшай рыбы нашаму настаўніку за турботы, - гаворыць дзядзька Есип”* [2, с. 380].

Усё, як мае быць, так заўсёды было заведзена сярод палескага люду: чалавек паспрыяў, зрабіў добрую справу, то яго абавязкова неабходна аддзячыць. Усялякае ў жыцці здаралася, магло так атрымацца, што да яго зноў неабходна было звярнуцца.

І нарэшце, з веданнем справы, з падрабязным апісаннем зімовай падлёднай рыбалкі выступае Я. Колас у сцэне, дзе асмялелыя сяляне сабраліся і выйшлі парыбачыць на панскія замерзлыя лугі. Ішлі, як ім здавалася, на свае, законныя прырэчныя “затокі”. Калі ўчытваешся, то можа падацца, што і сам аўтар стаяў на той момант сярод вяскоўцаў і прымаў актыўны ўдзел у закідванні і выцягванні невада, дапамагаў выбіраць рыбу і скідваць яе ў драўляныя цабры. *“Чалавек дваццаць сялян, узваліўшы невад на сані, выходзяць на затокі. Павольна, не спяшаючыся, бяруцца за справу. Прасякаюць палонкі, закідваюць невад. Работа ідзе весела, дружна. Выцягваюць першы невад, яшчэ веселей робіцца ім. Калі і далей будзе такі спор у рабоце, сёння яны пажывяцца добра. Пасля поўдня ў іх было ўжо цаброў тры ўлову. А рыба, як напаказ: ліны і шчупакі, ды ўсе ладныя. Проста ахвота бярэ да работы”* [2, с. 386–387].

Літаратура

1. Колас, Я. Збор твораў у чатырнаццаці тамах. – Т. 6. Паэмы “Новая зямля” і “Сымон-музыка” / Я. Колас / рэд. М. Мушынскі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1974. – 624 с.
2. Колас, Я. Збор твораў у чатырнаццаці тамах. – Т. 9. Трылогія “На ростанях” / Я. Колас / рэд. Ю. Пшыркоў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1975. – 800 с.

Олюнина И.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ЭЛЕМЕНТОВ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В СЕЛЬСКОМ ТУРИЗМЕ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

Более 15 лет в Беларуси интенсивно развивается сельский туризм. В 2018 году насчитывалось более 2 300 агроусадоб, при этом лидерами являются Минская и Витебская области – в каждой более 600 объектов. Важнейший фактор, благоприятствующий развитию сельского туризма – нормативно-правовая база. Так, Указ Президента Республики Беларусь № 365 от 09.10.2017 «О развитии агроэкотуризма» предусматривает сокращение и упрощение административных и бюрократических процедур, обеспечивает сохранение и популяризацию историко-культурного и природного наследия региона. В Указе закреплено право субъектов агроэкотуризма оказывать следующие виды услуг: размещение туристов, обеспечение их питанием (с использованием продукции собственного производства), ознакомление с природными, сельскохозяйственными и архитектурными объектами, народными традициями соответствующей местности и т. д. [9]

Благодаря Указу Президента Республики Беларусь № 295, подписанному 24.07.2018, иностранные туристы имеют право пребывать на территории Республики Беларусь без визы до 30 дней, а с мая 2019 года в случае проживания на территории агроусадьбы – и без регистрации на протяжении 10 дней. В ближайшие два-три года представители туристической отрасли смогут проанализировать влияние этих нормативных актов на ее развитие.

Одной из приоритетных задач, решаемых на государственном уровне, сегодня является сохранение культурного наследия – движимого и недвижимого, материального и нематериального. Речь идет обо всех явлениях, которые достались нам в наследство от предков, и которые мы можем обогатить и передать будущим поколениям [5, с. 6]. Сегодня многие элементы традиционной культуры белорусов обретают новую жизнь, новое звучание, представляя страну и на международной арене.

Сделать наследие понятным современникам и будущим поколениям – важная и сложная задача. Председатель Правления БОО «Отдых в деревне», доцент БГУ Валерия Клицунова так определяет этот процесс: «Интерпретация наследия – это деятельность на создание понимания объекта наследия, основанное не только на знании, но и на новом духовном и эмоциональном опыте. Именно интерпретация помогает сделать понятным и близким людям наше природное и культурное наследие, нашу «спадчыну»» [1, с. 8]. Здесь важны как образовательный, так и коммуникационный компоненты, а также учет особенностей современной аудитории. Фактически, презентация элемента традиционной культуры должна быть понятной, жизненной, интересной. Рассказ о прошлом должен быть актуальным в современной жизни, глубоко и точно излагать факты без их искажения, расширять кругозор туриста и – в идеале – вдохновлять его на новые этапы познания. Кроме того, в процессе могут обоснованно использоваться новые технологии, а качество и

количество подаваемой информации должны проходить дифференциацию для получения оптимального количества впечатлений у разных категорий туристов.

Многие специалисты туристической сферы указывают на необходимость серьезной подготовки турпродукта. Важным этапом для сельской территории является разработка стратегии ее устойчивого развития, в котором традиционная культура региона становится точкой отсчета. Именно она придает неповторимость стратегии, формирует главные акценты и особенности, а также провоцирует развитие других аспектов [7, с. 41]. Таким образом формируются локальные стратегии, ярким примером которой является Лепельский район, главным акцентом которого является презентация туристам богатого культурного наследия – старинного обряда «Жаніцьба Цярэшкі», фестиваля «У госці да Лепельскага Цмока», фэста ремесленников в усадьбе «Полсвиж», концертов мастного фольклорного коллектива «Оконица» [2, с.80].



Таким образом, в Беларуси на основе интерпретации элементов традиционной культуры сформировано несколько полноценно функционирующих туристических дестинаций. В совокупности они образуют устойчивый комплекс характерных культурных и природных взаимосвязанных компонентов – систему, именуемую культурным ландшафтом [10, с. 113]. В создании такой системы могут помочь топонимический и событийный локальный потенциал. Именно первый гастрономический фестиваль Беларуси «Мотальскія прысмакі» стал визитной карточкой местечка Мотоль Ивановского района Брестской области.

Традиции питания становятся сегодня самым востребованным элементом культуры, внедряемым в индустрию туризма. Кроме фестивалей проводятся мастер-классы по изготовлению блюд по локальным рецептам с дегустацией. В туристической дестинации «Муховэцька кумора» разработаны полноценные гастрономические туры, которые позволяют отведать блюда и напитки, распространенные в Западном Полесье – кулагу, жур, блины, крамбамбулю и многие другие [8]. На усадьбе «Ганка» выпекают хлеб по традиционным рецептам, на усадьбе «Засценак Скрыплеў» проводится Фэст «Капышкі», основанный на давних традициях приглашать соседей и свояков на свеженину. На воложинском хуторе туристам предлагается исключительно старобелорусская кухня по местным рецептам – кишка, мачанка, поливка-крупник, травяной взвар с мёдом и блинами.



Подобных локальных гастрономических событий, демонстрирующих специфику кухни конкретного региона, становится все больше – так, в последние годы в Волковысском районе на агроусадьбе «Ольхово» проводится кулинарный конкурс «Смак рэгіёну», а в туристической дестинации «Зельвенскі дыярыюш» - конкурс «Гатуем сваё». Доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой этнологии, музеологии и истории искусств исторического факультета БГУ Тадеуш Новогородский считает, что процесс внедрения традиций питания в практику агроусадоб имеет позитивное взаимовлияние: они привлекают посетителей, способствуя развитию сельского туризма, который в свою очередь помогает выявлению, изучению и популяризации традиционных блюд белорусской кухни [6, с. 172].

Такая же ситуация наблюдается и с традиционными белорусскими ремёслами, которые представлены в этнографических турах в различных вариантах – фэстов, мастер-классов, экскурсий по мастерским и т. д. Популярными региональными центрами по проведению праздником ремесел являются Лепель (ткачество, вытинанка), Браслав (соломоплетение), Глубокое (резьба по дереву, кузнечное ремесло), Дубровно, Ивенец (керамика), Иваново (бондарство и гончарство) и др. [3, с. 91]. В подобных программах очень важен интерактивный компонент – турист, знакомясь с историей региона, может

попробовать свои силы и под руководством мастера самостоятельно изготовить памятный сувенир. Это касается не только ремесел, но и традиционных занятий белорусов - сбора трав, ягод, грибов, пчеловодства и рыболовства, а также плетения, ткачества, изготовления костюмов и мн. др. Сегодня, при внимательном отношении к аутентичности, адекватном сочетании традиций и новаций, получают новые креативные турпродукты – мастер-класс «Создаем батлейку вместе» в усадьбе «Стулы», органик-пати «Зялёная гулянка» в экофермерском хозяйстве «Верес», концерты Алеся Лося на «Хутаре дудара» и «Дударскі фэст» в «Дудутках».

При содействии Министерства природы Республики Беларусь в Березинском биосферном заповеднике в 2017 году Музей мифологических существ - благодаря инициативе БОО «Отдых в деревне», а также проекту «Содействие переходу Беларуси к «зелёной» экономике», финансируемому ЕС и осуществляемому Программой развития ООН. Дополняет его мифологическая тропа, экскурсии по которой возможны для туристов и в ночное время с риском быть схваченными за ногу кикиморой (профессиональным членом анимационной команды). Белорусский центр мифологии является перспективным современным объектом этнографического туризма, постепенно набирающим популярность у посетителей.



Еще один важный компонент современной презентации наследия заключается в том, что она должна быть доступна всем категориям посетителей. Инклюзия подразумевает работу с потребностями людей, имеющими особые нужды: это могут быть инвалиды, семьи с детьми, пожилые люди, нацменьшинства, иностранцы, люди с проблемами зрения, слуха, передвижения, с ментальными особенностями и т.д. В сельском туризме Республике Беларусь пока не так много примеров целенаправленного формирования инклюзивного турпродукта. Одним из важнейших является проект «Воложин без барьеров», реализованный Воложинским райисполкомом совместно с ОО «Белорусское общество инвалидов», БОО «Отдых в деревне» и фондом «Интеракция». Летом 2018 года в Налибокской пуще была открыта экотропа «Белокорец» протяженностью 1 300 метров. Тропа создана в виде восьмерки. Здесь есть 9 интерактивных стендов, 6 тактильных карт тропы для незрячих и слабовидящих людей, 3 доступных беседки и биотуалета, 6 тактильных макетов из дерева. В набор инклюзивной инфраструктуры входят пандусы, дорожки, дверные проемы, специально оборудованные туалеты которыми оборудованы hostel, конференц-зал, туристско-информационный центр для людей с инвалидностью. Инклюзивные подходы используются сегодня в экомузее «Мир пчел», агроусадебках «Ганка», «Кони-пони», «За мосточком» и др. Активно вовлекаются пожилые туристы в программы по сбору трав на фитомаршруте «Водар Белавежжа» и в экскурсионно-туристическом комплексе «Аптекарский сад». Необходимо отметить, что и для детской туристической аудитории должен быть сформирован отдельный турпродукт – как, например, Музей мифологии и леса в Заславле, детский арт-центр «Улей» в Смиловичах или программа «Вандраванне з катом Лявонам» в «Дудутках».



Современный турпродукт, сформированный на основе интерпретации культурного наследия, нередко становится популярным после победы в различных конкурсах. Этому процессу в Беларуси способствуют ОАО «Белагропромбанк», который проводит ежегодный конкурс на лучшую агроусадебку страны; порталы Onliner.by и Vetliva.by, которые путем голосования читателей определяют наиболее яркие точки путешествия по Беларуси. Чтобы облегчить туристу поиск, наиболее успешные объекты представлены в туристическом путеводителе «Лучшее в Беларуси» [4].

Развитие подобных инициатив позволяет преодолеть упадок регионов и старение

населения, способствует обновлению инфраструктуры и развитию лидерства, предпринимательства, инициативы. Полноценное формирование частно-государственного партнерства (необходимого фактора при популяризации наследия) возможно только при интегрированном туризме, его устойчивой связи с культурой и полной инклюзией всех участников. Данный процесс находится сегодня в Республике Беларусь в активной стадии своего развития.

Литература

1. Клицунова, В. А. Интерпретация наследия в туризме. Новые подходы в эпоху экономики впечатлений / В. А. Клицунова. – Минск : Экоперспектива, 2015. – 219 с.
2. Клицунова, В. А. Стратегия развития агроэкотуризма в Лепельском районе Витебской области / В. А. Клицунова. – Минск, 2013. – 108 с.
3. Культурно-историческое и природное наследие Беларуси: теория и практика использования в туризме / Л. М. Гайдукевич [и др.]. – Минск : Четыре четверти, 2014. – 328 с.
4. Лучшее в Беларуси. Туристический путеводитель / справочное издание / 2-е издание, дополненное / Е. С. Калейник [и др.] ; под ред. Е. С. Калейник. – Минск : РенессансПаблишинг, 2016. – 392 с.
5. Михайлец, М. А. Охрана культурного наследия на международном уровне : пособие / М. А. Михайлец. – Минск : БГУ, 2017. – 231 с.
6. Наваградскі, Т. А. Эвалюцыя традыцый харчавання беларусаў у XIX–XX стст. / Т. А. Наваградскі. – Мінск : БДУ, 2015. – 243 с.
7. Сиваграков, А. В. Сельское развитие: традиции + инновации + стратегия = устойчивость. Методическое пособие по разработке стратегии устойчивого развития сельской территории / А. В. Сиваграков. – Минск : Учреждение «Новая Евразия», 2017. – 52 с.
8. Туристическая дестинация «Муховэцька кумора» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kumoga.by/>. – Дата доступа: 26.07.2018.
9. Указ № 365 «О развитии агроэкотуризма» от 09.10.2017 [Электронный ресурс] // Национальный правовой Интернет-портал Pravo.by. – Режим доступа: pravo.by/upload/docs/op/P31700365_1507669200.pdf. – Дата доступа: 26.07.2018.
10. Хухлындина, Л. М. Туризм и культурное наследие: пособие / Л. М. Хухлындина, Л. М. Гайдукевич. – Минск : БГУ, 2014. – 296 с.

Рахно К.Ю.

(Украина, п. Опшное)

ГОНЧАРЫ В СТАРИННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ДЕТСКОЙ ДРАЗНИЛКЕ

При изучении образа гончара в белорусском народном творчестве обращает на себя внимание упоминание этих ремесленников в детском фольклоре, а именно в дразнилках. Последние в конце XIX – начале XX века бытовали у белорусов Смоленщины. В них народная мудрость давала выход отрицательным эмоциям детей. Дразнилки, прочно связанные с народными играми, потешками, загадками, скороговорками, применялись для того, чтобы поставить на место обидчика, высказать свое отношение к неприятным отклонениям в поведении, осудить нелепую ситуацию, невоспитанность.

По объяснению знатока быта смоленских белорусов, фольклориста Владимира Добровольского, песенка «Чічары» традиционно пелась мальчику, который вдруг

невежливо поведёт себя перед товарищами, а именно «угрешится», то есть испортит воздух. Если мальчишке случалось опозориться в присутствии товарищей, то последние кричали: «*Чуру, мае зільно!*» и поспешно брали зелёную травинку или лист с дерева. Виновного окружали со всех сторон и поочерёдно таскали его за волосы, приговаривая: «*А чачары, чачары, / Сабірайтесь, ганчары! / Хто ня будіць драть, / Таго самага драть! / Сенцы, венцы, / Што ў тых сенцах? / Куры кудакчуть, / Немцы скачуть. / Дерявень, дерявень, / Падскоч пад лёд, / Паймай рака!..*».

Во время пения песни виновного спрашивали: «*Ті лук (сук) ай кычан?*», а если он отвечал: «*Лук*», ему стучали в голову кулаком, отвечая: «*У голыву стук*». Если он произносил: «*Кычан*», его дальше драли за волосы, с ответом: «*Іняць пачаў*». Потом у виновного узнавали: «*Ті папонка ай авёс?*», и продолжали таскать, в зависимости от ответа, припевая песенку. Под пение разных весёлых песенок невежу ещё долго дёргали за волосы [5, с. 497; 3, с. 268–269, 978]. В быличке праведник рассмеялся, потому что такой конфуз случился с чёртом, «*вітэ эта черті хуть ба наші бабы алі ребяты, наевшысь гароху, – да за то тым чачары дяруть*» [4, с. 318].

Пережиточные формы такой расправы сохранялись в Белоруси до середины XX века. На Гродненщине старший парень зажимал младшего между колен, крутил ему волосы и приговаривал: «*Чычыра, чычыра, цябе маці вучыла...*» [7, с. 42]. С волосами было связано и выражение из Ляховичского района Брестской области: «*Я яму навыврываю чэчкі!*» [9, с. 449].

Аналогичные дразнилки применялись в схожих ситуациях в соседних регионах Северной России. Об этом свидетельствует колоритно описанная русским писателем Николаем Помяловским в «Очерках бурсы» (1862–1863) жестокая подростковая потеха «Чичер, ячер»: «*Но вдруг один из играющих поднял нос и понюхал воздух.*

– *Кто это? – спросил он.*

Поднялись носы и других игроков. Потом все подозрительно посмотрели на Хорька.

– *Ей-богу, братцы, не я... вот те Христос, не я... хоть обыщите...*

– *Чичер!.. – провозгласил Гороблагодатский.*

Человек десять сцепились Хорьку в волоса, а один из них запел:

– *Чичер, ячер, на вечер; кто не был на пиру, тому волосы деру; с кровью, с мясом, с печенью, перепеченью. Кочена иль пирога?*

– *Пирога, – пищал Хорь...*

– *Не проси пирога, мука дорога. Чичер, ячер, на вечер; кто не был на пиру, тому волосы деру; с кровью, с мясом, с печенью, перепеченью... Кочена иль пирога?*

– *Кочена.*

Снова почали и опять пропели «чичер»...

– *Кок или вилки в бок?*

– *Кок! – отвечал истасканный Хорь.*

После этого, отпустив в его голову несколько щелчков, отпустили его с миром, говоря:

– *Не бесчинствуй!..»* [8, с. 261–262].

Текст «Чичер, ячер», сходный с тем, что сообщает Помяловский, встречается, например у Владимира Даля в «Пословицах и поговорках русского народа» (1862): «*Чичер, ячер, сходитесь на дер: кто не дерёт, того (пуце) за власы драть, за косицы, за власицы, за единый волосок; не учись грешить, учись Богу молиться, Христу поклониться*» [2, с. 50], с пометкой «*дерут волосы за проступок*», очевидно, такой же, каков описан Добровольским и Помяловским. Со временем текст «*Чичер-бачер, собирайтесь на чер. Кто не был на черу, тому чичер надеру*» у русских Сибири превратился просто в игровую прелюдию [1, с. 339]. Как и многие другие детские забавы, эта явно восходила к архаичным ритуалам. Мифолог Владимир Топоров связал «Чичер, ячер» с известной у белорусов, русских и других славянских народов игрой в «Ящера», отражающей древние

мифологические представления о хтоническом божестве. Характерным признаком змея, противника Громовержца в индоевропейской мифологии, было именно зловоние, распространяемое им. Имя дракона Пифона из древнегреческих мифов было этимологически связано с πύθων «подвергать тлению», «гноить» (в пассиве «гнить», «тлеть», «смердеть»), что отразилось и в гомеровском гимне «К Аполлону Пифийскому» (370–374), где рассказывалось о гниении останков убитого чудовища [10, с. 149]. Русское «Чичер, ячер», возможно, находит объяснение в диалектном чичер «резкий, холодный осенний ветер с дождём, иногда и со снегом», «пурга с ветром, дождливая изморозь, мелкий дождь с ветром», «холодный ветер с изморозью и дождём; осенний дождь с холодным ветром», «метель», «суморозь», «северный ветер», «резкий холодный ветер на открытом месте» [11, с. 272] при известном эвфемизме «испускать ветры». Можно допустить, что такого же происхождения белорусское смоленское чачар. Учитывая контекст его употребления, интересно, что этимологически родственным и словообразовательно наиболее близким к этой славянской лексике считают литовское *kaĩkaras* «высокий и сутулый», «лодырь» [11, с. 273], характеризующее недостатки человека. Отношение белорусского чачар к литовскому *kaĩkaras* в вокализме суффикса аналогично отношению славянского **vešerъ*, белорусского *вечар* к литовскому *vākaras* [11, с. 273].

Упоминание гончаров в тексте, очевидно, связано с их ролью в белорусском фольклоре как борцов с нечистой силой, знахарей и целителей, исправляющих всевозможные нарушения порядка вещей. То, что оно неслучайно, доказывает русский игровой текст второй половины XX века из города Великие Луки Псковской области, то есть с русско-белорусского этнического пограничья, сопровождавший игру в покупку горшков у гончара: «*Чичары, чичары, собирайтесь, гончары, по кусту, по насту, по лебедю горазду!*» [6, с. 71]. Таким образом, белорусская детская дразнилка сохранила не только архаичную, возможно, субстратную лексику, но и мифологему ремесленника как культурного героя.

Литература

1. Виноградов, Г. С. «Страна детей»: Избранные труды по этнографии детства / Г. С. Виноградов. – СПб. : Историческое наследие, 1998. – 550 с.
2. Даль, В. Пословицы русского народа : Сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, прибауток, загадок, поверий и пр. / В. Даль. – СПб. ; М. : издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа. – Т. II. – 638 с.
3. Добровольский, В. Н. Смоленский областной словарь / В. Н. Добровольский. – Смоленск : типография П. А. Силина, 1914. – IV. – 1022 с.
4. [Добровольский, В. Н.] Смоленский этнографический сборник / сост. В. Н. Добровольский // Записки Императорского Русского географического общества по отдел. этнографии. – СПб. : типография Е. Евдокимова, 1891. – Т. XX. – Ч. I. – 716 с.
5. [Добровольский, В. Н.] Смоленский этнографический сборник / сост. В. Н. Добровольский // Записки Императорского Русского географического общества по отдел. этнографии. – СПб. : типография А. В. Васильева, 1903. – Т. XXVII. – Ч. IV–XVI. – 718 с.
6. Жаворонушки : русские песни, прибаутки, скороговорки, считалки, сказки, игры / зап., нотация и сост. Г. Науменко. – М. : Советский композитор, 1984. – Вып. 3. – 96 с.
7. Івашына, Н. В. Славянскія назвы Пляяд / Н. В. Івашына // Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта. – Сер. 4. : Філалогія, журналістыка, педагогіка, псіхалогія. – Мінск, 1996. – № 1. – С. 41–45.
8. Помяловский, Н. Г. Мещанское счастье. Молотов. Очерки бурсы / Н. Г. Помяловский. – М. : Художественная литература, 1988. – 415 с.
9. Слоўнік беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча. – Мінск :

Навука і тэхніка, 1986. – Т. 5. – С–Я. – 564 с.

10. Топоров, В. Н. Об одном способе сохранения традиции во времени: Имя собственное в мифопоэтическом аспекте / В. Н. Топоров // Проблемы славянской этнографии (к 100-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР Д. К. Зеленина). – Л. : Наука, 1979. – С. 141–149.

11. Трубачев, О. Н. Труды по этимологии. Слово. История. Культура / О. Н. Трубачев. – М. : Языки славянской культуры, 2005. – Т. 2. – 667 с.

Салимгараева А.Р.
(Россия, г. Москва)

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ СОХРАНЕНИЯ ЭТНОНАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ БЕЛОРУССКИХ МИГРАНТОВ В МОСКВЕ

Миграция внутри стран СНГ является широко распространенным феноменом в зависимости такого фактора, как более упрощенная форма для переселения. В качестве основных предпосылок для миграции можно назвать общее историческое прошлое и единое языковое пространство, так как во многих странах, входящих в состав СНГ, русский язык закреплен на государственном уровне.

Актуальность данной темы заключается в том, что Россия, в частности, Москва, представляется для стран СНГ одной из приоритетных стран для улучшения своего благосостояния, материального положения, а также для повышения уровня жизни. Для белорусов данный факт не является исключением, поскольку только за 2018 год на миграционный учёт встали 452 064 белорусских гражданина, а за 2017 – 394 449 [2]. Однако, здесь стоит упомянуть о том, что в последние годы граждане Беларуси стали выбирать Польшу, как наиболее благоприятную страну для трудоустройства.

Цель данной работы заключается в раскрытии социокультурных аспектов сохранения идентичности белорусских граждан в Москве.

В качестве приоритетных *задач* для работы были сформулированы следующие: ознакомление с теоретическим материалом об этнонациональной идентичности, миграции и маргинализации, сбор данных о стратегиях сохранения своей идентичности, избираемых белорусскими гражданами в Москве.

Впервые термин «маргинализация» ввёл в научный оборот Р. Парк в своём эссе «Человеческая миграция и маргинальный человек», в котором объяснил это состояние индивида, как особое положение, при котором сам индивид находится на стыке двух культур [4]. В очерке Г. Зиммеля «Чужак» представляется похожая идея маргинального человека, совершившего переход из одной культуры в другую; чужак не может быть вхожим в культуру принимающего его населения полностью, так как он навсегда отрешен от прошлого этой культуры [5]. Таким образом, мигрирующему индивиду в новом обществе легче всего адаптироваться в своей среде, приобщиться к народу, связанному с его культурой, нежели с культурой принимающей страны.

По определению Е. С. Бабосовой, этническая идентичность представляет собой некий конструкт той или иной этнической группы, относящей себя к одной этнокультурной общности с общим историческим прошлым, разделением культуры, территории и общего языка. А этническая идентификация определяется как трансляция и усвоение паттернов поведения, этнически усвоенных стереотипных образов жизни, ценностей, норм, традиций и обрядов [1, с. 269].

Исходя из определения Т. Б. Уваровой и Л. В. Шемберко, национальная идентичность является нечто более многомерным, охватывающим более широкий спектр

областей, таких, как историческую, политическую идентичность, политическую культуру, гражданскую активность и патриотизм [3, с. 545].

Иными словами, этнонациональная идентичность интерпретируется как принадлежность индивида к тому или иному этносу, разделяющему одни исторические предпосылки, единый язык общения, схожие для этого этноса паттерны поведения и политическую культуру.

Проявления этнонациональной идентичности белорусов в Москве можно рассмотреть на следующих примерах, которые можно определить, как стратегии сохранения своей идентичности. Во-первых, различные интернет-сообщества, созданные для поиска и обмена информацией, поиска друзей и соотечественников, решения важных вопросов и помощь в решении сложившихся проблем, например, сообщества в социальных сетях, таких, как «ВКонтакте», где белорусы делятся актуальной информацией об изменении в миграционном законодательстве, касающимся иностранных граждан из Республики Беларусь. Во-вторых, культурно-просветительские мероприятия, проводимые белорусами с целью сохранения, возобновления своей культуры на территории другой страны. Например, региональная общественная организация национально-культурная автономия «Белорусы Москвы» устраивает культурные мероприятия, посвященные белорусскому языку, а «Белорусы Москвы: BelMos.ru» проводят культурные вечера на белорусском языке, обсуждая белорусскую поэзию, искусство. Целью таких мероприятий является содействие возрождению, сохранению и развитию национального самосознания и самобытности белорусов, а также воспитание подрастающего поколения на примере национальной истории Беларуси. В-третьих, белорусы не забывают и о своей национальной кухне, создавая всё больше интернет-сообществ, сайтов, форумов, в которых можно найти огромное количество рецептов блюд белорусской кухни, нацеленных на просвещение белорусской молодёжи и развитие её среди людей, проживающих за пределами Республики Беларусь. Помимо этого, в Москве функционирует множество заведений национальной кухни, в которых можно найти различные излюбленные блюда белорусов.

Вопросы сохранения этнонациональной идентичности являются общезначимыми для белорусских граждан, особенно в вопросах самоидентификации на территории другой страны. Этническая идентичность основывается на языке, культуре, национальности родителей, что формирует чувство защищенности и единства народа.

Таким образом, на основе проведенного анализа можно предположить о том, что белорусская самоидентификация в Москве поддерживается при помощи интернет-сообществ, оффлайн-встреч и обсуждений общих тем, касающихся национальной культуры белорусов. Вопрос сохранения этнонациональной идентичности для белорусов является как возможностью развития и возрождения своей культуры на территории принимающего населения, так и необходимостью для адаптации в другой стране.

Литература

1. Бабосова, Е. С. Специфика этнонациональной идентичности в современном белорусском обществе / Е. С. Бабосова // Социологический альманах. – 2014. – № 5. – с. 268 – 278.
2. Сводка основных показателей деятельности по миграционной ситуации в Российской Федерации за январь – декабрь 2018 года. // Министерство внутренних дел в Российской Федерации. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://xn--b1aew.xn--p1ai/Deljatelnost/statistics/migracionnaya> – Дата доступа: 14.10.2019.
3. Уварова, Т. Б. Информационно-Аналитическое обеспечение мониторинга формирования национальной идентичности в Евразии / Т. Б. Уварова, Л. В. Шемберко // Большая Евразия: Развитие, безопасность, сотрудничество. – 2018. – №1–1. – с. 544 – 549.
4. Park, R. E. Human migration and the marginal man. / R. E. Park // In E. C. Hughes (Hrsg.),

Race and culture. // The collected papers of Robert Ezra Park Bd. 1. – London: The Free Press of Glencoe, 1928. – 345 – 356 p.

5. Simmel, G. The Stranger. From Kurt Wolff (Trans). / The Sociology of Georg Simmel. – New York: Free Press, 1950. – 402–408 p.

Снагощенко В.В.
(Украина, г. Сумы)

ПРОИСХОЖДЕНИЕ СУБЭТНОСА «ГОРЮНЫ» НА СУМЩИНЕ

Этническая история отдельных регионов Сумской области сложна и интересна. Ее существенным фактором является то, что Среднее Посеймье всегда было и остается ныне пограничьем, зоной этнокультурных контактов. В результате происходило взаимодействие антропологического, лингвистического, культурного характера, что придавало неповторимое своеобразие этносам, населявшим этот край.

Субэтнос «горюны», признаваемый специалистами одним из самых древних славянских отпочкований, компактно проживает в восьми селах Путивльского района, а также в Новых и Старых Вирках Белопольского, Красной Слободе и Нечаевке Бурынского района.

Небольшая, этнически обособленная группа «горюнов» давно привлекала внимание исследователей своей необычной речью, архаичными элементами в культуре и хозяйстве. Поэтому в разные годы эту тему исследовали: А. Д. Лепешкин, А. В. Луговской, И. В. Карашенко, С. В. Кодзасов, В. С. Курмановский, В. В. Мавродин, Т. В. Назаренко, П. В. Пономаренко, И. М. Рябинин, Д. Я. Самоквасов, Н. А. Татаринов, И. В. Татищев, И. Т. Черняков, М. Г. Халанский, Б. А. Рыбаков, Л. М. Чижикова и другие. В современной этнографической и языковедческой науках эта тема привлекает внимание в связи с разработкой вопросов этногенеза восточноевропейских народов (украинцев, белорусов, русских) определением исконной территории их расселения.

Первые письменные свидетельства о некоторых горюньских селах встречаются в путивльских писцовых книгах под 1591 годом. Там упоминается селище Линевское (позднее село Линово), селище Климовское и починок Калищи (ныне входит в состав села Новая Слобода), еще в начале XV века пожалованные московским князем Василием Дмитриевичем вместе с другими «разными селами и вотчинами» Молчанской (в будущем Софрониевой) пустыни, а позднее переданные Путивльскому Молчанскому Печерскому монастырю [1, с. 81–82].

В XIX – начале XX века горюны жили в Путивльском уезде Курской губернии, в селах Линово, Новая Слобода, Сибиллица, Калищи, Климовское, Берюх, Марьяновка. Их численность в различных источниках оценивалась по-разному: можно встретить цифры в двадцать пять, двадцать три, двадцать тысяч человек. В настоящее время их значительно меньше, что связано, прежде всего, с переездом в другие районы страны, а также с ассимиляцией. Существенную роль (особенно в последние годы конца XX – начала XXI века) сыграл и отрицательный естественный прирост населения в сельской местности.

О происхождении горюнов в научной литературе высказывались разные предположения. Так, еще в конце XIX века харьковский профессор М. Г. Халанский (1857–1910), изучая народные говоры XIX века в Курской губернии, обратил особое внимание на этническую группу горюнов. Он отметил самую важную особенность: сохранение в Нижнем Посеймье диалекта, отличающегося от русского и украинского, которыми пользовалось большинство жителей этого района. Население некоторых сел с отличным от

окружающих диалектом называли «горюнами». Они отличались также своеобразной формой одежды, сохранением архаичных древнерусских черт в своем фольклоре. По предположению М. Г. Халанского, который при этом воспользовался трудами В. М. Татищева (1686–1750), «горюны» являлись потомками летописных «горян» времен возникновения древнерусского государства в IX веке [4].

Известный историк, профессор В. В. Мавродин (1908–1987) доказывал, что «Горюны на Сейме – это остатки древних северян, уцелевших среди колонизационных потомков нового населения XVI–XVIII веков». Эту точку зрения поддерживал и академик Б. А. Рыбаков (1908–2001). Д. Я. Самоквасов (1843–1911) в результате археологических исследований славянских памятников в конце XIX – начале XX веков по-иному очертил границы расселения «северян», что противоречило прежним выводам ученых. С этими выводами были согласны такие ученые, как М. С. Грушевский, Л. С. Нидерле, Ю. В. Готье, А. А. Спицин и некоторые другие.

Наиболее обоснованной представляется точка зрения московской исследовательницы Л. Н. Чижиковой. В своей книге «Русско-украинское пограничье» она утверждает, что горюны являются потомками древнего коренного населения Полесья, в значительной степени впитавшего в себя новые переселенческие волны XVI–XVII веков. Среди переселенцев были жители ближайших к Путивлю районов Черниговщины и Брянщины, расположенных в бассейне рек Десны и верхнего Днепра [5].

Активный интерес к горюнам проявляют и белорусские исследователи. В селах Путивльщины работал белорусский ученый И. В. Карашенко, который считает горюнов белорусами. В начале 90-х годов XX века он пишет: «горюны, группа населения белорусского происхождения, ... образовавшаяся в результате переселения белорусского населения из полесских районов Черниговщины и Брянщины. Он считает, что в отношении языка они имеют большую схожесть с белорусским. В частности, исследователь находит схожесть с говорами Виленщины, Городенщины, Смоленщины и Ржевщины. Он определяет говор горюнов как своеобразный переходный говор [1, с. 8 – 9].

Существуют и другие гипотезы происхождения, расселения, а также возникновения этнонима «горюны» и они связаны с более поздним появлением этого субэтноса вблизи Путивля. Так, в «Списке населенных мест по сведениям 1862 года, Курская губерния» значится: «горюны» – это переселенцы из Литвы (Белоруссия и Украина также были частью Литовского государства), которые «из горя и нужды» вынуждены были покинуть свой край; по всей вероятности, это белорусы. Есть также версия, что название горюны происходит от горькой участи крестьян, закрепощенных за Молчанским и Софрониевским монастырями. Монастырские крестьяне выполняли тяжелую работу, были «в го'ре».

Необходимо отметить, что особенно значительным был поток переселенцев в Путивльский регион в 30–40-е годы XVII века. Гнет польской шляхты на украинских и белорусских землях стал причиной переселения казаков и крестьян на сопредельные территории Московского государства. Еще более усилился процесс переселения украинцев и частично белорусов на присеймские земли в период Освободительной войны 1648–1654 годов. Так, в декабре 1648 года путивльские воеводы сообщали в Москву: «А из-за рубежа де многие люди белорусцы животы свои приводят в Путивль и в Путивльский уезд, боясь от поляков разоренья. А то де они и говорят: буде поляки их, белорусцов и черкас [украинцев], осилеют, и они де все, з женами и детьми, тот час будут в государеву потому, что им, oprичь государевы милости, детца негде». В результате многочисленных переселений на территории, составляющей значительную часть Путивльских земель, сформировалась особая этнографическая группа населения, для которой характерно было наличие в языке, материальной и духовной культуре очень сильных белорусских и, отчасти, украинских элементов.

Пограничное положение Путивля, соседствующего с украинскими и белорусскими

землями, отразилось и на этническом облике горюнов. Они отличались от окружавшего их населения как по говору, так и по костюму. М. Г. Халанский характеризовал горюнов как «сильно акающих или якающих егунов с малорусско-белорусскими примесями». В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. Даля отмечается, что егунами (ягунами) «называют ... белорусов, смолян и вообще тех кальщиков, которые произносят окончание -аго, -его, как оно пишется, а не как принято: -аво, -ево. Халанский считал говор горюнов условно великорусским с белорусско-украинскими чертами» [4]. По Мавродину, «говор горюнов является в какой-то мере прямым преемником языка северян..., несколько трансформировавшимся в результате скрещения и перемешивания». Он указывает, что говору горюнов присущи те же архаические черты, что и белорусскому языку, и на основании этого полагает, что северяне были связаны с радимичами, предками белорусов (по летописи «а северяне... и радимичи один обычай имеху»), отсюда и сходность белорусов и горюнов [2].

Необходимо также отметить, что рядом с Путивльщиной, возле Новгорода-Северского, проживает еще одна своеобразная этническая группа – литвины, которые в некоторой степени имеют сходства с горюнами не только лингвистические, но и в одежде, и прочем. Они также имеют языковое сходство с белорусами Гомельщины.

Таким образом, для решения вопроса о происхождении горюнов необходимо провести комплексное исследование при участии историков, лингвистов, этнографов, фольклористов и других ученых.

Литература

1. Горюны: история, язык, культура /сост. Н. А. Кибрик. – Сумы: Издательско-производственное предприятие «Мрия-1», 2005. – 120 с.
2. Мавродин, В. В. Очерки истории Левобережной Украины (с древнейших времен до второй половины XIV века) / В. В. Мавродин. – СПб.: Наука, 2002. – 414 с.
3. Софрониевский монастырь. Из истории Молчанской Печерской Рождества Пресвятой Богородицы пустыни. – 2-е изд., доп. и испр. / А. Луговской [и др.]. – Киев: Оптима, 2002. – 128 с.
4. Халанский, М. Г. Народные говоры Курской губернии / М. Г. Халанский // Заметки и материалы по диалектологии и народной поэзии Курской губернии. Приложение к отчету по 2-му отделению Императорской Академии наук за 1902 год. – СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1904. – 382 с.
5. Чижикова, Л. Н. Русско-украинское пограничье. История и судьбы традиционно-бытовой культуры (XIX–XX вв.) / Л. Н. Чижикова. – М.: Наука, 1988. – 264 с.

*Снежкова И.А., Шалыгина Н.В.
(Российская Федерация, г. Москва)*

ОСОБЕННОСТИ МЕЖГОСУДАРСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ РОССИИ И БЕЛАРУСИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ МОЛОДЕЖИ ДВУХ СТРАН

(Работа выполнена в рамках международного проекта РФФИ-БФФИ № 18-59-00005 «Имидж и образ России и Беларуси в XXI веке в восприятии российской и белорусской молодежи»)

Наше исследование проводилось в период с 2018 по 2019 годы на территории двух стран, в Москве и Минске. Всего было опрошено четыреста человек. В Москве опрашивались студенты пяти ведущих университетов города, в Минске исследование

проводилось среди студентов Белорусского государственного университета.

Главная цель исследования заключалась в сопоставлении взглядов представителей российской и белорусской молодежи по ряду сегодняшних межгосударственных отношений. Для достижения цели решались такие исследовательские задачи, как изучение особенностей национальной идентичности, определение содержания авто- и гетеростереотипов российской и белорусской молодежи, изучение образа России и Беларуси, исследование геополитических предпочтений и представлений молодежи о взаимодействии народа и власти в собственной и соседней странах.

Основным методом большого международного исследования был социологический опрос. Отношения между властью и народом исследовались с помощью психологической методики, позволяющей сделать более глубокий иррациональный анализ ситуации, основанный на изучении подсознательных характеристик опрашиваемых. Метод психологического рисунка взаимодействия народа и власти в определенной мере перекликается с известным рисуночным тестом «Моя семья», применяемым в изучении семейных отношений, когда участникам предлагается нарисовать образ семьи, а затем, в зависимости от сюжета и расположения родителей и детей, делается вывод о ситуации [1, с. 87 – 98].

Этническая идентичность – это ядро этнического самосознания. При спокойных межнациональных отношениях или в моноэтнической среде этническая идентичность в сознании людей, чаще всего, не актуализирована, однако в случае переломных исторических моментов или межэтнических конфликтов она может приобретать большую значимость. Известно, что наиболее оптимальна та этническая идентичность, которая позитивна по отношению к себе и другим этническим группам. Отклонения от нормы могут происходить по типу гиперэтничности (этнонационализм) и этнической индифферентности (этнонигилизм). С помощью вопроса «Кто я?» мы изучали, как часто встречается этническая идентичность («я русский», «я белорус») и другие виды идентичности. Результаты опроса молодежи двух стран показали доминирование над национальными объективных общечеловеческих характеристик, связанных с социальным статусом, семейными ролями, с полом, возрастом, родом занятий, то есть, с группами, к которым нельзя не принадлежать в обществе. Национальная принадлежность у русских встречалась редко – 18%, у белорусов несколько чаще – 20%, и занимала в иерархии ценностей последние места. При этом чувства, которые вызывает этническая идентичность у русских (84%) и белорусов (83%) показали устойчивое преобладание положительной этнической идентичности.

Резкое преобладание положительных автостереотипов «мы» и отрицательных гетеростереотипов «они» говорит о конфликтности или соперничестве между этносами. Наоборот, преобладание негативного оценочного компонента служит показателем нарушения позитивной идентичности членов группы и размытого чувства «мы». Самый лучший вариант, свидетельствующий об устойчивости этнической идентичности – это совпадение автостереотипов и гетеростереотипов.

Исследование этнических стереотипов российских и белорусских студентов о себе и о представителях другого народа показало наличие спокойных межнациональных отношений. Автостереотипы русских и белорусов отличались позитивностью, гетеростереотипы также носили преимущественно положительный характер с небольшой долей критичности, как и положено при характеристике другого.

Для выявления содержательного наполнения образа страны нами был использован метод свободных ассоциаций – респонденты должны были вписать в бланк анкеты ассоциации, связанные с Россией и Беларусью.

Исследование показало, что большинство респондентов выделяет природно-географические, исторические, культурные, политические и экономические

характеристики России и Беларуси. Молодежь продемонстрировала знание и позитивное отношение к собственной и соседней стране. Так россияне, характеризуя Беларусь, отмечали следующие характеристики: природные (Беловежская пуца, поля, реки, зубры), культурные (Славянский базар, Якуб Колас, замки), исторические (Великая Отечественная война, партизаны, Брестская крепость), экономические (развитое сельское хозяйство, фермы, Белаз) и политические.

Белорусские студенты о России давали следующие характеристики: природные (березы, медведи, природа), культурные (Пушкин, Лермонтов, Кремль), исторические (Великая Отечественная война, Россия, СССР), экономические (нефть, газ, космическая отрасль) и политические [2, с. 107 – 112].

В настоящее время Россия и Беларусь вынашивают идею построения Союзного государства, и нахождения в единых торгово-экономических союзах. Нам было интересно узнать, что студенческая молодежь думает по этому поводу. Результаты исследования показали, что молодежь двух стран предпочитает находиться в составе собственного независимого государства. На втором месте стоит нахождение в составе Союзного государства, но с сохранением собственной государственности. На вопрос «Как оценивают российская и белорусская молодежь отношения друг с другом, Европейским союзом?» российская молодежь (65%) и белорусская (74%) позиционируют отношения на межгосударственном уровне друг с другом как дружественные. Большинство российской (62%) и белорусской молодежи (72%) характеризовало отношения с Евросоюзом как нейтральные.

В контексте политико-психологического исследования важно было проследить, как изображается респондентами власть (с симпатией, апатией, антипатией), где находится народ (рядом, в центре, снизу, сбоку), какие сюжеты и символы используются для изображения народа и власти. Исследование, проведенное в 2018 году среди российских студентов, показало наличие согласия между народом и властью, несмотря на этнополитические трудности текущего момента. В России, как правило, часто власть изображалась в образе чиновников или животных – традиционного для страны медведя, а также льва, волка, но, что характерно, рядом находились их детеныши (народ), которых животное защищало. На рисунках в образе президента и чиновников место власти находилось часто в центре, а вокруг располагался народ. Исследование, проведенное в 2019 году, показало определенные изменения. После последних президентских выборов правительством и президентом был принят ряд непопулярных решений. В связи с этими причинами рисуночный тест приобрел иной вид. Многие рисунки отображали милитаристские сюжеты. И только 30% по-прежнему имели спокойный мирный характер.

Изображение россиянами власти и народа Беларуси на протяжении всего периода исследования носило позитивный характер. Как правило, власть изображалась в виде крупной человеческой фигуры, внешне похожей на Президента на фоне окружающего его народа. Самый распространенный образ Беларуси – совместный сбор урожая. Изображение народа и власти в Беларуси сопровождалось положительными компьютерными символами – лайками и улыбающимися смайликами.

Исследование, показало, что собственную власть и народ в большинстве случаев белорусские студенты изображают позитивно. Место власти часто в центре или рядом с народом. Власть рисовали большей по размеру, чем народ, часто представитель власти был похож на Президента или чиновника. Основной лейтмотив большинства рисунков – единство народа и власти. Среди рисунков встречаются руки, протянутые друг к другу, общая работа в поле, Президент в окружении народа. Неоднократно образ власти изображают в виде государственных символов – герба и флага страны. Иногда присутствует советская символика, например – серп и молот. Российский образ власти белорусские студенты часто связывают с личностью Президента. Много изображений символов России

– двуглавого орла, российского флага, Кремля.

Результаты исследования показали, что чувство этнической идентичности у русских и белорусов отличается стабильностью, вызывает положительные эмоции, не переходящие в национализм. Авто- и гетеростереотипы, в целом, свидетельствуют о позитивном восприятии молодежью двух стран друг друга. В геополитическом отношении молодежь предпочитает сохранить независимость своей страны, но активно сотрудничать в политических, экономических и культурных союзах Беларуси и России. На основании рисунков белорусской молодежи, можно сделать вывод, что в Беларуси более равноправные отношения между народом и властью. В целом можно сказать, что молодежь двух стран позитивно воспринимает друг друга и видит совместное будущее во взаимодействии двух стран.

Литература

1. Шаповал, Е. Б. Политическая психология. Учебник / Е. Б. Шаповал. – М.: Аспект пресс, 2007. – с. 163 – 168.
2. Громов, Д. В. Образы власти и народа в представлениях молодежи России и Белоруссии / Д. В. Громов [и др.] // Власть, 2019. – № 1. – Т. 29. – с. 107 – 112.

Стурейко Н.А.

(Республика Беларусь, г. Гродно)

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРАЗДНИКОВ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

Когда мы смотрим на праздничный календарь, какие праздники мы можем в нем увидеть? Прежде всего, те события, которые утверждены как важные и знаковые для развития и истории государства. Можно сказать, что именно в таких событиях мы найдем отражение главных установок государства, идеологического сохранения ценностных ориентиров общества и действующего общественно-политического строя.

В Республике Беларусь установлены и отмечаются следующие государственные праздники: День Конституции – 15 марта; День единения народов Беларуси и России – 2 апреля; День Победы – 9 мая; День Государственного герба РБ и Государственного флага РБ – второе воскресенье мая; День Независимости РБ – 3 июля.

День Конституции (15 марта). День Конституции РБ – это государственный праздник, который отмечается каждый год в стране 15 марта, в соответствии с Указом Президента Республики Беларусь от 26 марта 1998 года № 157 [4].

27 июля 1990 года была принята Декларация Верховного Совета «О государственном суверенитете РБ». Она провозгласила «полный государственный суверенитет Республики Беларусь как верховенство, самобытность и полноту государственной власти республики в границах ее территории, легитимность ее законов, независимость республики во внешних отношениях».

В следующем году, 25 августа 1991 года, Декларации о государственном суверенитете специальным законом был дан статус конституционного закона, в соответствии с которым был сделан ряд изменений и внесены изменения в Конституцию 1978 года.

В таких политических и правовых рамках проводилось создание обновленной Конституции РБ, которая была принята 15 марта 1994 года. В результате всенародного Референдума, проведенного в стране 24 ноября 1996 года, в текст Конституции Республики

Беларусь были внесены изменения.

День Конституции РБ несет в себе глубокое содержание, ведь главный закон является отражением унастроений общества, зеркалом жизни страны, поэтому он постоянно совершенствуется вместе с народом страны. Изменения, которые вносятся в него, должны постоянно улучшать систему законов государства, делая ее предельно близкой для каждого человека в государстве.

День единения народов Беларуси и России (2 апреля). День единения народов России и Беларуси ежегодно отмечается 2 апреля. Именно в этот день в 1996 году президентами Беларуси и России, А. Лукашенко и Б. Ельциным, в Москве был заключен Договор «Об образовании Сообщества России и Беларуси».

Спустя ровно год, 2 апреля 1997 года, страны подписали Договор о Союзе Беларуси и России. Главной целью формирования данного Союза было стремление сблизить братские отношения между двумя народами, и на базе объединения их интеллектуальных и материальных ресурсов обеспечить стабильное социально-экономическое совершенствование обоих государств.

Важным этапом на пути развития союзнических отношений стало подписание в декабре 1998 года Декларации о дальнейшем единении России и Беларуси, а также Договора о равных правах граждан, Соглашения о создании равных условий субъектам хозяйствования, а еще через год – Договора о создании Союзного государства и Программы действий по реализации его положений [3].

Союзный проект, как и прежде, остается насущным для двух государств: было заключено множество различных договоров, постоянно проходят переговоры на самом высоком уровне между государствами. Страны совместно проводят оборонную политику, сотрудничают на внешнеполитической арене, воплощают в жизнь крупные научные, гуманитарные и экономические проекты. Граждане России и Беларуси имеют равные права.

День Победы (9 мая). День Победы в Беларуси – государственный праздник, учрежденный Указом Президента Республики Беларусь № 157 от 26 марта 1998 года.

Несомненно, в Беларуси 9 Мая – один из самых главных и важных праздников. Он безмерно важен для белорусского народа, который вместе с миллионами советских людей отстоял в Великой Отечественной войне суверенитет своей страны, внес весомую лепту в освобождение почти всей Европы от немецко-фашистских захватчиков.

Празднование Дня Победы 9 мая было установлено Указом Президиума Верховного Совета СССР от 8 мая 1945 года, который предписал считать этот день нерабочим [5]. 9 мая утром вышел приказ Верховного Главнокомандующего И. Сталина за № 369. Первое празднование, которое состоялось 9 мая 1945 года, увенчалось грандиозным праздничным салютом.

В 1945–1947 годах День Победы был нерабочим днём, однако Указом Президиума Верховного Совета СССР от 23 декабря 1947 года выходной был упразднен: вместо Дня Победы нерабочим был сделан Новый год. И только спустя двадцать лет, уже при Брежневе, в юбилейном, 1965 году, День Победы вновь стал выходным днем.

Ныне привычные для нас атрибуты праздника появились не за один день. Например, за первые двадцать лет после войны был проведён только один парад в честь Дня Победы, который прошел 24 июня 1945 года. На протяжении этих двадцати лет праздничные мероприятия ограничивались салютом, однако, вся страна, вместе с ветеранами прошедшей войны, отмечала День Победы, несмотря на отсутствие официального выходного.

В этот великий день, жители всей страны выражают огромную и искреннюю благодарность ветеранам Великой Отечественной войны, которые не только выстояли и победили в этой ужасной войне, но и сегодня продолжают прodelывать большую непрерывную работу по патриотическому воспитанию молодого поколения страны.

День Государственного герба РБ и Государственного флага РБ (второе воскресенье

мая). В соответствии с Указом Президента Республики Беларусь № 157 от 26 марта 1998 года ежегодно во второе воскресенье мая отмечается государственный праздник «День Государственного герба и Государственного флага Республики Беларусь» [1].

Окончательное принятие современной символики Беларуси произошло в 1995 году. В тот год на республиканском Референдуме граждане РБ выразили свой протест против герба «Погоня» и бело-красно-белого флага, которые были введены в 1991 году. Народ выступил с поддержкой ныне существующей символики, как наиболее отвечающей реалиям современного развития Республики Беларусь.

5 июля 2004 года был принят Закон Республики Беларусь «О государственных символах Республики Беларусь», который был нацелен на правовое регулирование вопросов, связанных с государственными символами Беларуси, установленными Конституцией Республики Беларусь. Этот закон определяет их описание и порядок использования.

Важнейшими атрибутами любого независимого государства являются государственный герб, флаг и гимн. Эти символы Республики Беларусь полностью отражают духовный, исторический и нравственный облик народа, стремление к полному самоопределению и самостоятельному совершенствованию, особенности мировоззрения и культуры белорусской нации.

День Независимости Республики Беларусь (3 июля). День Независимости Республики Беларусь – один из самых главных праздников страны, который отмечается каждый год 3 июля в честь освобождения столицы Белоруссии, города Минска, от немецко-фашистских захватчиков в 1944 году.

История Дня Независимости начинается с 3 июля 1944 года, когда столицу БССР город Минск освободили от немецко-фашистских захватчиков бойцы Красной Армии. После этого эту дату сразу стали отмечать как всенародный праздник.

С 1991 года День Независимости РБ отмечали 27 июля. Именно в этот день была принята Декларация о государственном суверенитете БССР. После неудачной попытки выступления ГКЧП в Москве, 25 августа 1991 года, Верховный Совет БССР придал данной Декларации статус конституционного закона.

В 1996 году состоялся республиканский референдум, на котором было принято решение о праздновании Дня независимости 3 июля, в день освобождения столицы, города Минска, от немецко-фашистских оккупантов. Он был объявлен в 1996 году Декретом Президента Республики Беларусь от 11 декабря 1996 года № 1 «Об установлении государственного праздника – Дня Независимости Республики Беларусь» [2]. Стоит отметить, что Беларусь является единственной из постсоветских республик, чей День Независимости не привязан к распаду СССР.

На сегодняшний день День Независимости РБ является выходным днем. Главное мероприятие Дня независимости – это торжественный военный парад. После окончания официальной части праздника начинаются различные мероприятия. Вечером в столице городе-герое Минске, во всех областных центрах страны устраивается праздничный салют, во всех населенных пунктах республики проходят торжественные мероприятия.

Таким образом, все государственные праздники в Республике Беларусь связаны с историей государства. Все государственные праздники оказали значительное влияние на развитие белорусского государства и общества. Благодаря им, белорусский народ всегда будет помнить историю своего государства и учитывать опыт предыдущих поколений.

Литература

1. В Беларуси празднуют День Государственного герба и Государственного флага [Электронный ресурс] // Белорусское телеграфное агентство «Белата». – Режим доступа: <https://www.belta.by/society/view/v-belarusi-prazdnujut-den-gosudarstvennogo-gerba-i->

gosudarstvennogo-flaga-347008-2019/. – Дата доступа: 07.05.2019.

2. Декрет Президента Республики Беларусь от 11 декабря 1996 г. № 1 «Об установлении государственного праздника – Дня Независимости Республики Беларусь» [Электронный ресурс] // Новости Беларуси. – Режим доступа: <http://laws.newsby.org/documents/dekretp/dek00153.htm>. – Дата доступа: 10.05.2019.

3. День единения народов Беларуси и России отмечается 2 апреля [Электронный ресурс] // Информационное коммунальное унитарное предприятие «Агентство «Минск-Новости». – Режим доступа: <https://minsknews.by/den-edineniya-narodov-belarusi-i-rossii-otmechaetsya-2-aprelya/>. – Дата доступа: 10.05.2019.

4. День Конституции Республики Беларусь [Электронный ресурс] // Проект «Календарь событий». – Режим доступа: <https://www.calend.ru/holidays/0/0/228/>. – Дата доступа: 07.05.2019.

5. Указ Президиума Верховного Совета СССР от 8 мая 1945 г. «Об объявлении 9 мая Праздником Победы» (с изменениями и дополнениями) [Электронный ресурс] // Информационно-правовой портал «Гарант.ру». – Режим доступа: <http://base.garant.ru/198106/>. – Дата доступа: 08.05.2019.

Трацяк З.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

МАСТАЦКАЕ ЎВАСАБЛЕННЕ ТЭМПАРАЛЬНАГА РАЗРЫВУ Ў ДЫЛОГІ А. АДАМОВІЧА “ПАРТЫЗАНЫ”

Мастацкае ўвасабленне ваенных часу і прасторы хвалявала пісьменнікаў, якія на працягу XX стагоддзя звярталіся да лакальных і сусветных узброеных канфліктаў, што паўплывалі на лёс беларусаў. Яшчэ ў 1920-я гады М. Гарэцкі – адзін з першапраходцаў у сферы новай беларускай літаратурнай баталістыкі – звярнуў увагу на адмысловы хранатоп Першай сусветнай. Мастак слова заўважыў, наколькі складана адэкватна падаць яго ў творы як малой, так і вялікай апавядальнай формы. Праблема набывала значнасць у сувязі з тым, што патэнцыяльны чытач не абавязкова дасведчаны ў ваенных падзеях і псіхалагічным стане асобы, якая патрапіла ў надзвычайную сітуацыю. З іншага боку, М. Гарэцкі імкнуўся прадугледзець рэакцыю ветэранаў, якія мелі багаты вопыт франтавога быцця, і маглі абвінаваціць пісьменніка ў штучнасці і непераканаўчасці мастацкіх часу і прасторы. Акрамя таго, улічвалася, што ўсведамленне праяў тэмпаральнага разрыву – з’ява персаналізаваная, залежная ад светапогляду, духоўнай арганізацыі, ведаў і вопыту асобы. М. Гарэцкі падаў адну з ёміх абагуленых мастацкіх формул тэмпаральнага разрыву, што асацыятыўна звязана з адмысловай псіхалагічнай рэакцыяй на жахі франтавой рэчаіснасці: “я жыў, але ранейшага мяне наўвекі няма” [1, с. 33]. Думка Лявона Задумы пераўзыходзіла выключна прыватны план (уражанні персанажа пасля першага бою, які знішчыў звыклыя аксіялагічныя ўстаноўкі, змяніў уяўленні пра прычынна-выніковыя сувязі) і набывала ўніверсальнае гучанне.

У першай палове XX стагоддзя ў прозе надзвычайная ўвага аддавалася мастацкім часу і прасторы ва ўспрыманні вайскоўцаў (ад навабранцаў да ветэранаў) і цывільных (тых, хто выпадкова патрапіў у тэатр баявых дзеянняў, выправіўся на бежанскі шлях, жыў пад акупацыяй): кнігі З. Бядулі, А. Гародні, Ц. Гартнага, М. Гарэцкага, Я. Коласа, К. Чорнага. У другой палове мінулага стагоддзя А. Адамовіч прапанаваў ёмкае азначэнне адной з мадыфікацый ваеннай прасторы: у аўтарскай інтэрпрэтацыі яна атрымала назву “вайны пад стрэхамі”. Гэта мела на ўвазе і не менш спецыфічнае адчуванне часу, які то знітоўваў

савецкае мінулае і сучаснасць пад нямецкай акупацыяй (напрыклад, актуалізацыя водгаласу класавай барацьбы ў новых абставінах), то парываў-проціпастаўляў іх. На думку М. Тычыны, “канцэпцыя ўсенароднай вайны як “вайны пад стрэхамі”, калі змаганне набывала формы штодзённай барацьбы за выжыванне, за захаванне ўласнай годнасці, з лёгкай рукі Алеся Адамовіча набыла шырокую вядомасць і актыўна выкарыстоўвалася ў прозе В. Быкава, І. Шамякіна, А. Карпюка, І. Навуменкі, І. Чыгрынава, І. Пташнікава, В. Казько і інш.” [2, с. 7].

Ужо на зыходзе свайго зямнога шляху пісьменнік у аповесці “Vixi” ахарактарызаваў спецыфічныя рысы ва ўспрыманні плыні быцця (у тым ліку і часу) яго персанажамі, а таксама іх прататыпамі. А. Адамовіч пісаў: “...у галовах нашага насельніцтва панаваў дзікі кавардак ад усіх падзеяў. Я ў вайну не раз чуў, як заводскія паліцаі з гарачлівасцю даваенных актывістаў лаялі “кулакоў”, “куркулёў” вясковых. Дзе, як не ў падвалах НКУС, ішлі рэпетыцыі, браліся ўрокі таго, што вычваралі потым “нашы людзі” ўжо ў падвалах нямецкіх “службаў бяспекі”, СД і гестапа? Ну, а вышукваць, знаходзіць і сігналізаваць аб “ворагах” (сёння – конррэвалюцыянерах, “кулаках”, заўтра – камуністах, габрэях, партызанах), гэта проста-ткі ўбівалася ў людзей” [3, с. 195]. У першым рамане-дылогіі “Вайна пад стрэхамі” А. Адамовіч толькі акрэсліў дадзены аспект успрымання часу пад гітлераўскай акупацыяй (бясконцай плыні, што характарызуецца сацыяльнай нестабільнасцю і падазронасцю), адзначыў рэха пошукаў “ворагаў народу”. Аўтар сведчыў, што сімпатыі і антыпатыі, светапогляд і вопыт, прынесеныя з даваеннага жыцця, надалі падзеям 1941–1945 гадоў рысы кантынуума, які сведчыў пра надзвычайную ролю баявых дзеянняў, гвалту, жаху, рэпрэсій (генацыду) для чалавека XX стагоддзя.

На нашу думку, праявіў свядома прыводзіў чытача да асэнсавання наступнага парадоксу: навала-кантынуум (войны і рэвалюцыі пераходзяць адна ў адну, працягваюць ланцужок выпрабаванняў беларуса), дастаткова спецыфічна ядналася з усведамленнем тэмпаральнага разрыву: 22 чэрвеня 1941 года – мяжа, якая адасобіла чалавека ад выпакутаванага і дасягнутага ў недалёкім мінулым. У час, калі цывільнаму жыхару пагражала смерць ад рук ворага-нацыста ці яго прыслужніка, даваеннае жыццё ўспрымалася як спецыфічны “залаты век”. Пісьменнік падкрэсліваў, што персанажы раптам “забываліся” на грамадска-палітычныя мітрэнгі першай трэці XX стагоддзя, бо, па законах псіхалогіі, перажывае і пакінутае ў мінулым блякла перад пагрозамі новага выпрабавання. Мастак слова падкрэсліў спецыфічную збянтэжанасць, што апаноўвала тых яго герояў, для якіх савецкае даваеннае жыццё ўсё ж было сваім: іх палохала рэзкая крытыка савецкага ладу; асабліва з вуснаў ахвяр рэпрэсій у 1930-я гады.

Адмысловыя праявы тэмпаральнага разрыву ў прозе А. Адамовіча падазены ва ўнутраных маналогіях, прысвечаных працэсу «нараджэння» новага партызана, які супаў са сталеннем маладой асобы. Галоўны герой дылогіі – Толя Корзун – перажывае паступовае адчужэнне не толькі ад свайго даваеннага школьнага мінулага, але і ад паднявольнага жыцця пад акупацыяй у беларускім мястэчку. Сыход яго сям’і да партызанаў, на думку А. Адамовіча, распачаў новую эру развіцця Корзуна, які набыў неабходныя веды пра свет і чалавечыя ўзаемаадносіны, больш крытычна асэнсаваў перыпетыі даваеннага савецкага быцця, звязанага не толькі з дасягненнямі і здзяйсненнямі. Трансфармацыі закранулі і яго ўяўленні пра постаць партызана, які з казачнага волата, ваяра за высокія ідэалы ператварыўся ў шараговага чалавека, што зведаў глыбіні жаху (“Некалі (у думках) Толя здзяйсняў подзвігі, з усмешкай ішоў на смерць, каб заслужыць прыязны погляд партызана, якога малявала яго фантазія. Тады ў яго нават не магла з’явіцца думка, звернутая да гэтага партызана: «Ну, а сам ты здольны на такое?»» [4, с. 417])

Асаблівую інтэнсіўнасць працэс асобнага развіцця ў рамане дылогіі набываў у экстрэмальныя моманты сутыкнення з ворагам (падчас жыцця ў акупаваным мястэчку ці на працягу баявых аперацый партызанскага атрада). Небяспека і магчымасць заўчасна

страціць жыццё вымагала інакш ставіцца да часу і прасторы, якія то дадавалі рызыкi, то ратавалі ад фатальнага збегу абставін. Паказальна, што ў асобных эпізодах, звязаных з небяспекай, маркёрам тэмпаральнага разрыву падаваўся стан снення ці здранцвення, які пераносіў персанажа ў іншасвет, ратаваў ад цяжкай псіхалагічнай траўмы. Жудасным сненнем здаўся Толю Корзуну момант расправы фашыстаў над безабаронным. Выпадкова пабачаны хлопцам эпізод пададзены так: *“не адрываючыся, ён глядзеў на белую чалавечую спіну, чуў ... лямант ... Усё было як раней, але ў ім, у Толі, нешта змянілася ў тых хвіліны, пакуль лямантаваў чалавек, якога забівалі: нібы нехта ўвайшоў у вялікі, яскрава асветлены пакой, пстрыкнуў выключальнікам і згасіў частку лямпачак. Чалавека забівалі бясконца, і раптам гэтая бясконцасць спынілася. Прарэзлівай сталі чутныя ўдары, лямант знік”* [5, с. 86]. Персанаж “прачнуўся” больш сталай асобай, якая не па кнігах ці аповедах іншых зведала табуіраваныя глыбіні чалавечай натуры. Паказальна, што мастацкае (дакументальна-мастацкае) увасабленне сненняў і здранцвення – сродкаў захавання душэўнай раўнавагі ў экстрэмальных абставінах – атрымала працяг у далейшай творчасці аўтара (“Хатынская аповесць”, “Карнікі”).

Асобная варыяцыя тэмпаральнага разрыву звязана з эпізодамі, калі персанаж, які застаўся жывы, даведваўся пра смерць блізкіх, сяброў і знаёмых. Раптоўны і гвалтоўны сыход у нябыт людзей, якія знаходзіліся поруч, выклікаў адчуванне, што адносна натуральная плынь іх існавання перапынілася. З сумам Адамовічавы партызаны зазначалі, што забітыя рабіліся *“больш падобнымі адзін да аднаго – даражэй, бліжэй, незаменней”* [4, с. 496]. Акрамя таго, героі, якія засталіся жыць, разважалі пра апошні вопыт пераходу той нябачнай мяжы, за якой таямнічае нішто паглынала ўсе быццёвыя праблемы.

Усведамленне тэмпаральнага разрыву, на думку аўтара, мела гандарную спецыфіку. Таму А. Адамовіч падаў быццё маці, якія ўсведамлялі жыццё пад акупацыяй, кожную баявую аперацыю партызанаў як жудасны сон, мяжу, перайсці якую наканавана далёка не кожнаму. Для адных цяперашні, “нармальны” час скасоўваўся стрэлам ворага, пакідаючы толькі плынь успамінаў. Яны, успаміны, рабілі больш трывалым няпэўнае існаванне. Другія, дачакаўшыся сыноў з баявой аперацыі, заўважалі, наколькі хутка міналі дні адноснага спакою, які папярэднічаў чарговым заданням. Пісьменнік, заглыбіўшыся ва ўнутраны свет маці Алеся і Толі Корзунаў, скарыстаўся паказальнымі мастацкамі сродкамі: усе патаёмныя перажыванні гераіні пададзены ў форме ўнутранага маналогу (часам межаваў з плыню свядомасці), які графічна абазначаны курсівам.

Паводле М. Тычыны, словы “запамінае”, “уважліва слухае”, “глядзіць” часта сустракаюцца ў раманах дылогіі [6, с. 274]. На нашу думку, яны з’яўляюцца маркёрамі, што сведчаць пра інтэнсіўную разумовую дзейнасць галоўнага персанажа (Толі Корзуна), які з уласцівым юнацтву максімалізмам імкнуўся аднаасобна пераадолець наступствы тэмпаральнага разрыву, даследаваць складаныя пытанні эпохі, выбудаваць уласны светапогляд. Самым драматычным, на наш погляд, быў момант, калі дзеяслоў “чуць” ахарактарызаваў апошнія ў жыцці персанажа ўражанні са знешняга свету за хвіліну да смерці: *“секунды, пакуль ён яшчэ чуў, былі працяглыя, як усё пражытае і ўсё не пражытае ім жыццё ...”* [4, с. 582]

На думку А. Адамовіча, шматграннасць праяў тэмпаральнага разрыву не перашкаджала яго мастацкаму ўвасабленню ў сувязі з матывам “навала-кантынуум”. Аўтар дылогіі “Партызаны” разгледзеў уплыў асабістага вопыту і сукупнасці сацыяльных працэсаў на ўспрыманне часу. Галоўны герой твора – маладая асоба на шляху сталення – персанаж, які абвострана адчуваў хаду часу, ахарактарызаваць якую не так проста. Названая складанасць матывавала празаіка звярнуцца да адмысловых сродкаў, што дазволілі занатаваць моманты тэмпаральнага разрыву, якія супалі з экстрэмальнымі падзеямі ў прыватных жыццях і ў быцці Савецкай краіны. Найбольш паказальныя праявы псіхалагічнага ўспрымання часу перададзены А. Адамовічам ва ўнутраных маналогах

асноўных герояў раманаў “Вайна пад стрэхамі” і “Сыны ідуць у бой”: самога Толі Корзуна і яго маці.

Літаратура

1. Гарэцкі, М. На імперыялістычнай вайне (Запіскі салдата 2-й батарэі N-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы) / М. Гарэцкі // Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1985. – Т. 3. – с. 5–128.
2. Тычына, М. Называць усё сваімі імёнамі / М. Тычына // А. Адамовіч. Выбраныя творы. – Мінск : Кнігазбор, 2012. – с. 5–18.
3. Адамовіч, А. VІXІ / А. Адамовіч // Выбраныя творы. – Мінск : Кнігазбор, 2012. – с. 275–428.
4. Адамовіч, А. Сыновья уходят в бой / А. Адамовіч // Избранные произведения в двух томах. – Минск: Мастацкая літаратура, 1977. – Т. 1.: Романы. – с. 279–589.
5. Адамовіч, А. Война под крышами / А. Адамовіч // Избранные произведения в двух томах. – Минск: Мастацкая літаратура, 1977. – Т. 1.: Романы. – с. 17–278.
6. Тычына, М. Народ і вайна / М. Тычына. – Мінск : Беларуская навука, 2015. – 433 с.

Федотова О.О.
(Украина, г. Киев)

КОНТРОЛЬ КНИЖНЫХ ФОНДОВ В ХОДЕ ВОССТАНОВЛЕНИЯ БИБЛИОТЕЧНОЙ СЕТИ УССР (1943-1945 ГГ.)

По окончании оккупационного периода органы цензуры УССР постепенно приступили к возобновлению контроля за культурной жизнью общества. В частности, объектом идеологического надзора стала библиотечная сфера республики, поскольку произведения печати с самого начала установления большевистской власти рассматривались как мощное средство влияния на широкие народные массы. Именно по этой причине книжные фонды республики планомерно подвергались систематической проверке на предмет соответствия их содержательного наполнения политике советского государства.

О значимости восстановления контроля над книгами свидетельствует развёртывание данной деятельности в только что освобождённом от нацистов Харькове. Так, 22 сентября 1943 года на имя заведующего отделом пропаганды и агитации ЦК КП(б)У К. Литвина поступила служебная записка исполняющего обязанности начальника Главлита УССР Е. Барланицкого с инициативой изъятия из библиотечной и книготорговой сети идеологически вредных произведений лиц, которые сотрудничали с захватчиками. Получив соответствующее разрешение партийных инстанций, цензурное ведомство конфисковало хрестоматию по украинской литературе для седьмого класса авторства А. Любченко на основании наличия портрета упомянутого литератора, а также его рассказа «Зяма» [3]. Детальный список «писателей-врагов» был составлен позднее, в 1946 году.

Далее, органы цензуры перешли к непосредственной проверке библиотек. По данным обллитов, в 1944 году было взято на учет 899 библиотечных учреждений. В ходе рейдов инспекторы изъяли 4 892 экземпляра книг, а также уничтожили более 30 000 экземпляров литературы, изданной нацистами [1]. Как следует из архивных источников, контроль значительно усложнялся отсутствием кадров политредакторов и необходимой документации (приказов на изъятие литературы за предыдущие годы и проскрипционных списков). Упомянутую проблему цензурному ведомству удалось частично решить за счет

картотеки, сохранившейся в спецчасти АН УССР, на основе которой были составлены перечни авторов, все произведения которых за предыдущие годы вошли в приказы Главлита на изъятие. Пересылка из Москвы регламентирующих материалов республиканского цензурного комитета и Львовского обллита также способствовала подготовке восстановленных списков запрещённой ранее художественной литературы. Воссозданные документы в количестве одного экземпляра разослали на места с целью упорядочения работы по просмотру печатных изданий.

В связи с организацией в структуре ЦК КП(б)У Управления агитации и пропаганды библиотечное дело было взято под особый контроль. Пристальное внимание высших структур советского государства к данной сфере во многом объяснялось ущербом, нанесённым оккупантами, которые уничтожили, разграбили и вывезли значительную часть библиотечных фондов республики. Только из одной Библиотеки Академии наук УССР штабом Розенберга было отправлено в Германию более 700 000 экземпляров уникальных изданий. Как отмечал оберштурмфюрер доктор Форстер: «Мы собрали богатую жатву в библиотеке Академии наук Украины, где находилось сокровище из редчайших манускриптов персидской, абиссинской и китайской литературы, летописи России и Украины, первые книги, выпущенные первым русским печатником Иваном Федоровым... В Харькове несколько тысяч ценных изданий в роскошных переплетах были конфискованы в библиотеке Короленко и отправлены в Берлин. Все прочее уничтожено» [5, с. 104].

Следует отметить, что вместе с сожжённым и взорванным корпусом Киевского государственного университета погибли также фонды Научной библиотеки численностью около двух миллионов книг. Нацисты разграбили и уничтожили пятьсот тысяч изданий Государственной исторической библиотеки. Со зданиями прекратили существование триста тысяч произведений печати Областной библиотеки имени ВКП(б), пятьсот пятьдесят тысяч изданий Днепропетровской научной и двести четыре тысячи книг Винницкой научной библиотек. В большей или меньшей степени пострадали все пятнадцать областных библиотечных учреждений республики. Перестала функционировать сеть районных, сельских, детских и массовых библиотек. И это далеко не полный перечень нанесённого ущерба. Общие потери печатной продукции по Украине, по предварительным данным, составили более пятидесяти миллионов экземпляров [2].

В 1945 году СНК УССР издал постановление «О состоянии библиотечной работы на Украине», в котором было отмечено, что исполкомы областных, городских и районных Советов депутатов трудящихся провели существенную работу по возрождению библиотечной сети республики. Только в системе Комитета по делам культурно-просветительских учреждений возобновили деятельность двадцать три областных библиотеки, шестнадцать областных библиотек для детей и юношества, восемьсот семнадцать районных и городских библиотек [6]. Полностью удалось восстановить сеть библиотек при научно-исследовательских учреждениях, высших и средних профессиональных учебных заведениях.

Наряду с этим, констатировалось неудовлетворительное состояние дел в отрасли. Отмечалось, что в библиотечной сфере республики имеют место следующие недостатки:

- 1) отсутствует учёт всех существующих библиотек, а также их ресурсов;
- 2) книжные фонды часто находятся в неупорядоченном состоянии;
- 3) не завершена инвентаризация изданий;
- 4) отсутствуют каталоги на литературу и т.д.

Подчёркивалось, что Главлит недостаточно проверяет книжные фонды, в результате чего наблюдается их «засоренность вражеской литературой». Исходя из сложившейся ситуации, цензурному ведомству рекомендовалось до 1 апреля 1946 года организовать рейд по пересмотру книжных фондов всех массовых библиотек и обеспечить изъятие вредных произведений печати.

Следуя соответствующим предписаниям, республиканское цензурное ведомство на протяжении 1945 года произвело проверку 4 561 библиотеки (из них более 1 400 повторно) и 125 книжных магазинов, откуда было изъято 62 945 экземпляров книг и 364 портрета [4]. Однако, как говорилось в годовом отчёте Главлита, значительное количество фондов областных библиотек Западной Украины оставались не разобранными. Их преобладающее большинство сформировала «литература, изданная при польских и румынских правителях, на польском, румынском, венгерском и других языках» [4, арк. 14].

Таким образом, по итогам рассмотрения данной проблемы можно сделать вывод, что с момента освобождения в 1943 году от оккупантов территории Украины органы цензуры возобновили идеологический контроль культурной жизни общества, частью чего стал надзор за библиотечной сферой. Процесс возрождения сети библиотек республики сопровождался проверками книжных фондов с целью изъятия, конфискации, а также уничтожения вредных изданий. Основной задачей деятельности институтов цензуры было обеспечение идеологического однообразия в соответствии с официальной политикой советского государства. Результатом подобных действий стала утрата значительного массива книжных ресурсов республики и наличие существенных лакунов в национальном библиографическом репертуаре.

Литература

1. Виступ виконуючого обов'язки начальника Головліту УРСР Є. Барланицького на нараді начальників обллітів 6 – жовтня 1944 р. «Звіт про роботу Головліту Української РСР за 9 місяців 1944 р.» – ЦДАГОУ, ф. 1, оп. 70, спр. 243, арк. 18 – 26.

2. Довідка Управління пропаганди і агітації при ЦК КП(б)У від 4 квітня 1945 р. «Ущерб, нанесений німецько-фашистськими загарбниками бібліотекам». – ЦДАГОУ, ф. 1, оп. 70, спр. 408, арк. 29.

3. Лист виконуючого обов'язки начальника Головліту УРСР Є. Барланицького секретарю Полтавського обкому КП(б)У щодо недоліків в організації цензурної роботи (1943 р.). – ЦДАГОУ, ф. 1, оп. 70, спр. 127, арк. 11 – 12.

4. Отчет Главлита Украинской ССР за 1945 год. – ЦДАГОУ, ф. 1, оп. 23, спр. 2789, арк. 13 – 15.

5. Поластрон, Л. Книги в огне. История бесконечного уничтожения библиотек / Л. Поластрон; пер. с франц. – М.: Текст, 2007. – 397 с.

6. Постанова РНК УРСР 1945 р. «Про стан бібліотечної роботи на Україні». – ЦДАГОУ, ф. 1, оп. 408, арк. 124 – 126.

Чжан Юйнин

(Республика Беларусь, г. Минск)

СОТРУДНИЧЕСТВО НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК БЕЛАРУСИ И БЕЛОРУССКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ В ИЗДАНИИ СЕРИИ «ИЗ НАРОДНОПОЭТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ» В ПЕРЕВОДЕ НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК 2017–2018 ГГ.

Беларусь и Китай очень длительное время по разным социально политическим причинам были очень изолированы друг от друга. Но великие культурные традиции обеих стран, большой исторический опыт преодоления самых сложных и драматических вызовов времени в XX ст. во многом стали надежной основой для возможных перспектив сотрудничества после провозглашения Независимости Республики Беларусь и успешным

всесторонним развитием КНР после окончательного преодоления последствий «культурной революции».

В 1990-х – 2010-х гг., сразу после установления дипломатических отношений восстановился продуктивный творческий диалог между Беларусью и Китаем, чему способствует государственная заинтересованность обеих стран в постоянном его развитии. Это привносит в процесс культурного обмена много нового, прогрессивного и перспективного. Безусловным достижением можно считать участие Беларуси в мировой выставке «ЭКСПО-2010» в Шанхае, где своим художественным оформлением и содержательностью экспозиции белорусский павильон сыграл заметную роль в многоаспектной популяризации своей страны [2, с. 248].

В 2010-х гг. Беларусь активно и последовательно включилась в широкую международную программу КНР «Один пояс и один путь». Строительство китайскими компаниями гостиницы «Пекин» в Минске, Парка высоких технологий в Смолевичском районе и других важных общественных объектов свидетельствует о принципиально новых возможностях в динамике роста международных культурных связей, убеждает в целесообразности этого большого и общего пути к новым достижениям и открытиям.

Исключительно динамичные темпы модернизации современной КНР при сохранении древних традиций, признанные в мире, очень соответствуют тем принципам всестороннего развития, которых придерживается Республика Беларусь [1]. Большой вклад в создание необходимых отношений для плодотворных творческих контактов вносят государственные и общественные организации, творческие союзы. Благодаря такому процессу, усиливается взаимный интерес, и возникают новые инициативы, которые помогают плодотворному сотрудничеству.

Таким образом, стратегическое партнерство между братскими государствами в культуре, науке и искусстве приобретает значительные долгосрочные перспективы развития [3]. Важным шагом в открытии новых аспектов многостороннего взаимного сближения является необычное предложение, которое поступило в 2016 году от Китайской национальной академии наук в адрес Национальной академии наук Беларуси в области исследования фольклорных традиций белорусского народа. Китайская сторона, которая очень ответственно относится к развитию диалога культур с географически-далекой, но идейно-близкой европейской страной, хочет более конкретно представлять национальные особенности менталитета белорусов, сложившиеся на протяжении веков, чтобы быстрее найти общий язык и, вероятно, подобные черты в своем отечественном мировосприятии, в системе жизненных ценностей и т.п. И начало этого нужно искать, безусловно, в фольклорных традициях. Поэтому выбор пал на издания народных афоризмов, состоящих из коротких пословиц и поговорок, связанных с самыми разными сферами деятельности, духовной, общественной жизни и т. п.

Белорусские ученые Центра исследования белорусского культуры, языка и литературы, Института искусствоведения, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапивы Национальной академии наук Беларуси с большим энтузиазмом, используя свой большой исследовательский и издательский опыт, приступили к работе над первым в своем роде научно-популярным проектом. Уже в 2017 г. увидело свет издание «Поговорки и пословицы – мудрого языка привязки» (из извечной мудрости народной) [4]. Его составляющие – известные ученые А. Локотко, Т. Кухаренок, Е. Алфёрова предложили для первого знакомства с исключительными сокровищами народной мудрости следующие ее тематические аспекты: природа, хозяйственная деятельность, работа, материальный быт, духовную и общественную жизнь, человек и его мораль, общие размышления, различные поучения и наблюдения. Помимо коротких фольклорных текстов на белорусском языке, на каждой странице издания нашли свое место и необходимые емкие комментарии, которые позволяют понять глубокий смысловой подтекст народных высказываний. А

рядом – безупречный перевод всех этих важных основных и дополнительных сведений на китайском языке (переводчики Ван Цинфэн и А. Рамановская). Например, в разделе «Общественная жизнь» встречается такая многозначительная поговорка: *«Одна пчела меда не наносит»*. Ниже – очень содержательный комментарий: *«Наш народ оставил нам мудрые заветы: какой бы ты крепкий, трудолюбивый и умный ни был, один много не сделаешь, только толокой можно выполнить любую работу, преодолеть все препятствия»* [4, с. 45].

Нет никаких сомнений в том, что смысл такой поговорки будет близок и понятен каждому китайскому читателю. В Китае испокон веков использовался принцип коллективной работы, когда трудолюбие и слаженность помогают совершать настоящие чудеса в созидательных делах. Все другие примеры в различных тематических разделах этого издания на многих страницах также хорошо продуманы и позволяют представить лучшие качества белорусского народа в самых разных жизненных ситуациях. С таким замечательным народом, несомненно, дружба будет сильной, надежной, целесообразной и принесет много важных достижений нашим странам. Кроме текстов, каждая страница издания хорошо проиллюстрирована. Здесь – большая заслуга Белорусской государственной академии искусств, педагоги, выпускники и студенты которой также были присоединены к новому и захватывающему заданию. Возглавил эту группу известный белорусский график, заведующий кафедрой графики художественного факультета БГАИ Ю.И.Хилько.

Он предложил пятнадцати авторам с самыми разными стилистическими склонностями создать каждому небольшую серию иллюстраций к различным разделам общего издания. Эта идея себя оправдала. В книге нет монотонности, повторности, однородности. Совмещается более традиционное и очень неординарное по стилю выполнение графических иллюстраций. Но в этом и заключается сила фольклорных народных образов, что они не ограничивают творческой свободы художников, которые обращаются к ним визуализации на современном этапе.

Среди авторов следует назвать уже известных мастеров белорусской графики, таких как Валерий Славук, Владимир Вишневецкий, Юрий Хилько. А вместе с ними – их молодые коллеги, студенты академии: Кристина Иванцова, Юлия Мацура, Дарья Петрусевич, Федор Шурмелев и др. Все графические работы были выполнены в 2016 г. в технике акварели, рисунка пером, карандашом, а также с использованием акриловых красок, компьютерной графики и т.п. Надо сказать, что до появления такой современной китайской инициативы эти белорусские графики никогда совместно не создавали так много композиций на фольклорную тематику (более 100 образцов), что многое предопределило, безусловно, в их дальнейшей творческой работе.

В 2018 г. увидело свет следующее издание запланированной серии из пяти книг (из народнопоэтического наследия) «Бежала лисичка возле леса близко» [5]. Оно стало логическим продолжением предыдущего издания и имеет следующие разделы: природа, стихии и время, растительный мир, домашние животные и птицы, мир природных существ, человек и его культура, хозяйство, промыслы, ремесла, дом и его оборудование. В составе творческой группы иллюстраторов появились новые участники с большим творческим опытом: Ольга Крупенкова, Татьяна Сиплевич, Мария Дорожка. А среди самых молодых участников – студенты-графики Юрий Бобырев, Полина Зюсь, Виктория Уткина и др. Что интересно, среди молодых авторов желание иллюстрировать белорусский фольклор проявила первая в истории академии студентка кафедры графики из Дании Матильда Утсэн.

Все авторы представили свои творческие работы как результат большого углубления в многозначительный смысл каждого из народных высказываний. И каждый из авторов стремился наиболее свободно и оригинально передать свое творческое понимание

фольклорной темы. Например, Ю. Хилько создал иллюстрации как настоящие классические произведения, где каждая деталь изображения доведена до тонкой безупречности [4, илл. 120; 5, илл. 158]. Владимир Вишневецкий в экспрессивно-метафорическом виде передал свое понимание разных мудрых наставлений [4, илл. 122], молодой график Ю. Бобырев попытался в символическом сопоставлении разных лаконичных форм передать суть народных изречений [5, илл. 52, 146] и т. п.

Таким образом, 110 очередных иллюстраций обогатили поиски и находки современной белорусской графики в сфере фольклорного наследия, обусловленные актуальным и увлекательным творческим заданием. В свою очередь белорусские пословицы и поговорки на каждой из 262-х страниц текста получили не только безупречный перевод на китайский и английский языки, а также свои близкие аналогии на русском, украинском и польском языках. Надо сказать, что ничего подобного еще не выпускалось в Беларуси и соседних странах, где фольклорное наследие очень богатое и во всех отношениях мудрое и воспитательно-поучительное. Очень современный и значительный пример такого обращения к народным традициям, самым лучшим образом объединяет и ученых, и художников, придает их деятельности очень инновационный и целенаправленный характер.

В 2010-х гг. белорусско-китайские научные, культурные, художественные связи переживают очень значительный, даже небывалый период своего подъема. Фольклорные традиции наших стран как никогда ранее требуют тщательного и заинтересованного обращения к их вечным ценностям ради достижения многих прогрессивных созидательных достижений, взаимопонимания и формирования новых перспектив содружества. Народная мудрость – неисчерпаемый источник всех великих начинаний.

Два новейших издания по фольклорным традициям, которые еще будут иметь свое научное и творческое продолжение, стали настоящей вехой в развитии культурного диалога между нашими странами. Для белорусского общества очень важным в настоящее время является признание безусловного прогресса во многих сферах научной и творческой деятельности. Для китайской стороны активное сближение с большими историческими традициями Беларуси и современными прогрессивными ее достижениями также служит значительным катализатором на дальнейшем пути всестороннего международного сотрудничества и стратегического партнерства [6]. Несомненно, эти белорусские издания будут самым надлежащим образом изучены китайскими учеными и деятелями культуры, станут популярными среди широкого круга читателей традиционной культуры. Этот пример может быть также воспринят как важное инновационное достижение и другими научно-творческими центрами многих стран, поддерживающих современные процессы интеграции и очень актуального в настоящее время международного диалога культур.

Литература

1. Энциклопедия нового Китая / редкол. : А. Н. Кузнецов, Е. Ф. Губский и др. – М. : Прогресс, 1989. – 519 с.
- 1а. Ганчев, П. Возрождающийся гигант. Цивилизация и философия древнего и современного Китая / П. Ганчев. – Минск : БГУ, 2006. – 390 с.
2. Китай глазами белорусов / под общ. ред. А. А. Тозика. – Минск : Белта, 2012. – 397 с.
3. Белорусско-китайские отношения в воспоминаниях белорусских послов. К 25-летию установления дипломатических отношений / под общ. ред. А. А. Тозика // Звезда, 2017. – 211 с.
4. Прымаўкі ды прыказкі – мудрай мовы прывязкі (з адвечнай мудрасці народнай) / аўт. ідэі, уклад. : А. І. Лакотка, Т. І. Кухаронак, А. Г. Алфёрава. – Мінск : Беларуская навука, 2017. – 135 с.

5. Бегла ліска каля лесу блізка.. (з народнапаэтычнай спадчыны) / аўт. ідэі, уклад. : А. І. Лакотка, Т. І. Кухаронак, А. Г. Алфёрава. – Мінск : Беларуская навука, 2018. – 275 с.

6. Ся, Л. Формы прэзентацыі искусства Кітая і Беларусі в процессе двухстороннего сотрудничества / Л. Ся. – Минск : Издатель А. Н. Вараксин, 2018. – 259 с.

Чарнякевіч І.С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Гродна)

ТРАНСФАРМАЦЫЯ ЎЯЎЛЕННЯЎ АБ ЗЯМЛІ ЯК БАЗАВАЙ КАШТОЎНАСЦІ ЗАХОДНЕПАЛЕСКАГА СЕЛЯНІНА НА ПАЧАТКУ ХХІ СТАГОДДЗЯ (ПА МАТЭРЫЯЛАХ ЭКСПЕДЫЦЫІ 2015 ГОДА)

Калі два гады таму я працавала над выступленнем на тэму трансфармацыі традыцыйных каштоўнасцей заходнепалескага селяніна ва ўмовах калгаснага будаўніцтва, маю ўвагу прыцягнулі нетыповыя, на першы погляд, выказванні адной з рэспандэнтак, у якіх раз-пораз паўтаралася наўпрост эсхаталагічнае прароцтва: *“Прыйдэ врэмя – можэ, і поголодаты прыдэцца. Зэмя сохнэ – можэ, і згорыць”* [9]. На фоне агульных канстатацый, што *“на зямлі няма каму працаваць”* і *“маладым зямля не патрэбна”*, а таксама прызнання большасцю суразмоўцаў, што *“калгас павінен быць”*, ствараецца ўражанне, што тут мы маем справу з канчатковым знікненнем фундамента сялянскай сістэмы каштоўнасцей – усведамлення права ўласнасці на зямлю.

Сістэма каштоўнасцей, заснаваная на валоданні зямлэй – асноўнай крыніцы дабрабыту і фактара, што вызначаў статус чалавека ў вясковай супольнасці, – складваецца тут, як лічаць даследчыкі працэсаў арганізацыі і распаду традыцыйных супольнасцей, у парэформенны перыяд. Як адзначаў Ю. Абрэмбскі, *“найвышэйшы ўзор палескага звычаю ў яго поўнай меры: традыцыйная вялікая патрыярхальная сям’я рэалізаваўся ў сем’ях г. зв. “багатыроў” – своеасаблівай вясковай эліты – і быў прадметам памкненняў астатніх гаспадароў, тады як людзі, што не валодалі зямлём (батракі) як перыферыяная частка вясковай супольнасці, адарваная ад зямлі і не належачая да яе свету – не падлягалі грамадска-маральным патрабаванням, што былі абавязковымі для вясковай супольнасці”* [1, с. 181–182]. Аднак, з прычыны нешматлікасці і маргінальнасці гэтай групы, якая, паводле Абрэмбскага, мела свой адрозны, *“батрацкі” стыль жыцця* [1, с. 181], гэты стыль не быў прыняты праз тагачасную вясковую супольнасць.

Імкненне да валодання зямлём вынікае ў гэтым выпадку не столькі з эканамічных прычын, колькі з жадання забяспечыць сабе трывалае месца ў вясковай іерархіі. Зямля, такім чынам, складае аснову, але адначасова і ўмову існавання і заняцця дастойнага месца ў вясковай супольнасці. *“Вот у нас былі людзі, што ў іх земля не была – прыводзіць Абрэмбскі выказванне аднаго са сваіх суразмоўцаў з Палесся. – Но они жылі чэстна, благородно. То у того дзядзька послужыць, то ў того. Взял себе жонку з землею і такім образом добыліс – докупілі частку землі, да жыве як чэлабек”* [1, с. 183]. Валоданне зямлём складае ўмову, каб лічыцца *“чэлавекам”* [1, с. 184].

Нягледзячы на тое, што ў міжваенны перыяд гэтая сістэма значна трансфармавалася (даследчыкі звязваюць гэтую трансфармацыю з распадам вялікасямейнай сістэмы), прыналежнасць да *“гаспадароў”* працягвала адыгрываць асноўную ролю ў функцыянаванні сістэмы каштоўнасцей. Пацверджаннем гэтаму з’яўляецца імкненне ў міжваеннае дваццацігоддзе набыць зямлю любым коштам. Распаўсюджанай з’явай была зарабковая эміграцыя, у тым ліку і *“далёкая”* – у Паўночную Амерыку (галоўным чынам у ЗША), а таксама ў Бразілію, Аргентynu. Першапачатковай мэтай такой эміграцыі, нават у выпадку

невяртанья (асабліва з краін Лацінскай Амерыкі), было імкненне зарабіць грошай для набыцця зямлі.

Зямля ўяўлялася асновай, але адначасова і ўмовай існавання і адшукання адпаведнага месца ў вясковай супольнасці. Гэта пацвярджаюць і сучасныя запісы. Вось што, напрыклад, распавядае на гэтую тэму спадарыня Ганна з Валішчаў: *“Ну, у нас людзі ездзілі пры Польшчы в Амерыку в заработкі. Вот і ў меня свёкор был в Америке і купіў землю ў этого помешчыка. Самое главное в дзерэвне была земля. Нету землі – значыт, ты нікто. Вот так і жылі. Ну, самое главное моя мечта была – выйці замуж за парня, у которого земля. Ну, вот такой парэнь нашолся. Мы з дзетства дружылі с нім. 12 гектараў землі! Прэдставляеце, што это такое?”* (смяецца) [2].

А вось што паведамляе спадарыня Надзея з в. Новы Двор, расказваючы гісторыю сваёй сям’і: *“Жінка ў ёго [бацькі мачахі – І.Ч.] была слэная, алэ пойшоў у прымы аж з Камэня, бо зэмлі было много”* [10].

Зямля не была адзінай крыніцай ўтрымання. Суразмоўцы неаднаразова адзначалі, што чалавек, які меў прафэсію і з’яўляўся добрым работнікам, мог жыць лепей: *“[Спадарыня Ганна]: Нету землі – значыт, ты нікто. Ілі еслі ешчо ў цебця профэсіі нет. Ну, поэтому, ў кого не было землі, старалісь профэсію: хто сапожніком, хто портным. Эці, вот, эта профэсія оплачывалась хорошо. І сапожнікі хорошо зарабатывалі, і портняжныє. Ну, не было ўжэ іх много эціх, на дзерэвне было одна портніха была, она обвалена была работаю. Вот так і жылі.*

– Слухайце, а скажыце, можна назваць сем’ю Вашага атца беднай?

[Спадарыня Ганна]: Нет. Он был ремесленніком. Он ремесленніком. І нам завідовалі, потому шо он здзелаєт сапогі, ему дзеньгі прынесут, а за дзеньгі шабас, як евреі казалі, палякі: “за пенёнзы шабас” [смяецца].

– А што значыць шабас?

[Спадарыня Ганна]: Шабас – можна всё купіць [смяецца]. Есць дзеньгі – есць эта самое...” [2].

Аднак, нягледзячы на тое, што валоданне рамяством альбо праца ў двары (напрыклад, лёкаем) забяспечвалі часам больш высокі ўзровень жыцця, чым праца на ўласным полі, аб’ектам памкненняў сялян было менавіта валоданне зямлёю. Але, як адзначаюць суразмоўцы, само па сабе яно яшчэ не забяспечвала чалавеку аўтарытэту. Другой важнай складовай тут была праца на зямлі.

“[Спадарыня Ганна]: У нас не было землі. Ацец нас малых одправіў зарабатываць на себя [смяецца].

– Это не од бедносці, а шоб вы што-то ўмелі, да?

[Спадарыня Ганна]: Вы понімаеце, дзело вот в чом. Мы могли бы не работаць, но дзело в том, што стыдно. У нас сусед быў, як я іду до подружкі: “Ты шчо безробочая сюды ідэш?” [смяецца] Надо работаць было. Я своїх дзецей воспітывала, оні сейчас іногда мне і тыкаюць, што вот ты нас і буракі заставляла. Я говорю, я вас людзьмі робіла, я вас прыўчала к труду. Разве плохо вам сейчас? Вы посмотріце, вы образование получили, вы на робоце шчытаецеся лучшымі людзьмі, разве это плохо? А еслі б вы былі [смяецца], ну...” [2].

А вось што распавядае суразмоўца з в. Парэчча: *“А колхоз жэ як організоўвалі, шчо робылос [уздыхае]. Позахватывалы ўсе должности ж бідныє, гультає. Зэмля ў іх была своя, но воны нэ хотілы робыты <...>. Стаў у нас прэдсэдателем колхозным такый чоловік, шо він, ну, до нычого – ны чытаты, ны пысаты – до нычого, і стаў прэдсэдателем колхоза. Прыехаў някы прэдставітель з раёна, пошоў з ім на полэ: “Покажы ўжэ на полэ, шо там на полі”. Шо він знав, як він своего поля не садыў! А було зілле на полі. <...> А свіріпа зацвыла, да хорошэ-хорошэ. А він да кажэ: “Ну, урожай харошый. Смотріте, какіє цветы і всё. Это ж будет урожай”. А этой: “То ж ерунда!” <...> А той кажэ: “Нада паболишэ*

сеять этой ерунды, то ж будет хлеб”. То гэту “ерунду”, кілька він жыв на світі... [яму ўспамяналі]” [7].

Сацыяльныя пераўтварэнні, што праводзіліся савецкай уладай, закраналі не толькі права ўласнасці на зямлю. Суцэльная пасляваенная калектывізацыя асацыявалася ў вачах сялян з канцом самастойнага гаспадарання: “Хто там хоцеў іці ў колхоз! Бояліся. Некаторыя ў лес уцекалі, каб у сельсовет не забралі – агіціроваць. Прыедуць – начынаюць агаціроваць, і угрозамі – падпішы і ўсё. Тут дажэ доўго было, шчо едзінолічнікамі люзі жылі. Несколька семей, 3–4 сем’і. Организоўваць з раёна прыезжалі, дажэ міліцыю ўключалі. Мой оццэ то сразу не бояўся. Богатыя сразу не хотели іті. Которые побогачэ, то держалыс, сопротивлялыся” – апавядае суразмоўца з в. Парэчча [6]. “Потом началі эты колхозы. Нэ хотілы ў тые колхозы, цэла война була з тымі колхозамы. Наш батько наслухаўся про тые колхозы ў Росіі [ездзіў раней – І.Ч.], шчо забырають усэ, а привыклі на своём” – распавядае адна з рэспандэнтак, што так і не стала калгасніцай [5].

“Бояліс: землю забэруть, а як жыть? А ўсё равно забралі зэмлю”, – канстатуе адзін з суразмоўцаў [6].

Разам з гэтымі ішоў яшчэ адзін важны працэс, не меней значны для фармавання новай свядомасці: разбурэнне вобразу заможнага гаспадара як узору для памкненняў. Аднак, яшчэ і зараз у свядомасці вяскоўцаў застаецца пераважна станоўчы вобраз моцнага гаспадара.

Вось што, напрыклад, гаворыць спадарыня Марыя з Моладава, у адказ на пытанне, хто такія кулакі: “Кулакі – то можэ вони й самыя добрыя. У ёго е, алэ він і нашэ пачорному, а ў кого нэма, той нэ робыть. Усё ж нада на зэмлі робыты. Рукамы” [5]. А вось аповяд спадарыні Еўдакіі з Парэчча: “Раз зэмля е – трэба робыты. А зэмля ж у каждого була. Само мало буў гэктар. Это ўжэ чоловік бідны... <...> Кулакі ж робылы як? Вон жэ спаў два часа. Шэ й людэй наймалы. У іх зэмлі було много” [7].

А вось якую гісторыю аб працы гаспадара-аднаасобніка распавядае спадар Мікалай з в. Востраў, Пінскага р-на: “Вот тот человек, он не пошоў у колхоз. Ёму одрэзалі кусочэк землі. Чысценько-чысценько пэску. Я ехаў на полэ. Он на тому чысценькому пэску розбрасывае навоз. Я говору: “Дядько Васыль, чы ж тут будэ?” А он говорыт: “Посмотриш, небож, у мэнэ тут зародыть, а ў іх – показвае на добру зэмлю, – а ў іх, а ў іх і тута родыты нэ будэ!” І точно: у ёго картошка зародыла. А там бадякі выраслы, а не картошка. Потом осэнью тожэ попаў, я еду, а он пишэніцу сее на тому чысценькому песочку. Я кажу: “Дядько Васыль, што Вы гэто? Ну, картошка, – кажу, – ешчэ сяко-тако, а пишэныца...” А он говорыть: “Посмотриш, небож, яка ў мэнэ будэ пишэныца” І на тому чыстому пэску о така у пояс пишэныца – як воск, только полюбуйса. А там, на той качэственной землі бодяк пошоў росты. Колхозна сістема” [4].

Гэты вобраз – вобраз гаспадара, які можа вырасціць ураджай нават на “пустой” зямлі – падмацаваны яшчэ і ўсведамленнем несправядлівасці ў адносінах да працуючага чалавека з боку новых уладаў: “[муж]: – Зэмлю то давало государство. Негодяшча зэмля – то ідітэ да нашітэ. От так було. І налогі платылы. Налогі самошэдші булы <...> О, на своём жэ чоловік нэ спаў: розвыдняе, да ідэ на полэ, як выдно станэ. І там копаецца цілэ літо, до морозу.

[жонка]: – Сіе, годуе, а потом жнэ ўручную.

[муж]: – А колхозна то була работа... Праўда, по лету робылы тожэ доўговато ў полю. А ўжэ последнее врэмя, то, о, на часы глянуў: о, п’ять часоў – ооо, ўжэ пора ітыдохаты. Пішлы. Сонцэ, божэ, о, вони пішлыдохаты. <...> А на роботу ў часоў дэсять” [8].

У процівагу постаці гаспадара ў сялян пачынае складвацца вобраз новага кіраўніка, першапачаткова пераважна негатыўны: “А колхоз жэ як организоўваўся, шчо робыло. Позахватывалы ўсэ должности бідныя, гультае. Зэмля ў іх була своя, но вони не хотілы робыты. А гэтых жэ высылалы ўсіх. Усіх людэй грамотных, хытрых одправылы, нэ було

ix тут” [7]. Альбо: “Добрых людэй обніжалы. А тые, которые не былі хазяевамі, сталі хазяевамі, да і розвалілі ўсэ, і пропало” [4].

А вось як ацэньвае кадравую палітыку новай улады ўдзельнік падзей, былы дэпутат, кіраўнік брыгады і камсамольскі актывіст спадар Антоній з в. Востраў Пінскага р-на: “Раньчэ тёмных людэй ставылы, коб організоўваты – заткнуты дырку нада” [3]. А гэтым гаворыць і былая савецкая актывістка з в. Валішча Пінскага р-на: “Пэршы прэседацель <...> Неграмотны дзядзько. Ну заб’юць там – ну нехай заб’юць себе, якая беда!” [2].

З цягам часу, аднак, людзі прызвычаліся да жыцця ў калгасе. На пытанне, ці можна зараз пражыць без калгасаў, большасць суразмоўцаў адказвае адмоўна, падкрэсліваючы, перш за ўсё тое, што на “сваім” цяпер няма каму працаваць: “Тоді казалы: як побудэ колхоз 5 год, то ўсе погібнуть, нэ прожывуть. А вжэ вот в настояшчэе врэмя, то люды хочуть, коб був колхоз. Бо ну шчо я – дай мнэ зэмлю шчас – шчо я буду робыты з той зэмлэй?” [5], альбо “Давалы по 30 соток, а потом по 50. А зарэ бэры, кілька хоч: і зэмлы, і сенокосу. <...> І ныхто нэ хочэ браты” [8].

Таксама спадарыня Еўдакія з Парэчча ў адказ на пытанне, ці бралі б людзі зараз зямлю, адказвае: “Да, да, это раньчэ, а зарэ то ў нас мужыкі поўмыралы одын за одным. А як бы мужыкі булы, так бы ўсэ бралы зэмлю. Соты всі бралы, і більш бы бралы. Зарэ, то ўжэ бэры колькі хочэш. Тобі і гэктар дадуть, і два дадуть. Алэ ўжэ ныхто нэ хочэ.... Полэ нэма кому браты. Прымерно, зарэ мні б далы тэ полэ – начорта мні тэ полэ? Хто ў мэнэ будэ ёго обробляты?” [7].

Гэта не азначае, што людзі адмаўляюць каштоўнасць зямлі альбо змянілі сваё стаўленне. Гучаць нават такія адказы: “Еслі б фермерске було, то було б ліпш. Бо він жэ хазяін” [10]. Аднак, галоўным матывам застаецца сцверджанне “на зямлі няма каму працаваць”: “Раньчэ до тэбэ прыдуть – гэтого города дваццаць раз мерае – і так, і так, і так. А тэпр – зачэм іты болото косіты. Він на сэлі накосыть, як коня дэржыть. Як здужаеш з бабою – от, на, горі кілька хоч. Ныхто тобі не мерае. Зэмля і так половына пропадае. Колхоз і торфянікоў нэ можэ обробыты. Кому? Пуста дэрэвня!” [3].

У пакалення людзей, што выхоўваліся ва ўмовах павагі да ўласнасці, цяперашні стан рэчаў выклікае разважанні аб новым стаўленні да жыцця маладога пакалення, прадстаўнікі якога “не хочучь гороваць”, аб тэхнічным прагрэсе – маўляў, ўсё робяць машыны, а людзі ўжо не патрэбныя.

І не такімі ўжо і дзіўнымі бачацца разважанні спадарыні Веры з Табулак: “Болота заростають лісом. Рэка нэ та. Раньчэ, то топылыса <...>, а тэпр боса пройдэш тую ріку. Есть места на Ясолде. Это ўжэ нэбо шчо-то робыть. Згорыть зэмля. Я думала згорыть – это в огні. А вона, наверно, згорыть – продуктоў нэ будэ. Продуктоў нэ будэ, і от ужэ бэдують люды ўсяк. <...> Зэмля тожэ, мусыть, дышэ. Зэмля дажэ более. Я заметіла, давно шчэ – более зэмля. Ажно пытала агрономоў. А воны гаворать: “Да, заболэвае зэмля”. Зэмля тэе хочэ, што зэмля...” [9].

Літаратура

1. Obrębski, J. Polesie archaiczne // J. Obrębski // Redakcja naukowa i wstęp Anna Engelking. – Warszawa, 2007. – S. 33–185.

2. Беларускі архіў вуснай гісторыі. 50(1)–1006–4635. Відэаінтэрвію Цэван (Гладун) Ганны Васільеўны, 1928 г. н. 17.07.2015; в. Валішча, Пінскі р-н Брэсцкай вобл. Запісана І. Чарнякевіч, Я. Бойкам.

3. Беларускі архіў вуснай гісторыі. 50(1)–1012–4700/01. Відэаінтэрвію Калошвы Антонія Наумавіча, 1924 г. н. 17.07.2015; в. Востраў, Пінскі р-н Брэсцкай вобл. Запісана Т. Кедорык, Т. Касатай.

4. Беларускі архіў вуснай гісторыі. 50(1)–1013–4704. Відэаінтэрвію Астроўскага Мікалая Юстынавіча, 1924 г. н., 17.07.2015; в. Востраў, Пінскі р-н, Брэсцкая вобл. Запісана

Т. Касатай, Т. Кедрык.

5. Беларускі архіў вуснай гісторыі. 50(1)–1018–4836. Відэаінтэрвію Барсуковай (Мельнік) Марыі Іванаўны, 1934 г. н., 13.07.2015; в. Моладава, Пінскі р-н, Брэсцкая вобл. Запісана Т. Касатай, Я. Сурскім.

6. Беларускі архіў вуснай гісторыі. 50(1)–1022–4752. Відэаінтэрвію Барана Івана Сяргеевіча, 1936 г. н., 13.07.2015; в. Парэчча, Пінскі р-н, Брэсцкая вобл. Запісана Т. Кедрык, У. Валодзіным.

7. Беларускі архіў вуснай гісторыі. 50(1)–1025–4759. Відэаінтэрвію Пракопчык (Дзямчыла) Еўдакіі Раманаўны, 1928 г. н. 13.07.2015; в. Парэчча, Пінскі р-н Брэсцкай вобл. Запісана Я. Бойкам, І. Чарнякевіч.

8. Беларускі архіў вуснай гісторыі. 50(1)–1026–4761/62. Відэаінтэрвію Новіка Ігната Ігнатавіча, 1928 г. н., Новік Вольгі Андрэеўны, 13.07.2015; в. Парэчча, Пінскі р-н Брэсцкай вобл. Запісана І. Чарнякевіч, Я. Бойкам.

9. Беларускі архіў вуснай гісторыі. 50(1)–1027–4768. Відэаінтэрвію Асіпчук (Бэз) Веры Сямёнаўны, 1934 г. н., 13.07.2015; в. Табулкі, Пінскі р-н, Брэсцкая вобл. Запісана Г. Шарэндай, П. Сітнікам.

10. Беларускі архіў вуснай гісторыі. 50(1)–974–4490. Відэаінтэрвію Кахавец Надззеі Фёдараўны, 1935 г. н. 14.07.2015; в. Новы Двор, Пінскі р-н Брэсцкай вобл. Запісана Т. Касатай, Я. Сурскім.

Шарая О.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

РОЖДЕСТВЕНСКО-НОВОГОДНЯЯ ПРАЗДНИЧНО-ОБРЯДОВАЯ ТРАДИЦИЯ БЕЛОРУСОВ В НАУЧНЫХ РАБОТАХ XIX-XX ВВ.

Сведения о колядной обрядности белорусов были опубликованы в первой половине XIX в. в работах А. Рыпинского (1840 г.), Я. Чечота (1846 г.), Е. Тышкевича «Opisanie powiatu bogusowskiego...» (1847 г.). В XIX в. сбор данных об обрядах на Рождество имел выраженную региональную направленность. В 1871 г. П. Бессоновым были опубликованы 34 текста колядных и щедровских песен, записанных на Пинщине, в Минской, Могилевской и Смоленской губерниях. А. С. Дембовецким в «Опыте описания Могилевской губернии...» (кн. I, 1882 г.) представлены материалы, записанные в Быховском, Чериковском, Чаусском и других уездах Могилевской губернии. П. В. Шейн поместил более 60 колядок в работе «Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края» (т. I, ч. 1, 1887 г.). Этнографические материалы были получены из Минской, Гродненской и Смоленской губерний. Региональный подход представлен в сборнике Д.Г. Булгаковского «Пинчуки» (1890 г.) и сборнике М. Довнар-Запольского «Песни пинчуков» (1895 г.). Материалы по Витебщине были опубликованы А. Шлюбским в книге «Матэрыялы да вывучэння фольклору і мовы Віцебшчыны» (1927 г.). В сборнике М. Горецкого и А. Егорова «Народныя песні з мелодыямі» (1928 г.) опубликовано 38 пилиповских и колядных песен. А. Сержпутовский в сборнике «Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў» (1930 г.) представил этнографические данные из Случчины.

Значительный этнографический материал о белорусском народном театре Батлейка, который непосредственно связан с рождественско-новогодним праздничным периодом в XIX в., был представлен в работах Е. Карского, П. Шейна, М. Виноградова, П. Морозова, В. Перетца.

Первые попытки концептуального рассмотрения колядной традиции белорусов были предприняты А. Е. Богдановичем в работе «Пережитки древнего мирозерцания у белорусов» (1895 г.). Автор отмечал, что «можно придти к заключению, во-первых, что коляды служили началом года, во-вторых, что празднование их имело тесную связь с хозяйственной стороной жизни народа, с его земледельческими воззрениями и в-третьих, имело, в некоторой степени, связь с брачными или вообще половыми отношениями народа. Все это дает основание отнести коляды к числу празднеств солнечного культа» [2, с. 82]. В этой работе были рассмотрены гадания и игры в рождественско-новогодний праздничный период. Особое внимание было уделено рассмотрению игр «Женитьба Терешки» и «Ящур». При этом отмечалось, что такие игры как «Ящур», в которые играли больше дети и подростки, не обязательно имели место на колядах, тогда как «Женитьба Терешки», в которую играли взрослые парни и девушки – специально колядная игра [2, с. 90].

В 3-м томе работы «Белорусы» (1916 г.) Е. Карский рассматривал белорусские обряды и песни, приуроченные к колядам, активно используя собранные к тому времени этнографические материалы и научную литературу по проблеме. Ученый обратил внимание на распространенность колядной обрядности у славянских и неславянских народов. Е. Карский отмечал, что «коляда не есть какое-либо славянское слово, а тем более не есть славянское божество; оно ...название целого ряда празднеств, теперь приуроченных ко времени с 24 декабря по 6 янв. ...» [6, с. 103]. Анализ собранных к началу XX в. материалов позволил Е. Карскому рассмотреть бытовые и религиозно-христианские мотивы колядок и щедровок у белорусов, песни, сопровождающие игры и святочную забаву – обход домов с козой. Им впервые была показана дифференциация у белорусов колядных величально-поздравительных песен, которые были посвящены хозяину, хозяйке, неженатой молодежи, детям.

Новый этап начался, когда появились сборники, представляющие колядную традицию Беларуси. Колядные обрядовые песни из разных регионов Беларуси вошли в первый том издания «Песні беларускага народа» (1940 г.), подготовленного М. Я. Гринблатом. В сборниках «Песні беларускага народа» (1959 г.) и «Анталогіі беларускай народнай песні» (1968 г.) Г. И. Цитовича были представлены колядки и щедровки.

В 1962 г. вышла книга Г. И. Барышева и О. К. Санникова «Беларускі народны тэатр Батлейка», в которой были впервые рассмотрены важные аспекты рождественско-новогоднего праздничного периода в XIX и начале XX в. В 1983 г. вышел том БНТ «Народны тэатр», в котором отдельные разделы были посвящены белорусскому кукольному театру Батлейка и народным колядным играм [9]. Батлеечный театр – одна из форм народного кукольного театра, связанная с религиозным праздником рождения Христа. Батлеечные представления включали религиозную и светскую часть. В XIX в. белорусский народный театр Батлейка был важной составляющей рождественско-новогодней праздничной культуры городских и сельских жителей. В начале батлеечного представления была каноническая часть спектакля на библейские темы (рождение Христа, поклонение волхвов, изгнание Адама и Евы с рая) и драма «Царь Ирод» [1, с. 73]. Вторая часть рождественского представления батлейки включала комедийно-сатирические сцены, тесно связанные с народной жизнью, с бытовым анекдотом, сказкой.

С выходом в 1975 г. в серии «Беларуская народная творчасць» (БНТ) тома «Зімовыя песні. Калядкі і шчадроўкі», содержащего 667 текстов белорусских колядок и щедровок, открылись новые возможности для изучения белорусского колядного праздника [5]. Составители тома – А. И. Гурский и З. Я. Можейко. А. И. Гурский во вступительной статье к тому отмечал, что в послевоенных изданиях белорусские песни стали публиковаться вместе с нотными записями напевов, однако при этом не делалась внутрижанровая классификация по тематическим группам [3, с. 9]. Песни, представленные в томе БНТ «Зімовыя песні. Калядкі і шчадроўкі» были классифицированы и систематизированы по функционально-тематическому принципу. В томе были выделены следующие разделы: песни, исполняемые перед колядами, в ожидании праздника; песни хозяину, хозяйке, дочке, сыну; шуточные концовки к песням; при обходе с «козой»;

новогодние поздравительные песни (Василле); песни, исполняемые во время колядных хороводов и игр [3, с. 16]. В том же были представлены и новые записи песен. В одной из таких песен, зафиксированных в советский период в сельской глубинке, перечислялись все праздники рождественско-новогодней празднично-обрядовой традиции: «Паздраўляю з Новым годам, Святы вечар добрым людзям. З Новым годам і з усім родам, І з празнічкамі, і з каляднічкамі, Першы празнічак – Святое Ражаство, Другі празнічак – Святое Васілле, А трэці празнічак – Святое Хрышчэнне...» [3, с. 433].

В 1980 г. вышла монография А. И. Гурского «Зимняя поэзия белорусов: По записям XIX–XX вв.». В работе рассмотрено своеобразие белорусской колядной обрядности, направленность ее изменения, идейно-художественное своеобразие обрядовой поэзии. Как отмечал А. И. Гурский, «Новогодний цикл белорусских календарных обычаев и обрядов (как и у других славянских, а также восточнороманских народов) представлялся как совокупность традиционных обрядов аграрно-производственного характера» [4, с. 49]. Отмечая, что у белорусов название «коляды» закрепилось за периодом с 24 декабря по 6 января (по старому стилю), он также приводит и другое народное название этого периода – «святыя вечары» [4, с. 25]. В то же время автор использовал в монографии не только понятие «коляды», «колядная обрядность», но и другие – «белорусская народная зимняя обрядность», «праздничный новогодний цикл», «рождественско-крещенские дни» [4, с. 31]. А. И. Гурским было уделено наибольшее внимание тем народным обрядам белорусов рождественско-новогодней празднично-обрядовой традиции, которые, прежде всего, были связаны с их хозяйственной деятельностью – сельскохозяйственным трудом. Позиция автора объясняется тем, что, как он отмечает, «Центральное место в праздничном новогоднем цикле занимает обряд колядования: обход ряжеными дворов односельчан с использованием обрядовых песен» [4, с. 34]. Колядование, которое проводилось обрядовой группой парней, сопровождалось величально-поздравительными колядными песнями хозяину дома, его жене и детям и завершалось просьбой об одаривании. Как отмечал А. И. Гурский, «Императивная форма подобных просьб детерминирована самим колядным обрядом: колядующие выступают в нем в роли заклинателей плодородия и благополучия, т.е. в роли носителей потенцирующей магии, которая вступает в силу только при исполнении обряда – одаривании заклинателей» [4, с. 43]. После получения колядного вознаграждения (сало, пирог, колбаса, деньги, которые часто называли «колядой») колядующие отправлялись в следующий дом, и, после обхода таким образом всего села, устраивали вечеринки с праздничными застольями. Щедрование, которое было развито у белорусов в канун Нового года, происходило с некоторыми отличиями. Щедровать ходили девушки, наряженные в праздничные одежды, при этом они пели величально-поздравительные щедровки-песни, отличающиеся от колядных припевом «щедрый вечер» [4, с. 45].

В работе А. И. Гурского отмечается, что центральная маска новогоднего ряжения у белорусов – «коза» [4, с. 34]. При этом автор делает вывод, что «Обряд вождения “козы” в том виде, в каком он дошел до нас, представляет собой не столько обрядовое действие, сколько бытовую игру, развлечение» [4, с. 39]. Автор также выделил другие компоненты зимнего цикла белорусских обрядов, отмечая, что «весь песенно-игровой комплекс святочных игрищ можно охарактеризовать как обряд с брачной тематикой, составляющей органическую часть зимних календарных народных обычаев» [4, с. 60].

Автор рассматривал вопрос о том, как на колядном цикле сказалось влияние христианской традиции, при этом им был сделан вывод, что влияние этой традиции формальное, поверхностное. Таким образом, предполагается как бы независимое существование народной традиции, неподверженной влиянию христианского мировоззрения. В то же время, для народной религиозности характерен синкретизм, что нашло отражение и в народных обрядах рождественско-новогоднего периода, которые связаны с влиянием христианской традиции.

В рамках всего рассматриваемого праздничного периода колядование и щедрование приходилось в основном на периоды, являющиеся промежуточными по отношению к основным праздникам: Рождеству, Новому году и Крещению. На канун этих праздников, то есть на время

наибольшей сакральной значимости всего рождественско-новогоднего периода, приходился семейный праздничный ужин с главным обрядовым блюдом – кутьей, который всегда проводился в кругу семьи в доме. Семейный характер рождественского ужина («абрадавай вячэры»), а также аналогичной семейной традиции на Новый год и Крещение являются важнейшей чертой народной традиции рождественско-новогоднего праздничного периода. Соответственно высокий сакральный статус имела праздничная кутья накануне праздников (первая – «постная», вторая – «щедрая», третья – «постная» или «голодная»).

Как отмечал А. И. Гурский, новогодний цикл зимних календарных обрядов обогащается новым содержанием, приобретает новые формы, на основе традиционных форм обрядности зимнего цикла сформировались новые новогодние обычаи, такие как «рождественско-новогодняя елка, ...обычай новогодних взаимных поздравлений и одариваний с пожеланием благополучия в новом году. ...веселый новогодний маскарад с ряжением в Деда Мороза, Снегурочку, ...установившаяся традиция новогоднего праздничного стола...» [4, с. 68]. Во второй половине XX в. колядование сохранялось в живом бытовании как часть традиционной культуры сельского населения Полесья [8].

Колядная традиция белорусов была рассмотрена в книге «Календарна-абрадавая творчасць беларусаў: Сістэма жанраў. Эстэтычны аспект» (1998 г.) А. С. Лиса. Автор рассмотрел композиционную структуру колядок и щедровок, тематику святочных песен, основные сюжеты и мотивы [7].

Календарный праздник – ежегодно повторяющийся исторически приуроченный к конкретным датам календаря временной период, отличающийся особым значением от повседневности и установленных обычных выходных (непраздничных дней), семантика которого и нормы празднования признаются в обществе традиционными. Календарные народные обряды, которые могут быть частью праздника или праздничного периода, являются более консервативными культурными формами, обусловленными архаической традицией [10].

Праздники, приходящиеся на рождественско-новогодний праздничный период, характеризуются тем, что для них особое значение имел канун. В этой связи важно учитывать проведение обрядовой семейной трапезы в доме в канун праздников рождественско-новогоднего периода в соответствии с народной традицией. Также важно учитывать, что для народной традиции праздничного периода характерны многочисленные запреты, при этом в контрасте с запретами для отдельных периодов праздничной традиции жесткая регламентация поведения ее участников устранялась.

Традиционные представления белорусов в рождественско-новогодний период праздников были синкретичными, включая как архаические, так и христианские элементы. Праздник Рождества Христова является определяющим в рождественско-новогодний период, посещение храма для верующих было обязательным, также был обязателен семейный ужин с кутьей в канун праздника Рождества. Таким образом, архаическая составляющая рождественско-новогодней празднично-обрядовой традиции белорусов была представлена прежде всего ритуальным семейным ужином в доме вечером в канун праздника. Семейный ужин имел сакральный характер и являлся органической составляющей празднования. Обрядовые обходы домов колядниками, характерные для народной традиции, совершались преимущественно в периоды между праздниками и не были связаны с семейным ужином с кутьей в канун праздников. Христианская традиция представлена в праздничных богослужениях в церкви в начале (Рождество Христово) и в конце праздничного периода (Крещение). Архаическая составляющая наиболее полно сохранилась в рамках семейной обрядности на Рождество. Архаические верования, связанные с праздничным периодом, в структуре религиозного сознания в наибольшей мере были у православных белорусов. Имелись региональные особенности в обрядовой терминологии, характерной для местных традиций рождественско-новогоднего периода. К Новому году было приурочено больше обрядовых практик игрового характера. Имелись некоторые отличия в обходных обрядах колядования и щедрования.

Традиционные семейные обрядовые действия в доме в канун Рождества не были непосредственно связаны с традицией, определяемой церковью, они были связаны с народной архаической традицией, хотя и включали некоторые христианские элементы. Высокий сакральный статус семейных обрядов был наиболее существенной составляющей народной обрядовой традиции рождественско-новогоднего празднично-обрядового периода, тогда как обряды аграрного и брачного характера, были важными, но не определяющими компонентами народной традиции в этот период.

Литература

1. Барышаў, Г. І. Беларускі народны тэатр Батлейка/ Г. І. Барышаў, А. К. Саннікаў // М-ва вышэйш., сярэд. спец. і праф. адукацыі БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР, Беларус. дзярж. тэатр.-маст. ін-т. – Мінск : Выд-ва вышэйш., сярэд. спец. і праф. адукацыі БССР, 1962. – 179 с.
2. Богданович, А. Е. Пережитки древнего мирозерцания у белорусов. Этнографический очерк / А. Е. Богданович. – Гродно : Губернская Типография, 1895. – 186 с.
3. Гурскі, А. І. Беларускія зімовыя песні / А. І. Гурскі // Зімовыя песні. Калядкі і шчадроўкі / рэд. М. Я. Грынблат ; уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. А. І. Гурскага ; уклад., сістэм., характ. і рэд. напеваў З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – С. 5–27.
4. Гурский, А. И. Зимняя поэзия белорусов: по записям XIX-XX вв. / А. И. Гурский. – Минск : Наука и техника, 1980. – 167 с.
5. Зімовыя песні. Калядкі і шчадроўкі / рэд. М. Я. Грынблат ; уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. А. І. Гурскага ; уклад., сістэм., характ. і рэд. напеваў З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 736 с.
6. Карский, Е. Ф. Белорусы / Е. Ф. Карский. – М. : Типо-литография Т-ва И. Н. Кушнерев и К, 1916. – Т. 3. Очерки словесности белорусского племени, вып. 1. Народная поэзия. – 557 с.
7. Ліс, А. С. Каляндарна-абрадавая творчасць беларусаў : Сістэма жанраў. Эстэтычны аспект / А. С. Ліс. – Мінск : Бел. навука, 1998. – 188 с.
8. Можейко, З. Я. Коляда в белорусском полесском селе/ З. Я. Можейко // Советская этнография. –1969. – № 3. – С. 127–135.
9. Народны тэатр / уклад., уступ. артыкул і камент. М. А. Каладзінскага ; рэдкал. В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 510, [2] с.
10. Шарая, В. М. Традыцыйны каляндарны абрад: тэарэтыка-метадалагічныя аспекты даследавання / В. М. Шарая // Матэрыялы навуковай канферэнцыі, прысвечанай стагоддзю з дня нараджэння акадэміка П. Ф. Глебкі ; рэдкал.: П. Г. Нікіценка [і інш.]. – Мінск : Права і эканоміка, 200

Щавинская Л.Л.

(Российская Федерация, г. Москва)

ЗАПАДНОБЕЛОРУССКАЯ НАРОДНАЯ РУКОПИСНАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ КНИЖНОСТЬ В ПОЛЕМИКЕ С МЕСТНЫМИ ПРОТЕСТАНТСКИМИ ДВИЖЕНИЯМИ ВО II РЕЧИ ПОСПОЛИТОЙ

Западная Беларусь в составе межвоенной Польши была одним из самых густонаселенных православных регионов страны, а количество православных в Полесском воеводстве – самым высоким, насчитывавшем 77,4 процента населения воеводства [1, с. 59]. Абсолютное большинство западнобелорусских православных составляли крестьяне, религиозно-культурная жизнь которых в огромной степени была связана с церковью,

родным приходом, являвшимся и духовным организационным центром их сельского общества.

К моменту появления на западнобелорусских территориях первых достаточно заметных проявлений позднепротестантских движений, которые стали наблюдаться не ранее первого десятилетия XX в., православное население с точки зрения конфессиональной испытывало в значительной степени влияние усилившихся борений с римо-католической экспансией, особенно укрепившейся в ходе развития правоприменения царского указа о веротерпимости 1905 г. Этот указ оказал также влияние на интенсификацию деятельности позднепротестантских направлений, в том числе и на белорусских землях, где постепенно увеличивается количество их общин, правда, при весьма незначительном росте общего числа верующих. Тогда, в первом десятилетии XX в., как свидетельствовали наблюдатели, распространение протестантизма среди западнобелорусских православных носило скорее единичный характер [2, с. 7]. Тем не менее, православная церковь продолжала уделять большое внимание противодействию влияния позднепротестантских направлений. Для этого была задействована целая система мер миссионерского характера, в которой значительная роль отводилась различным литературным формам. Во многом вся эта система была унаследована православными и во II Речи Посполитой, когда после тяжелейших лет военного и послевоенного времени, драматического периода беженства православного населения из западных губерний вглубь Российской империи и возвращения на родину наступил новый этап противостояния со значительно окрепшими позднепротестантскими движениями. Одной из важнейших областей такого противостояния стала паралитургика, позднепротестантское развитие которой было в общих чертах изучено православными учеными миссионерами уже в самом начале XX в. [3]. Во II Речи Посполитой православный клир прекрасно сознавал важность использования народных духовных песнопений в церковной жизни и в том числе как средство широкой миссионерской деятельности. Книжный репертуар крупнейшего православного издательского центра – Варшавской Синодальной типографии – включал целый ряд «противосектантских изданий» [4, с. 76–88; 5, с. 45–63], которые наряду с другой его продукцией широко распространялись и в Западной Беларуси [6, с. 157–161]. Православная паралитургика была в центре внимания и многих архиереев, что особенно заметно на примере издания пинского литографированного Богогласника 1929 г., осуществленного «по благословению архиепископа Полесского и Пинского Александра (Иноземцева)» епархиальным миссионерским комитетом [7, с. 108–112]. Необходимость создания этого православного певческого сборника, который «сразу же стал основой для массовой многолетней его переписки буквально в глобальном масштабе по системе список со списка, продолжающейся и по сей день» [7, с. 112] диктовалась, в частности, тем, что он должен был «содействовать образованию противовеса развивающемуся сектантскому общенародному и хоровому пению», когда «широкая враждебная православной церкви, пропаганда безбожия, сектантства и иноверия, часто опирающиеся на устроении стройного хорового и общенародного пения, еще более побуждали православных приступить к выполнению этой весьма важной задачи» [8, с. V–VI].

Ставшие мощнейшим катехизационно-миссионерским средством еще во второй половине XIX в. народные православные паралитургические песнопения, объединяемые в различного рода сборники, в том числе и по типу богогласника, получают во II Речи Посполитой широчайшее распространение, неоднократно издаются, а главное массовым образом переписываются от руки, формируя особый пласт народной религиозной культуры, связанный с рукописной книжностью, памятники которой того времени хранятся в домах православных по сей день. Богогласник, народная православная паралитургика, по мнению людей той поры, спасали от «заражения сектантством» [9, оборот тит. листа]. В то же время, по свидетельству священников, позднепротестантские песнопения «завлекают

православных», «действуют на чувство, которое овладевает волей и умом», тревожит их «патриархальную религиозность» [10, с. 486]. Волынский священник Андрей Рыбчинский, тесно соприкоснувшийся с проблемой вовлечения своей паствы в позднепротестантские движения, писал: «Сильно пробудившееся в последнее время в нашем народе искание религиозной истины и та легкость обретения ее, какую ложно находит он в вероучении штундизма, бесспорно является главной причиной вовлечения некоторых из наших пасомых в дебри этой “лядащей веры”» [10, с. 486]. Существеннейшим противодействием такого вовлечения являются духовные песнопения, массовое общенародное исполнение их, ибо «народ наш любит пение; он поет и в горе и в радости, на поле и за прялкой в долгие зимние вечера; обученный церковному пению, он скоро проникнется прелестью их мотивов и в них он станет изливать движения своей души», а «с усвоением напевов церковных песнопений будет усваиться и содержание их» [10, с. 521].

В том, что подобные утверждения имели все основания и не были лишь личностными пастырскими упованиями, убеждает активнейшее развитие в те годы народной рукописной православной книжности, основу которой составляли именно паралитургические песнопения. Православные Беларуси, Польши, Литвы, Украины, России до сих пор переписывают созданные тогда песнопения с «вымовою русскою, украинскою, белорусскою», как отмечали во II Речи Посполитой знатоки народной паралитургии, и создают свои новые, во многом опирающиеся на те давние образцы. В течение нашего многолетнего изучения истории народных литератур Восточной и Западной Славии, в том числе на западнобелорусских землях, нами выявлено огромное количество поэтических и прозаических текстов, бытовавших в православной среде, среди которых рукописные всегда составляли самую массовую и показательную с точки зрения распространения тех или иных произведений их часть. Некоторые из них имели выраженную полемическую направленность, в основном антикатолическую, и в какой-то степени антипротестантскую, иные могут быть причислены к ним в общем потоке православной народной катехизической деятельности, одной из форм проявления которой и была рукописная книжность. Для Западной Беларуси во всем этом и тогда, и теперь была и остается знаковой, например, личность святого Афанасия Брестского со значительной житийной, литургической и паралитургической литературой об этом образе, в большом числе рукописная. По сей день православные особенно на белорусско-польско-украинском пограничье переписывают «Молитву ко Святому Преподобномученику Афанасию» Брестскому, сочиненную в 1920-е гг. знаменитым брестским протоиереем Константином Зноско, испрошающую в частности единомыслие и ограждение от ересей и расколов, в чем без труда угадываются и тогдашние позднепротестантские движения и нарождавшаяся во II Речи Посполитой неоуния: «О, великий угодник Христов, святой Преподобномучениче Афанасие! К тебе мы грешнии и смиреннии, яко к теплomu нашему заступнику и скорому помощнику, молитвенно прибегаем и из глубины сердца взываем. Призри на ны скоро и умоли человеколюбца Бога, да не осудит нас грешных по беззакониям нашим, но да сотворит с нами по великой Своей милости. Охрани нас своим заступлением от облежачаго ны суемудрия и неправверия и яко пастырь добрый, упаси заблудшия овцы стада Христова и во двory Господни сия всели. Огради нас от соблазнов, ересей и расколов и настави твердо в Вере Православной подвизатися...».

Литература

1. Papierzyńska-Turek M. Organizacja Kościoła Prawosławnego w latach 1918–1939 / M. Papierzyńska-Turek // Kościół Prawosławny w Polsce dawniej i dziś. – Warszawa, 1993. – S. 59–65.
2. Миловидов, А. И. Современное штундо-баптистское движение в Северо-Западном крае / А. И. Миловидов. – Вильно, 1910. – 33 с.
3. Кальнев, М. А. История сектантских молитвенных песнопений и разбор их содержания / М. А. Кальнев. – Одесса, 1909. – 47 с.
4. Щавинская, Л. Л. Книги и брошюры крупнейшего православного издательского центра межвоенной Польши – Варшавской Синодальной типографии / Л. Л. Щавинская //

Славяноведение, 1998. – № 1. – С. 76–88.

5. Щавинская, Л. Л. Издательство Варшавской Синодальной типографии в межвоенной Польше / Л. Л. Щавинская // *Cerkiewny Wiestnik*, 2008. – № 1. – S. 45–63.

6. Щавинская, Л. Л. Издания Варшавской Синодальной типографии на западнобелорусском Полесье в XX–XXI вв. / Л. Л. Щавинская // *Белорусское Полесье как историко-культурный феномен : материалы Международного научного семинара (Пинск, 29 мая 2019 г.)*. – Минск ; М., 2019. – С. 157–161.

7. Лабынцев, Ю. А. Замечательный памятник полесской книжной культуры – пинский литографированный Богогласник 1929 г. / Ю. А. Лабынцев // *Белорусское Полесье как историко-культурный феномен : материалы Международного научного семинара (Пинск, 29 мая 2019 г.)*. – Минск ; М., 2019. – С. 108–112.

8. Обиход нотного церковного пения. Пинск, 1929. – Ч. 1–3.

9. Псаломщик, В. П. О пении богогласника / В. П. Псаломщик // *Воскресное чтение*, 1927. – № 6. Обрат тит. листа.

10. Рыбчинский, А. Свящ. Меры борьбы со штундой / А. Рыбчинский // *Воскресное чтение*, 1927. – С. 485–486, 520–523.

Ягафова Е.А.

(Российская Федерация, г. Самара)

САМАРСКИЕ БЕЛОРУСЫ В МЕЖКУЛЬТУРНОМ ПОГРАНИЧЬЕ ПОЛИЭТНИЧНОГО РЕГИОНА

Современный этнический облик Самарской области формировался в XVII–XX вв. в ходе переселения народов и совместного хозяйственно-культурного освоения ими края. Исторический опыт межэтнических взаимодействий, сложившийся при этом, заслуживает внимания в качестве предмета научного исследования с целью поиска оптимальных форм, факторов и механизмов этнокультурных контактов, поддерживавших сложный поликультурный мир региона в стабильном бесконфликтном состоянии. В статье представлены результаты исследования межэтнических контактов в Самарском Заволжье на примере белорусской общины. Целью исследования является выявление механизмов адаптации самарских белорусов к полиэтнической среде региона в историческом контексте и определение факторов этнокультурной самоидентификации в современности.

Белорусы появляются в Самарском Заволжье в середине XIX века, но массовое переселение началось после отмены крепостного права в 1861 году. К концу XIX века в Самарской губернии проживало четыреста восемнадцать белорусов, из которых около четверти были городскими жителями, в том числе, самарцами, – восемьдесят один человек. Остальные проживали в уездах, в основном, в Самарском (91 чел.), Николаевском (86), Бузулукском (77), Бугульминском (75) и Новоузенском (63) [5].

Периодические миграционные волны белорусов в Поволжье наблюдались в годы Первой мировой и Гражданской войн и во время коллективизации в 30-е годы XX века. По данным Переписи населения 1920 года, в Самарской губернии проживали почти десять тысяч белорусов. По окончании Гражданской войны часть белорусов вернулась на свою историческую родину, и их численность в Самарском крае сократилась в 1926 году до 6 854 человек [7, с. 11]. Доля городских жителей была невелика – 9,3% (637 человек), при этом основная масса проживала в Самаре – 438 человек [2]. В составе Средне-Волжского края (1929–1935 гг.) белорусские селения располагались в Богатовском (3), Бугурусланском (2), Бузулукском (4), Сталинском (9) районах. Одним из компактных мест расселения белорусов являлись д. Ново-Николаевка и восемь прилегающих

поселков Исаковского сельского совета Сталинского района [8].

С 1930-х годов наблюдается рост удельного веса белорусов-горожан (42,7% в 1939 г., 78,8% в 1959 г.) [3; 4]. Существенное влияние на это оказала эвакуация в годы Великой Отечественной войны из Белоруссии на территорию области ряда промышленных предприятий [1]. По Переписи населения 1959 года, доля горожан среди белорусов в 3,7 раза превышала долю сельских жителей [4]. В последующие десятилетия этот показатель рос и составил в 1970 г. – 86,2%, в 1979 г. – 90,3%. В 1989 году численность белорусов в области достигла максимума – 19 914 человек. При этом доля горожан стабилизировалась на уровне 87–89% при снижении общей численности белорусов в регионе до 14 082 чел. в 2002 г. и до 9 231 чел. в 2010 г. Треть из них (3 105 чел.) проживает в г.о. Самара, а еще треть (3 104 чел.) – в г.о. Тольятти. Сельские жители сосредоточены, в основном, в близлежащих к городам районах – Волжском (246 чел.), Ставропольском (158), Кинель-Черкасском (119), Безенчукском и Красноярском [4, Табл. 2].

Рост и преобладание городского населения среди белорусов Самарской области определили ход этнических процессов во второй половине XX – начале XXI веков: сокращение численности, утрату языка, этническую ассимиляцию (русификацию). За небольшой срок, с 2002 по 2010 годы, численность белорусов в области снизилась более чем на треть (на 34,4%). Самарские белорусы сегодня – это потомки переселенцев из сел в города региона, а также уроженцы Республики Беларусь (далее – РБ), прибывшие сюда на работу, учебу или по семейным обстоятельствам. В числе последних – квалифицированные специалисты, приехавшие на крупные предприятия области: Волжский автозавод, Куйбышевский ракетостроительный завод «Прогресс» и другие.

Будучи этническим меньшинством, самарские белорусы охотно вступают в браки как с «коренными» жителями края (русскими, мордвой, чувашами, татарами), так и с выходцами из Кавказа (армянами, азербайджанцами, чеченцами). Межэтнические и межконфессиональные браки являются одним из факторов этнической ассимиляции белорусов. Однако, основную роль в этом играет, преимущественно, русскоязычное пространство региона, обусловившее статус русского, как родного языка для подавляющего большинства членов общины [6].

Основу этнокультурной идентичности самарских белорусов составляет чувство принадлежности к белорусскому народу, его истории и культуре, которое прививается, часто, даже в этнически смешанных семьях (*«Я в детстве гордилась, что я белоруска!»*) Знания языка и культуры – на втором месте, хотя блюда национальной кухни (драники, колдуны холодник, картофельная бабка и др.) присутствуют на праздничном столе, а в интерьере квартир и домов имеются рушники, изделия из соломки. Общение в семьях, в публичной сфере и даже с родственниками из Республики Беларусь происходит чаще на русском языке. Белорусский язык не ограничен частной сферой, за пределами семей он регулярно представлен на праздничных площадках, в выступлениях творческих белорусских коллективов, а также на страницах газет «Голас Радзімы» и журнала организации белорусов «Адзінства»/«Единство» (см. ниже). Формированию и поддержанию этнической идентичности способствуют регулярные (раз в 1–2 года) визиты к родственникам в Беларусь, в ходе которых у молодого поколения появляется познавательный интерес к белорусскому языку и культуре, формируется чувство причастности к ней [6]. Позитивный образ исторической родины является немаловажным фактором этнической самоидентификации самарских белорусов.

Значительную роль в сохранении белорусской культуры на самарской земле играет созданная в 2000 году Самарская областная организация белорусов и выходцев из Республики «Русско-Белорусское Братство 2000», которую с момента основания возглавляет И. М. Глусская. Организация имеет свой сайт (Белорусы Самарской области: <https://bnik1046.wixsite.com/mysite>); с 2014 года – собственное издание: общественно-популярный и литературно-художественный журнал «Адзінства»/«Единство». При организации существуют несколько творческих коллективов: заслуженный белорусский вокальный ансамбль «Каданс» (с 2008 года, художественный руководитель И. И. Сухачевская), белорусский хореографический ансамбль

«Сяброўкі», детский хореографический ансамбль «Мозаика» (художественный руководитель Н. И. Мелихова), белорусский вокальный ансамбль «Сузорье» (художественный руководитель Е. А. Кирилышева). В репертуаре ансамблей произведения современных русских и белорусских композиторов, обработки народных песен, переложения музыки российских и зарубежных классиков, фольклорная и духовная музыка. Организация поддерживает партнерские отношения со школами и учреждениями дополнительного образования г.о. Самара. «Русско-Белорусское Братство 2000» ведет активную работу по развитию партнерских отношений в вопросах социально-экономического, информационного, образовательного, спортивного и культурного сотрудничества с организациями и учреждениями исторической родины – Республики Беларусь.

Организация ежегодно проводит Международный фестиваль искусств «Беларусь – моя песня!» и Областной фестиваль искусств «Единство», которые стали визитной карточкой Республики Беларусь и белорусского искусства в Самарской области, а также и другие мероприятия: День Республики Беларусь, День белорусской письменности, мероприятия к юбилейным датам классиков белорусской культуры; участвует в проведении межнациональных праздников, на которых представляет белорусскую культуру – художественное творчество, национальную кухню (рис. 1). На «Дне национальных языков» учащиеся школ-партнеров декламируют стихи белорусских поэтов, знакомятся с литературными произведениями белорусских авторов, разучивают белорусские пословицы и поговорки. При организации активно работает молодежное отделение, существуют волейбольная и футбольная команды «Зубры».



Одна из задач организации – популяризация национальной белорусской культуры, традиций, обычаев и языка. Поэтому значительное место в ее деятельности занимает проведение народных праздников и обрядов: Новый год, Нараджэнне Хрыстова, Шчодры вечар, Вадохрышча, Громницы (Грамніцы), Гуканне вясны, Масленіца, Саракі (Жаворонкі), Дабравешчанне (Звеставанне), Вялікдзень, Купалье, «Дажынкi» (Дожинки), Восеньскія Дзяды, Коляда. Как правило, праздники организует и проводит Правление организации и молодежное отделение с участием членов их семей, поэтому они приобретают публичный характер. Во время праздника проводятся: дегустация национальных блюд, игровые или обрядовые элементы в соответствии с тематикой праздника. Так, на празднование Нового года готовят постные рождественские блюда, в том числе, разнообразные угощения из картофеля, проводят колядование с участием праздничного персонажа Козы, также разыгрывают призы, организуют конкурсы. На Масленицу участники вокальных ансамблей выступают на разных праздничных площадках, участвуют в «Проводах Масленицы» на площади имени Куйбышева. Ежегодно на «Воронежских озёрах» (Промышленный район г.о. Самара) проходит белорусский праздник Купалле с хороводами и прыганием через костер. Уголок Беларуси на самарской земле – офис организации в «Доме дружбы народов» и ель, посаженная белорусскими активистами на Аллее дружбы в 2013 году в ЭкоГраде «Волгарь» (Куйбышевский район г.о. Самара). Белорусская диаспора поддерживает и создание белорусского подворья в «Парке дружбы» [6].

Таким образом, самарская община белорусов интегрирована в полиэтничное, но, преимущественно, русскоязычное пространство региона, обусловившее приоритет русского языка в публичной и приватной сферах общения. Пространство белорусского языка и культуры ограничено, с одной стороны, частными случаями и, в основном, связано со старшим поколением белорусов, выходцев из Республики Беларусь, а, с другой стороны, ярко представлено в публичной сфере в деятельности общественных организаций, СМИ, творческих коллективов, создающих определенные условия для формирования и поддержания этнической идентичности членов общины.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Самарской области в рамках научного проекта № 18-49-630002 «Этнические группы в межкультурном пограничье в Самарском Заволжье: исторический опыт взаимодействия и современные процессы».

Літэратура

1. Бойко, Н. Белорусы Самарской области [Электронный ресурс] / Н. Бойко. // Блог от 12.12.2018. – Самарские судьбы. – Режим доступа: <https://samsud.ru/blogs/belorusy-samarskoi-oblasti/pomnim-chtim-gordimsja.html>. – Дата доступа: 04.08.2019.
2. Всесоюзная Перепись населения 1926 года. Национальный состав населения по регионам РСФСР [Электронный ресурс] // Демоскоп Weekly. – Режим доступа: http://www.demoscope.ru/weekly/ssp/rus_nac_26.php?reg=407. – Дата доступа: 04.08.2019.
3. Всесоюзная Перепись населения 1939 года. Распределение городского и сельского населения регионов РСФСР по национальности и полу [Электронный ресурс] // Демоскоп Weekly. – Режим доступа: http://www.demoscope.ru/weekly/ssp/rus_nac_39_gs.php?reg=32&gor=1&Submit=OK. – Дата доступа: 04.08.2019.
4. Всесоюзная Перепись населения 1959 года. Национальный состав населения по регионам России [Электронный ресурс] // Демоскоп Weekly. – Режим доступа: http://www.demoscope.ru/weekly/ssp/rus_nac_59.php?reg=37. – Дата доступа: 04.08.2019.
5. Национальный состав населения Самарской области (по данным Всероссийской Переписи 2010 года). Статистический сборник / под. ред. Г. И. Чудилина. – Самара, 2013.
6. Первая всеобщая Перепись населения Российской Империи 1897 года. Распределение населения по родному языку и уездам 50 губерний Европейской России [Электронный ресурс] // Демоскоп Weekly. – Режим доступа: http://www.demoscope.ru/weekly/ssp/rus_lan_97_uezd.php?reg=1264. – Дата доступа: 04.08.2019.
7. Полевые материалы автора, 2019. Город Самара. Интервью с И. М. Глусской и А. В. Окованцевой.
8. Список населенных мест Самарской губернии с алфавитным указателем. / Составлен по материалам Самарского губстатотдела, согласно последней Переписи. – Самара: Сагублит, 1928. – 245 с.
9. Список населенных пунктов Средне-Волжского края. – Самара: Изд. Средневолжского крайисполкома, 1931. – 274 с.

Якіменка Т.С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЛАНДШАФТЫ БЕЛАРУСКАЙ ЭТНАМУЗЫЧНАЙ АРХАІКІ: РАКУРСЫ ВЫВУЧЭННЯ (ПА СТАРОНКАХ СПЕЦЫЯЛІЗАВАНых ВЫДАННЯЎ ЭТНАМУЗЫКАЛАГІЧНЫХ ПРАЦ МАЛАДЫХ МУЗЫКАЗНАЎЦАЎ БДК/БДАМ 1991-2013 ГГ.)

Плён навукова-даследчых студый маладых музыколагаў у галіне архаічных пластоў этнамузычнай культуры беларусаў дастаткова поўна адлюстраваны ў матэрыялах навукова-практычных канферэнцый і Міжнародных навуковых чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай, што ладзяцца ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі ўжо амаль трыццаць гадоў. Самымі прыкметнымі ў корпусе такіх публікацый выступаюць этнамузыкалагічныя зборнікі, выдадзеныя ў перыяд 1991-2013 гг. [1–5]. Розныя аб’ёмам друкарскіх аркушаў і колькасцю аўтараў, складанкі “Белорусский музыкальный фольклор в исследованиях молодых этномузыковедов” [1], “Беларускі музычны фальклор у даследаваннях маладых этнамузыколагаў” [2-3], “Этнапесенная традыцыя Беларусі ў даследаваннях маладых музыказнаўцаў” [4], “Тукасвет этнапесеннай культуры беларусаў у даследаваннях маладых музыказнаўцаў: музычная міфапэтыка, артыкуляцыя, тыпалогія, мелагеаграфія” [5])

паказальныя тым, што з'яўляюцца спецыялізаванымі ў сваім навуковым профілі і, узятыя разам, прэзентуюць узровень самастойнай навукова-даследчай этнамузыкалагічнай серыі, на старонках якой – артыкулы, заснаваныя як на этнамузыказнаўчых дакладах, агучаных у час выступаў на навуковых трыбунах, так і адаптаваныя для адкрытага друку, канвертаваныя ў «артыкульны» фармат навуковых тэксты дыпломных і курсавых даследчых праектаў этнамузыказнаўчай праблематыкі.

Рэльефнасць гукавых ландшафтаў Беларускага Паазер'я, Палесся, Падняпроўя, Панямоння, Цэнтральнабеларускай часткі, спецыфічнасць гістарычна сфармаваных на гэтых тэрыторыях музычных стыляў і тыпаў этнамузычных сістэм зрабілі асабліва прыцягальнымі для маладых музыколагаў пытанні “каранёў” традыцыйнай музычнай культуры беларусаў. Адпаведна, у кола асноўных аб'ектаў іх даследчай распрацоўкі ўвайшлі жанрава-функцыйныя, інтанацыйныя, структурна-рытмава-кампазіцыйныя і этнафанійная праявы да сённяшняга дня актуальнай для беларускай культуры этнамузычнай архаікі, мелагеаграфічныя арэалы яе асноўных з'яў, тыпалогія абрадавага меласу і характар яго ўвасаблення ў комплексах каляндарна-земляробчага і жыццёвага цыклаў, а таксама тая сфера старажытнай спадчыны, якая належыць ментальным асновам абрадавай гукадзейнасці і музычнай свядомасці яе ўнікальных носьбітаў.

Першы, выдадзены ў 1991 годзе, зборнік артыкулаў маладых этнамузыкалагаў [1] аб'яднаў даследчыя матэрыялы, прысвечаныя двум найбуйным з'явам беларускага



каляндарна-земляробчага фальклору – песенным формам старажытнай валачобнай і юр'еўскай веснавой абраднасці. Пры пэўнай агульнасці ракурсу разгляду гэтай, дастаткова адзінай у сезонным плане гукавай абрадавай сферы, аўтарамі зборніка (І. Сіневіч, С. Мыцько) былі выкарыстаны пераважна структурна-тыпалагічныя, хоць і па-рознаму арыентаваныя, аналітычныя падыходы. У межах комплекснай стылістычнай методыкі кожны з іх спрыяў выяўленню істотных фактараў спецыфікі інтанацыйнай і структурна-рытмавай арганізацыі вяснова-юр'еўскіх і валчобных напеваў, раскрыццю (з улікам характэрных сюжэтно-тэматычных комплексаў, паэтычных матываў, абрадавых дэталей канкрэтна этнаграфічнага плана) іх тыпавых відаў і ўстойлівых формаў распявання юраўскага і валачобнага песеннага вершарадка. У артыкуле І. Сіневіч [1, с. 5–39] значнае месца знайшоў, акрамя таго, разгляд вяснова-юраўскага песеннага цыкла ў рэгіянальным аспекце. У выніку была выяўлена тэрытарыяльная дыферэнцыяванасць вяснова-юраўскіх музычных традыцый Паазер'я і Панямоння, паказана (упершыню ў беларускай этнамузыкалогіі) адметнасць юраўскіх песенных стыляў у іх паазерскім і панямонскім арэалах. Рэгіянальны ракурс вывучэння і досвед разгляду юраўскай песеннай абраднасці ў дыяганальным вектары яе разгортвання з усходу на захад дазволіў выявіць і такія важныя асаблівасці, як цэнтралізуючая роля скачна-танцавальна-гульнявога кампанента і рухальна-карагоднай пластыкі ў структураванні напеваў “Ягорія” на ўсходнім Паазер'і, дэкламацыйна-моўнай заклінальна-воклічнай асновы (накштат “Юр'я, аддай ключы!”) у юраўскіх – заходняй часткі Паазер'я (Пастаўшчына, Браслаўшчына) і пераважна спеўных іх формаў – у юраўскіх Панямоння.

У этнамузыкалагічных зборніках наступных гадоў [2–5] захавалася накіраванасць на вывучэнне аўтахтонных і гістарычна глыбінных з'яў беларускай этнамузычнай культуры, а прапанаваныя маладымі даследчыкамі ракурсы раскрыцця этнамузычнай архаікі выявілі новыя магчымасці паглыблення ў прыроду і музычна-жанравую марфалогію беларускага фальклорнага фонду абрадавага генезісу.

У зборніку 1996 года [2] цэнтральным аб'ектам вывучэння выступілі стабільныя па часе штогадовага ўзнаўлення, месцы ў побыце і традыцыйнай народнай свядомасці зімовыя абходна-віншавальныя абрадавыя дзеі каляднага перыяду і паказальная для часу

піліпаўскага посту песенная гульня “Яшчар”. Заяўленыя аўтарамі пазіцыі разгляду ў цэлым арыентаваліся на комплекснае і сістэмнае вывучэнне каляднага песеннага і інструментальнага абрадавага матэрыялу. У адпаведнасці з прадметным спектрам даследавання гукавых формаў этнаграфічна разнастайнай на беларускіх абшарах зімовай абраднасці рэалізаванымі яны былі з апорай на тыпалагічны і функцыйны прынцыпы апісання і класіфікацыі. Адэкватны характару праблематыкі аналітычны “інструментарый” даў сур’ёзныя вынікі. Прынамсі, шмат у чым новым стала раскрыццё Т. Канстанцінавай [2, с. 5–21] не толькі адрозненняў, якія вызначаюць разнастайнасць тыпаў зімовых абрадавых напеваў у арэале былога рассялення крывічаў, але і стыліявую аднароднасць іх як пэўнага тыпу меласу, прыналежага адной этнакультурнай прасторы, якая склалася гістарычна і геаграфічна. Акцэнтаваная М. Казловічам [2, с. 22–38] неабходнасць уліку семантычнай і функцыйнай нагрукі інструментаў і інструментальнай музыкі ў абходных калядных абрадах беларусаў дазволіла абгрунтаваць іх ролю як неад’емнага кампанента гукавой “партытуры” Каляд і як фактара таго святочнага настрою, па-за якім (як асобым сакральным станам свядомасці) немагчыма рэалізацыя генеральнай ідэі абраду – ўздзеяння на жыватворныя сілы прыроды і дасягненні касмічнай гармоніі як умовы і першаасновы жыцця. Прысвечаны песенна-гульнявой дзеі “Яшчар” артыкул Т. Бярковіч [2, с. 39-43] таксама паставіў аб’ект даследавання ў сувязь са старажытнай светапогляднай сістэмай, што з прыцягненнем аналізу тыпу арганізацыі гукапрасторы і непасрэдна напеваў “Яшчара”, выявіла спецыфічную музычна-жанравую дваістасць дзеі, а таксама тое, што ў музычным плане яна не належыць да “чыста” гульнявых, спалучае прыкметы гульні і карагоду, аб’яднання ў апазіцыйным адзінстве.

Выхад трэцяга зборніка серыі «Беларускі музычны фальклор у даследаваннях маладых этнамузыкалагаў» планаваўся на 2001 год і павінны быў адзначыць некалькі прыкметных юбілеяў: 10-годдзе існавання этнамузыкалагічнай серыі ў складзе выданняў БДАМ, 10-годдзе кафедры беларускай музыкі, на якой стварэнне этнамузыкалагічных зборнікаў было ініцыявана і ажыццяўлялася, а таксама – 95-годдзе з дня нараджэння Л. С. Мухарынскай (1906–1987) – аднаго з самых выдатных даследчыкаў музыкі і стваральніка сучаснай беларускай навуковай этнамузыкалагічнай школы.

Збег “зорных” дат, іх прыналежнасць да не менш “зорнага” першага года новага XXI стагоддзя і новага, трэцяга тысячагоддзя абавязвалі да ўключэння ў асветлены россыпам неардынарных падзей зборнік матэрыялаў, найбольш рэпрэзентатыўных для навуковых праектаў, над якімі працавалі маладыя этнамузыкалагі.

У зборнік (ён быў надрукаваны са спазненнем, у 2004 годзе) [3], увайшлі артыкулы, прысвечаныя этнамузычнай культуры басейна Заходняй Дзвіны, верхняга цячэння Дняпра і Дняпра-Друцка-Бярэзінскага міжрэчча

Даследчыцкія падыходы вызначыла імкненне аўтараў раскрыць архаічныя формы беларускага песеннага фальклору на ўзроўні культурных універсальных, ажыццявіць “зрэз” культурна-стыліявых пластоў на тэрыторыях старажытнага рассялення крывічаў (крывіцкі этнаарэал), даследаваць песенныя традыцыі Масленіцы і Дажынак у “беларускай” частцы Верхняга Падняпроўя ў іх геаграфічных, этнаграфічных і функцыйна-жанравых межах.

Увага да артэфактаў крывіцкага этнаарэала, старажытнага каляндарна-земляробчага і сямейна-абрадавага песеннага фонду Верхняга Падняпроўя і памежнай па сваіх этнарэгіянальна-музычна-культурных характарыстыках Быхаўшчыны вызначыла профіль зборніка як “рэгіяналістычнага”.

Аналітычны агляд канцэпцый культуры крывіцкага этнаарэала (Т. Канстанцінава) даў магчымасць этнамузыкалагічнай ацэнкі існуючага ў гэтай галіне этналінгвістычнага і археалагічнага досведу, а таксама спроб арэалагічнага вывучэння крывіцкай этнакультурнай прасторы з пазіцый фактараў яе цэласнасці. У даследаванні В. Прыбыловай прыцягненне тыпалагічнага і картаграфічнага метадаў прывяло не толькі да раскрыцця існавання пскоўска-смаленска-віцебскага, чашніцка-аршанска-мсіслаўскага, клімавіцка-хоцімскага і сожска-бесядзска-іпучкага “пучкоў” песенных традыцый Масленіцы Верхняга Падняпроўя, але і да

выяўлення адпаведнасці меларэалаў гэтых “пучкоў” тэрыторыям лінгвістычных, этнаграфічных і археалагічных помнікаў верхняга цячэння Дняпра ў іх суаднесенасці з глыбіннымі арэаламі кантактных тэрыторый плямён зарубінецкага культурнага тыпу, штрыхаванай, днепра-дзвінскай і юхнаўскай археалагічных культур. Спецыяльны разгляд песеннай традыцыі Дажынак Магілёўшчыны, здзейснены Т. Заблоцкай, паставіў навукоўцаў перад фактам такой тыпалагічнай неаднастайнасці дажыначнага меласу мсціслаўскіх, горацкіх і крычаўскіх тэрыторый, якая не перашкаджае самастойнасці яго існавання ў названых мясцовасцях як менавіта дажыначнага, і не пазбаўляе адметнасці ў параўнанні як з меласам мясцовага “жніва”, так і з меласам дажыначных песень іншых тэрыторый Беларусі. Што да неадназначнасці песенных дачыненняў рытуалу Дажынак з агульным комплексам гукавых практык “жніва” Магілёўшчыны, то іх шматузроўненасць была вызначана аўтарам як паказчык самадастатковасці любых форм музычнага ўвасаблення дажыначнай абраднасці, незалежна ад ступені яе акрэсленасці ў песенных традыцыях на ўзроўні самастойнай этнаграфічнай з’явы.

Выпуск у 2006 годзе чацвёртага па ліку зборніка спецыялізаванай этнамузыкалагічнай навукова-даследчыцкай серыі даў, з аднаго боку, ёй працяг як закладзенай у 1991 годзе, а з другога, – ўзняў у новым статусе як уведзеную з назвай “Пытанні этнамузыкалогіі” і рубрыкай “Серыя 2” у агульнаакадэмічны выдавецкі рэестр навуковых прац БДАМ [4].

Паколькі публікацыя зборніка прыпала на знамянальнае для музыказнаўства 100-годдзе Л. С. Мухарынскай (1906–1987), змешчаныя ў ім артыкулы ў шэрагу выпадкаў мелі сувязь з колам навуковых праблем і тэм, якія ў свой час былі сфармуляваны Л. С. Мухарынскай і ў пэўнай ступені закраналіся ў яе даследаваннях. Характэрная рыса зборніка, як і ў кожным з папярэдніх, – уласны сістэмны профіль і метадалагічная вытрыманасць у тыпалагічнай парадыгме. Менавіта ў такім аспекце паўсталі ў ім разгледжаныя ў артыкулах К. Крывашэйцавай, В. Прыбылавай, І. Катвіцкай, С. Ільяшук пытанні арэалогіі і мелагеаграфіі каляндарна-земляробчых, сямейна-абрадавых і апавядальных (баладных) традыцый беларускай этнакультуры. Гэты ж ракурс – асноўны ў даследаванні райкова-спарышовай песеннай групы дажыначных Паазер’я (Т. Заблоцкая) і ў разглядзе К. Чарновай групы песень “авясец”, той, якую ў свой час спецыяльна каменціравала Л. С. Мухарынскай у цыкле “восеньскіх” магілёўскай часткі Беларускага Падняпроўя. Яшчэ адным аб’ектам (і навуковай праблемай) выступілі ў зборніку так званыя “лакальныя” (“мясцовыя”, “асобныя”, “астраўныя”) формы этнамузычнай культуры, а яшчэ – мудрагелістая спалучанасць пададзеных у такіх формах прыкмет музычных стыляў міжрэгіянальных этнакультурных памежжаў. Новы акцэнт магістральнаму тыпалагічнаму метаду даў у зборніку этнапсіхалагічны кірунак, заяўлены ў артыкуле І. Александровіч аб слыхавых арыенцірах (“слыху”) носьбітаў этнамузычнай традыцыі, а таксама ў невялікім эсе К. Крывашэйцавай “Экспедыцыя: Мы і Яны” з тэмай, якая належыць, здаецца, да катэгорыі “вечных”.

Істотным для этнамузыкалагічнай славістыкі і беларусазнаўства стаў багаты на тэарэтычную праблематыку зборнік 2013 года [5]. Да распрацоўкі ў ім былі ўзяты не толькі пытанні тыпалогіі, жанрава-функцыйнай марфалогіі і мелагеаграфіі ландшафтаў беларускай этнамузычнай архаікі, але і гукавы свет этнапесеннай культуры беларусаў, міфапаэтыка абрадавых форм старажытнага меласу, яго гукавышыннасць, артыкуляцыя і этнафанія. Разгледжаныя на матэрыяле абрадавых практык розных рэгіянальных і лакальных традыцый, яны пры паслядоўна вытрыманым комплексным падыходзе сваім унутраным стрыжнем мелі арыентаванасць на вывучэнне “жывога” гуку і непасрэдна выгуковасці як з’явы, абумоўленай у артэфектах старажытнага паходжання сігнала-камунікатыўнай гукавой дзейнасцю. Да даследавання, па сутнасці, прыцягваліся тыя праявы жыцця гуку, прасторай якіх з’яўляецца ўвесь сусвет, а мэтай – вядзенне дыялогу з сіламі прыроды, забеспячэнне праз гукавы рытуал непахіснасці сусветнага цыклізму і непарушнай устойлівасці “парадку”.

Выгуковасць, разгледжаная з увагай да так званых “першасных міфалагічных прататыпаў” (артыкул Л. Лузько) атрымала абгрунтаванне як асноватворны фактар мелаўтварэння і фундамент абрадавай інтанацыйнасці. Даследаванне паказала, што захаванасць першасных прататыпаў

стварае (у выніку іх пастаяннай трансляцыі праз сродкі міфа-гука-паэтыкі - клічнасць, імператыўна-патрабавальная воклічнасць, іншыя праявы інтанацыйна-вербальнай сугестыі) гукапрастору, магічна дзейсную ў абрадавых напевах каляндарна-земляробчага і сямейна-радовага цыклаў

З іншага боку даследаванне выгуковасці было здзейснена В. Карозай у артыкуле, накіраваным на раскрыццё гукаінтанацыйнай спецыфікі абрадавага спеву на ўзроўні асобных элементаў яго музычна-моўнай сістэмы. Акцэнтавалася неабходнасць дыферэнцыяцыі шырока вядомага ў этнамузыказнаўстве, але надзвычай абагуленага паняцця “выгук” і важнасць развядзення такіх праяў выгуковасці, як “выгук”, “вокліч” і “выгуковая зона”. Удакладненне складальных “выгуку”, прапанаваныя на ўзроўні тэарэтычных паняццяў іх дэфініцыі, а таксама ўвага да раней мала каментаванага факта неаднастайнасці праяўлення выгуковых зон у ранневеснавых абрадавых напевах розных тэрыторый, стварылі грунтоўную падставу для абгрунтавання рэгіянальных адметнасцяў у структурнай арганізацыі, функцыйным значэнні і спецыфіцы інтанавання выгуковых зон, для класіфікацыі тыпаў выгукаў і раскрыцця карціны іх размеркавання на беларускай этнічнай тэрыторыі.

Гукаферы абрадавага меласу ў зборніку прысвечаны артыкулы, арыентаваныя на выяўленне ўздзеяння на афарбоўку і ўтварэнне інтанацыйнага рэльефу абрадавых напеваў, з аднаго боку, тых фанетычных асаблівасцей, якія паказальныя для дыялектнай мовы і традыцыйнага ў канкрэтных мясцовасцях маўлення (Г. Манько), а з другога, — ролі ў гэтым працэсе гукавышыннасці (В. Рыдкіна), як неад’емнага складніку этнапесеннай артыкуляцыі. Разгляд апошняй у аспекце міфа-гука-паэтыкі і даследаванне яе не толькі на ўзроўні вышыннай варыянтнасці ступеняў напеваў, але і на ўзроўні рухомасці іх інтанацыйнага строю ў маштабе цэлага, прывёў аўтара да высновы аб сувязі вышыннасці з усімі, закадаванымі ў беларускай музыцы архаічнага генезісу і памяці этнічнага «слыху» дзейснымі фактарамі абрадавага інтанавання, яго акустычнымі характарыстыкамі, гучнасна-дынамічнымі параметрамі, асаблівасцямі этнафаніі.

Артыкулы другога раздзела зборніка сугучны тым кірункам беларускай этнамузыкалогіі апошніх гадоў, што рэалізуюць ідэі вывучэння беларускай музыкі вуснай традыцыі ў яе структурна-тыпалагічных, рэгіянальных і лакальных праявах. Разгляд з гэтых пазіцый песенна-абрадавага комплексу сезонна-каляндарных практык гушканняў на арэлях заходняй часткі Беларускага Паазер’я (Я. Максімава) адкрыў магчымасць (пры ўмове суаднясення і параўнання часовага замацавання, зместу стрыжнёвых сюжэтна-тэматычных груп, функцыйных асаблівасцей, лакальных формаў напеваў з балта-славянскім і фіна-угорскім кантэкстам), далейшага вывучэння ўвасаблення гушканняў як музычных “знакаў” (“кодаў”) гэтага абраду, прычым не толькі на прыналежных Беларусі тэрыторыях.

Праз картаграфаванне і сістэматыку музычна-вербальных версій песенна-веснавай абраднасці “Страла” (артыкул Л. Шапко) значнае ўдакладненне набыла карціна яе арэальнай і часовай прыналежнасці ў этнапесеннай традыцыі паўднёва-ўсходняй часткі Беларусі. Прасочванне дынамікі тэрытарыяльнага размеркавання «Стралы» на ўзроўні функцыйнага, структурна-рытмавага, ладаінтанацыйнага і фактурнага зместу напеваў вывела аўтара на пастаноўку пытання “ядра” і “перыферыі” абраду, а таксама дала магчымасць раскрыць наяўнасць двух (паўночна-заходняга – Рагачоўскі, Жлобінскі і паўднёва-заходняга – Гомельскі, Лоеўскі) вектараў аддалення абрадавых напеваў ад асноўнага цэнтра іх канцэнтрацыі ў Веткаўска-Добрушскім арэале.

Структурна-тыпалагічны і мелагеаграфічны ракурс музыказнаўчага разгляду ландшафту яшчэ адной буйной з’явы ў песеннай абраднасці Гомельскага Палесся – абраднасці русальнага тыдня (артыкул Н. Шуман), дазволіў выявіць функцыйнае дыферэнцаванне яго песенных формаў на ўсходнепалескіх тэрыторыях і падзел тыпавых мадэляў музычнага ўвасаблення абрадаў на “праводныя” і “граныя”. Картаграфічны аналіз матэрыялу раскрыў у якасці асноўных тэрыторый замацавання русальных песенна-абрадавых дзей Хойніцкі і Чачэрскі раёны Гомельшчыны, а цэнтрам, дзе прадстаўлены тры самыя буйныя тыпавыя разнавіднасці песень русальнага абраду –

Хойнічшчыну.

Пытанні “песенных тэрыторый”, якія ў знаходзяцца на сумежжы гістарычна-этнаграфічных і этнакультурных арэалаў, адзначаны шматлікасю моўных узаемаўплываў, суіснаваннем ў складзе насельніцтва розных антрапалагічных тыпаў з адпаведнай адметнасцю вераванняў, абрадавых практык і ўкладаў жыцця заўсёды заставаліся актуальнымі для тэарэтычнай і палявой этнамузыкалогіі.

У ліку такіх складаных аб’ектаў – узятая на перадпалескім, заходне-беларускім (панямонскім) і палескім фоне каляндарна-песенная традыцыя ў вярхоўях ракі Случ і ў спецыфічным для палеска-панямонскага памежжа локусе Белага, Чорнага і Спораўскага азёр. У сувязі з паўднёвым кірункам мелатыпаў архаічных шчадроўных і жніўных песень усходняй Случчыны увесь каляндарна-песенны комплекс гэтых тэрыторый быў атрыбутаваны ў артыкуле Н. Даніловіч (Вікторчык) як пераважна палескі, а выяўленая гэтай даследчыцай у вярхоўях Случы валачобная ізамела трактавана ёй як паказчык шчыльнасці кантактаў каляндарна-абрадавых практык Случчыны з паўночна-заходнімі (Панямонне), а таксама паўночнымі (Паазер’е) рэгіянальнымі традыцыямі каляндарна-песеннай культуры беларусаў.

Сур’ёзным унёскам у распрацоўку пытанняў лакальных традыцый, пераходных і памежных меламасіваў на тэрыторыях паазерскага і палеска-панямонскага культурнага тыпу стаў разгляд этнамузычнай традыцыі Гродзенска-Бераставіцка-Свіслацкай часткі басейна сярэдняга цячэння Нёмана (Беларускага Панямоння), здзейснены з этнамузыкалагічных і культуралагічных пазіцый В. Лойка (Кісялеўскай).

Падрыхтаваная рухам этнамузыкалагічнай славістыкі і даследчым досведам класічнай беларускай этнамузыкалогіі серыя зборнікаў 1991–2013 гадоў характарам узятых у іх пытанняў і ракурсамі здзейсненай маладымі музыказнаўцамі распрацоўкі акрэслілі актуальныя і, як паказаў час, надзвычай перспектыўныя кірункі вывучэння ландшафтаў беларускай этнамузычнай архаікі.

Літаратура

1. Белорусский музыкальный фольклор в исследованиях молодых этномузыковедов: Сб. ст. / сост. Т. С. Якименко. – Минск: Белгосконсерватория, 1991. – 74 с.: нотные ил.
2. Беларускі музычны фальклор у даследаваннях маладых этнамузыкалагаў: Зб. арт. Вып. 2 / Уклад. і адказ. рэд. Т. С. Якіменка. – Мінск: Беларуская акадэмія музыкі, 1996. – 64 с.; нотныя іл., карты 2.
3. Беларускі музычны фальклор у даследаваннях маладых этнамузыкалагаў: Зб. арт. Вып. 3 / Уклад. Т. С. Якіменка. – Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2004. – 88 с.: нотныя іл.; карты.
4. Этнапесенная традыцыя Беларусі ў даследаваннях маладых музыказнаўцаў / Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Вып. 11. – Сер. 2: Пытанні этнамузыкалогіі. – Мінск: УА «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі», 2006. – 152 с.: нотныя іл., карты.
5. Гукасвет этнапесеннай культуры беларусаў у даследаваннях маладых музыказнаўцаў: музычная міфапэтыка, артыкуляцыя, тыпалогія, мелагеаграфія / склад і навук. рэд. Т. С. Якіменка, Т. Л. Бярковіч; камп’ютарны набор нотных транскрыпцый Н. Даніловіч; Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Вып. 30. – Сер. 2: Пытанні этнамузыкалогіі. – Мінск: УА «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі», 2013. – 247 с.: іл. + 1 электрон. апт. дыск (CD-R): гуч.

ЧАСТКА 4 ПРОБЛЕМЫ ЗАХВАТНА І ПАПУЛЯРЫЗАЦЫ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

Агеева Л.Е.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СИМВОЛИКА ЯРИЛЫ В НАРОДНОМ ОРНАМЕНТЕ

Образ Ярилы представляет интерес для исследователей, поскольку в разных справочных источниках, в том числе и в электронных ресурсах Википедии, его сопровождает многочисленная атрибутика, которая не позволяет однозначно ответить на вопрос что это за божество, которое часто встречается в фольклорных текстах, определяется как главное, считается божеством Солнца, но отсутствует в летописных списках пяти основных дохристианских божеств славян. Интересно и то, что два божества из этих списков считаются божеством Солнца – Ярило и Дажбог. В нашей статье на материале этнографических материалов исследуется символика атрибутов Ярилы, а также этимология его имени с целью определения его мифологического статуса.

О том, что Ярило не солярное божество, следует из белорусского фольклора, где к нему обращаются: «Ярыла, паглядзі на Сонца...», а некоторые селяне называют его сыном Солнца [7, с. 17, 18].

Ярило посвящено много статей, в которых упоминается как его атрибутика, так и календарные праздники в его честь, который отмечался белорусами еще в XIX веке – 27 апреля (6 мая н.ст.). У полабских славян праздник приходился на 15 апреля [1, с. 578], там его называли **Яровитом**. В России праздновали и в другие календарные даты – на Сёмуху (Пятидесятница) и на Купалье, что может говорить о высоком статусе данного божества, как и том, что в христианское время его отождествляли со святым Георгием. Поскольку празднование Ярило приходится на весну, то и этимологию его имени производят от индоевропейского слова *jaga – весна (соответствует славянскому слову «жара») [1, с. 579].

Кроме календарной привязки к весне, Ярило имеет и другую символику: белый конь, привязанный к столбу и белые одежды [1, с. 578]. Однако исследователями описывается праздник Ярило у белорусов, когда на главную роль выбирали девушку, а не юношу, обряжая ее также в белые одежды и венок [1, с. 578]. Женский персонаж с конями или на коне – частый сюжет северных народных вышивок, рассматриваемый Г. С. Масловой [9]. Объяснение этому, видимо, простое: накануне Ярилины дня справлялся так называемый ляльник в честь богини Лели [1, с. 286]. Изображение женщины с растениями, птицами, актами рождения всяких животных – способ пиктографически изобразить идею весны в народном орнаменте.

У Ярило есть золотой щит и человеческая голова в правой руке. Во время войны золотой щит Яровита несли перед войском. Это дает основание предположить, что он имел отношение к военному делу. А. Голан отождествляет его с Эросом, Гераклом, Аресом. В фольклорных источниках Ярило называют также Яра: у него есть ключи золотые, которыми он «отмыкает землю и пускает на нее росицу». Как отмечено М. С. Кацером, те же функции и у святого Юрия (Георгия), однако у него конь вороной, а не белый. У Ярило есть жена Жытняя Баба и четверо детей – Жытень, Спарыш, Рай и Багач.

Образ Ярило в белых одеждах, на белом коне производит впечатление светлого и доброго божества, однако человеческая голова в правой руке требует отдельного

рассмотрения. У христианского Георгия нет такой мрачной символики, хотя он и убивает дракона или змея. На некоторых белорусских иконах змей-дракон иногда изображается в виде антропоморфного черта с рогами. Принимая во внимание, что Ярило – божество языческое, можно высказать предположение, что человеческая голова или череп – вероятный символ жертвоприношения, возможно, пленника, который практиковался у разных народов в древности, но был запрещен христианством. Скифы из черепов врагов изготавливали чаши, покрывая их золотом. О том, что этот обычай был известен когда-то и славянам, говорит этимология слов, имеющих один корень: **череп – черпать – черпак**.

О существовании в древности человеческих жертвоприношений у славян могут свидетельствовать и обряды вызывания дождя с «запахиванием» реки и закапыванием Германа на берегу, а также народные названия обрядовых кукол, например, *куватки*. По сообщению З. И. Зиминной, сербы свято верят: если в семье в один год умерло два человека, неизбежно должен умереть и третий. Чтобы этого не произошло, в могилу со вторым зарывали куклу или голову заколотого барана, петуха и т. п. [6, с. 17]. Автором описывается еще одно использование *куватки*: за две недели до рождения ребёнка будущая мать, помещала такую куклу-оберег в колыбель, чтобы кукла согрела её. Когда ребёнок рождался, куватку вешали над колыбелью [6, с. 14]. Если рассмотреть этимологию названия куклы Куватки, станет очевидным, что когда-то она была связана с жертвоприношением, своеобразным способом откупа у Бога. Например, тадж. кувва – сила; Кувд – местный праздник *жертвоприношения* у осетин в честь богатыря Сослана, которого просят о хорошей погоде. Этот герой, *благодаря своей волшебной лошади*, возвратил мешок с семенами, украденный чудовищем со змеиным хвостом [5, с. 82–83]. У римлян **Куба** – божество, опекавшее ребенка при перенесении его из колыбели в кровать [10]. Из этого можно сделать вывод, что божество Кува или Куба было известно многим народам, да и само слово «кукла» происходит от греческого *κοῦκλα*.

Образ Ярило в народной орнаментике опубликован М. Кацером, где божество представлено трижды в виде всадника на коне [7, с. 18, рис. 21; с. 19, рис. 22; с. 20, рис. 28] (рис. 1, 2, 3).

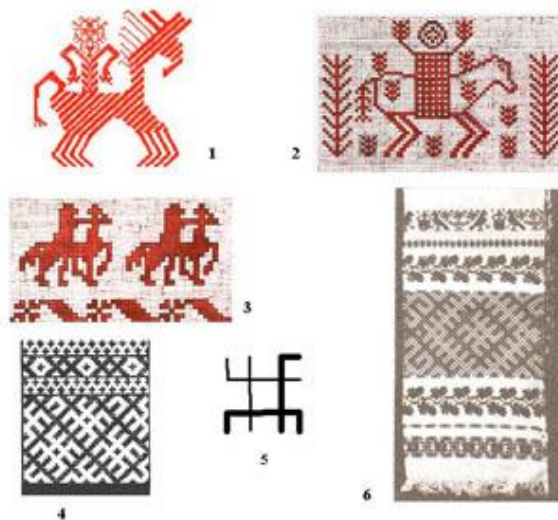


Рис. 1. 1 – Ярило на коне, белорусская вышивка, Минский р-н., середина XX в. [7, с. 18]; 2 – Ярило на коне, белорусская вышивка, начало XX в. [7, с. 19]; 3 – Ярило на коне, белорусская вышивка, начало XX в. [7, с. 20]; 4 – стилизованное изображение Ярило на коне, стреляющий из лука, фрагмент орнамента рукавиц, Коми, Урал [8, с. 25]; 5 – прорисовка схематического знака Ярило на рушнике и варежках; 6 – белорусский рушник со схематическим изображением Ярило

Ярило, г. п. Радошковичи Молодечненского района Минской области [14, с.80].

К сожалению, эти зарисовки фрагментов со старых рушников, где нет сопутствующей орнаментики, которая, возможно, могла бы дать дополнительную информацию, уточняющую его образ. Во всех трех изображениях. Ярило изображен на коне, то с поднятыми руками, то с опущенными или держащими поводья, но без щита или

какого-либо оружия. Встречается также и стилизованное изображение Ярило, выявленное на варежках коми (Урал) (рис. 4) [8, с. 25] и у белорусов на рушнике начала XX века из г. п. Радошковичи Молодечненского района Минской области (рис. 6) [14, с. 80]. Тут он изображен схематически верхом на коне, стреляющим из лука. По сообщению В. Войтовича, в Украине на Ярилин праздник стреляли из луков, люди надевали лучшую одежду, считая этот праздник главным в году [2, с. 614]. То есть, еще один символ Ярило – лук и стрелы.

Среди белорусских изображений Ярило одно имеет особенность: конь Ярило имеет восемь ног. Такая символика характерна скандинавскому коню Слейпниру Бога Одина. На территории Архангельской области России выявлено большое количество амулетов коней с шестью – восемью ногами. Учитывая тот факт, что Один – божество моряков, можно предположить, что Ярило мог быть божеством весны, когда реки освобождаются ото льда и в северных широтах начинается судоходство. О том, что Георгий имеет какое-то отношение к воде, свидетельствует традиция чехов не пить воду из колодцев на Юрьев (Георгиев) день; они считают, что в это время земля испускает яд, переходящий на жаб и змей [13, т. 3, с. 162].

Можно также сделать предположение, что имя Ярило может иметь не только этимологию «белый» и «весна». У скандинавов *ярлами* называли князей, следовательно, еще одно значение имени божества может означать «князь». Между тем, само слово «князь» включает в себя два слова: «конь» и «язь», буквально: «Я на коне», то есть. всадник, что соответствует образу князя. По мнению А. Голана, славянское *яр* – **весна** происходит не от и.-европ. *jara, а от праиндоевропейского *uehr – **год** [4, с. 231]. Однако Новый год в древности, у некоторых народов и в наше время, отмечали весной, поэтому эти понятия в нашем случае тождественны.

Интересно отметить, что если всадники иногда изображаются на рушниках или на других предметах народного текстиля, то среди археологических амулетов преобладают изображения коня. Наиболее древняя глиняная статуэтка коня обнаружена в Горошковском городище (милоградская культура) [11, с. 126]. Один из амулетов коня X века находится в коллекции Музея древнебелорусской культуры Академии наук Беларуси. Аналогичные обереги в большом количестве выявлены также в Архангельской области и опубликованы Е. А. Рябининым [12]. На юге Беларуси в Давид-Городке 13 января ежегодно отмечается праздник под названием «Коники». Культ коня можно обнаружить и в русской лексике: например, у славян имеются *два слова*, обозначающие фортуны: **удача** и **везение**. Первое связано с рыболовством (от слова «удить»), а второе – с конем, который везет, а может и лягнуть. Этим символом удачи часто украшали **коньки** деревенских домов. У белорусов также есть выражение, связывающее везение с конем: «І на кані быў, і пад канём», хотя слово *шанцаванне* происходит от слова «шанс».

В итоге можно сделать вывод, что Ярило, праздник, который считался главным в году, скорее всего, был божеством календарного **года**, который когда-то отмечался весной. Славянское слово «год» в германских языках означает «**бог**» (нем. *gott*, англ. *god*). Этимология имени Ярило, кроме «белый», включает в себя и слово «**князь**», которое, в свою очередь, состоит из двух слов: «конь» и «я» (язь), а в сочетании означает «я **всадник**». Принимая во внимание эту этимологию, можно предположить, что у Ярило имелось еще одно имя, которое упоминают русские летописи в списке пяти главных богов славянского пантеона – **Хорс**, который также, как и Ярило, считается божеством Солнца. Основанием для этого является этимология его имени в индоевропейских языках: в др.-индийском *háras* – **жара** [3, с. 708]; англ. *horse* – **конь**; и.-европ. *jara – **весна**; праиндоевропейское *uehr – **год**; слав. *хоро* – **круг** (круг времен; выше упоминалось о коне, привязанном к столбу, поэтому он может бегать только по кругу). К тому же, в древности летоисчисление у славян велось годами, что сохранилось в выражении: «Сколько тебе лет?» И все эти, на первый

взгляд, разрозненные значения целиком имеют отношение к Ярило.

Литература

1. Беларуская міфалогія : Энцыкл. слоўнік. – Мінск: Беларусь, 2004. – 592 с.
2. Войтович, В. Українська міфологія / В. Войтович. – Київ: Либідь, 2005. – 664 с.
3. Гамкрелидзе, Т. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы / Т. В. Гамкрелидзе, В. Иванов. – Т. 2. – Тбилиси: Тбилисский университет, 1984. – 1409 с.
4. Голан, А. Миф и символ / А. Голан. – Иерусалим; Москва: Русслит, 1994. – 376 с.
5. Дюмезиль, Ж. Скифы и нарты / Ж. Дюмезиль. – М.: Наука, 1990. – 232 с.
6. Зими́на, З. И. Текстильные обрядовые куклы / З. И. Зими́на. – М.: Ладога-100, 2007. – 64 с.
7. Кацар, М. С. Беларускі арнамент. Ткацтва, вышыўка / М. С. Кацар. – Мінск: Беларуская Энцыклапедыя, 1996. – 208 с.
8. Климова, Г. Н. Текстильный орнамент коми / Г. Н. Климова. – Кудымкар: Коми-Перм., 1994. – 130 с.
9. Маслова, Г. С. Орнамент русской народной вышивки / Г. С. Маслова. – М.: Наука, 1978. – 207 с.
10. Мифологический словарь. – Минск: Университетское, 1989. – 256 с.
11. Мельниковская, О. Н. Племена Южной Белоруссии в раннем железном веке / О. Н. Мельниковская. – М.: Наука, 1967.
12. Рябинин, Е. А. Зооморфные украшения Древней Руси X–XIV / Е. А. Рябинин // Археология СССР. Свод археологических источников. – Вып. Е1–60. – Л.: Наука, 1981. – 124 с.
13. Славянские древности: Этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. – в 5-ти т.т. – М.: Международные отношения, 2004. – Т. 3. – 349 с.
14. Фадзеева, В. Я. Беларускі ручнік / В. Я. Фадзеева. – Мінск: Полымя, 1994. – 328 с.

Адуло Т.И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ТВОРЧЕСТВО КАК ДОСУГ И ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

Применительно к современной беларуси можно утверждать о трёх органично взаимосвязанных векторах её развития, которые непосредственно касаются темы данной конференции. к ним следует отнести: 1) ориентацию государства на инновационное развитие; 2) формирование рыночной социальной модели и перевод на её базу народнохозяйственного комплекса страны; 3) упрочение субъектности беларуси как полноправного члена мирового сообщества. рассмотрим более детально суть названных векторов развития в контексте традиций и новаций.

1. на рубеже хх–ххi столетий большинство государств мира в качестве приоритета определили инновационное развитие, то есть, сделали ставку на новации, что предполагает, с одной стороны, радикальное изменение материально-технической базы производства и принципов его организации, с другой – формирование нового человека, способного в изменившихся условиях быть творческим, активным, способным адекватно отвечать на вызовы современной эпохи и предвосхищать будущее.

Республика беларусь, не обладающая природными запасами энергоресурсов, ещё в 1990-е годы предприняла попытку переориентирования экономики на

производство высокотехнологичной и менее энергоёмкой продукции. это предусматривалось, в частности, концепцией и программой развития промышленного комплекса республики беларусь на 1998–2015 годы [1]. но решить эту серьёзную задачу в тот период не представлялось возможным: не было необходимых для её реализации финансов и специалистов. как известно, беларусь являлась одной из мощнейших промышленно развитых республик ссср. «переналадить» в одночасье столь громадный промышленный комплекс было не под силу молодому государству. тем не менее, вопрос производства наукоёмкой продукции с повестки дня не снимался. в 2011 году было принято постановление совета министров республики беларусь «о государственной программе инновационного развития республики беларусь на 2011–2015 годы» [2]. в нём определены конкретные задачи в области инновационного развития, предполагающего соответствующую интеллектуальную базу.

В дальнейшем был разработан и вынесен на рассмотрение делегатов второго съезда ученых республики беларусь проект стратегии «наука и технологии: 2018–2040» [3]. по сути – это «долгосрочная стратегия формирования и развития модели белорусской экономики, основанной на интеллекте, – «беларуси интеллектуальной»» [3, с. 3]. «беларусь интеллектуальная» представляет собой конкретный ответ на запросы социальной практики. реализация данного проекта рассчитана на 22 года (с 2018 г. по 2040 г.) и пройдёт в три этапа. в нём представлены возможные сценарии интеллектуализации различных сфер народнохозяйственного комплекса республики беларусь. в проекте, в частности, нашли отражение многие сегменты народнохозяйственного комплекса нашего государства, начиная с науки и инновационной деятельности и заканчивая финансовым обеспечением научно-технологического развития. важно отметить то, что предложенный проект нацеливает белорусское общество не на воспроизводство (копирование) созданных кем-то продуктов, не на то, чтобы кого-то догонять и, естественно, оказываться в роли «постоянно догоняющего», а на выстраивание экономики на принципиально иной базе, позволяющей создавать собственный уникальный, востребованный в мире продукт.

Социальный проект «беларусь интеллектуальная» – это не отдельные, пусть даже успешные точки it-сферы, а что-то гораздо более масштабное. поэтому было бы ошибочным видеть цель этого проекта в преобразовании лишь экономики страны: ставится задача перевести на новый технико-технологический и интеллектуальный уровень как экономику, так и все другие сферы общественной жизни, всю страну, в конечном счёте, производство и воспроизводство самого человека.

Любой социальный проект реализуется людьми. но «люди» – понятие собирательное. любое социальное действие совершается конкретным индивидом – либо самим по себе, то есть индивидуально, либо вовлечённым в определённые коллективы. полученный результат является надындивидуальным продуктом, итогом коллективного труда. тем не мене, в этом масштабном конечном продукте заключён труд отдельного индивида, представляющего собой социальный атом – ту маленькую социальную единицу, из которых, собственно, и состоит социум. реализация социального проекта «беларусь интеллектуальная», в таком случае, замыкается на этот маленький социальный атом, и именно от него будет зависеть конечный результат данного проекта.

Человек в социальном проекте «беларусь интеллектуальная» представлен как субъект (творец идей и целеустремлённый в своей практической деятельности человек), и как объект – человек, на которого направлена деятельность, но который не чисто механически воспринимает и слепо подчиняется этому воздействию, а, напротив, целенаправленно и адекватно реагирует на него. в конкретной ситуации каждый человек способен оказаться в одной из двух социальных ролей – либо субъекта, либо объекта. с учётом этого важно добиться того, чтобы молодой человек обрёл навыки выполнения этих двух основных социальных ролей. при этом не только роль субъекта, но и роль объекта воспринимал как ответственную и творческую социальную роль.

Какими качествами должен обладать индивид, чтобы активно включиться в реализацию столь амбициозного проекта? думается, он должен прежде всего обладать следующими качествами: социальная активность, целеустремлённость, личная заинтересованность, нравственная и эстетическая культура и, конечно же, соответствующим уровнем интеллектуального развития. а это уже сферы науки, образования, культуры в целом. мы выходим на проблемы социализации, обучения, воспитания. главное звено – подготовка специалиста, причем специалиста, ориентированного на *новации*. и в этом видится одно из *социальных противоречий*: с одной стороны, для развития национального самосознания требуется максимальное сохранение традиций, а с другой стороны, сама жизнь заставляет молодого человека ориентироваться на новации – в противном случае, он может оказаться не востребованным обществом.

2. С конца 1980-х годов беларусь, еще в рамках ссср, постепенно стала переходить на новую социальную модель, традиционно называемую рыночной моделью хозяйствования. причем, на эту модель административным путем переводились все сферы общественной жизни, включая культуру. и хотя отдельные политики, не говоря уже о деятелях культуры, её не приняли, расценив её ущербность [4, с. 42–50], реалии были иными: культуре фактически навязали рынок, мотивировалось это невозможностью делать исключение для каких-то отдельных сфер и нехваткой средств у государства. и всё же, несмотря на давление рыночников, белорусское молодое государство многое сделало в сфере культуры.

3. Сохранение традиций и развитие национальной культуры играет важную роль для упрочения субъектности беларуси как полноправного члена мирового сообщества. такая практика служит прочной базой для формирования самосознания нации и для повышения странового имиджа беларуси. следует обратить внимание на тот факт, что на рубеже хх–ххi столетий нас подстерегала серьёзная опасность, связанная с реанимацией пролеткультовских установок прошлой эпохи. именно в 1990-е годы была предпринята активная попытка уничижительной оценки всего того, что было сделано белорусской нацией за годы советской власти. в частности, предлагалось расчистить культурную почву до основания, и на этой чистой площадке возводить совершенно новое здание национальной культуры. на самом деле, вместо создания заявленной новой культуры, отдельные представители творческой интеллигенции стали на путь заимствования и трансляции наработок западноевропейских и американских мыслителей. например, в философии мы наблюдаем активную трансляцию идей и формирование философских направлений, характерных для западноевропейской философии хх века, – феноменологии э. гуссерля, постмодернизма и постиндустриализма. сложившаяся ситуация объясняется просто: если говорить о постмодернизме, то молодежь им увлечена в силу того, что это течение не требует логической аргументации, а текст и вообще может быть семантически размытым. к счастью, пролеткультовские установки не утвердились в общественном сознании. подавляющее большинство деятелей культуры пришли к мысли о необходимости взвешенного подхода к наследию советской эпохи. ведь в нём, наряду с конъюнктурным, содержалось и много позитивного, которое можно использовать и в нашу эпоху.

В «рыночном мире», в который мы постепенно погружаемся, статус государства определяется не уровнем его духовной культуры, а уровнем интеллекта, объективированного в научной и производственной сферах. в этом плане следует различать *интеллект* (интеллектуальное) и *духовность* (духовное), хотя в то же время не следует их абсолютно противопоставлять друг другу. интеллект в методологическом плане мы однозначно связываем с рациональным и противопоставляем различным формам иррационального. современный инновационный процесс базируется как на *индивидуальном*, так и на *коллективном* интеллектуальном, то есть на развитом интеллекте индивида, различных социальных групп населения, нации, государства, социума в целом. интеллектуальное можно представить, как своего рода ноосферу, о чём в свое время утверждал в. и. вернадский. духовное, в светском его

понимании, так же, как и интеллектуальное, участвует в инновационных процессах. но, в отличие от интеллектуального, являющегося источником и орудием инноваций, оно предстаёт лишь своеобразной шкалой их ценностного измерения, выступает особым инструментом, придающим им гуманную ориентацию в процессе их внедрения в социальную практику. духовное является, по сути, инструментом осуществления антропологической экспертизы современных инновационных проектов. поэтому важно развивать не только интеллект нации, но и её духовный потенциал.

Творчество как социальный феномен можно трактовать в различных аспектах, исходя из поставленных исследовательских задач. то же самое можно сказать и относительно содержания самого понятия «творчество». в данном конкретном случае творчество представлено в двух плоскостях: а) в виде важнейшей компоненты профессиональной деятельности человека; б) в виде деятельности человека, не связанной с его профессиональной занятостью. понятно, что творческий человек остается таковым и в производственной сфере, и вне неё. и, тем не менее, творчество человека в его профессиональной деятельности и творчество вне неё, то есть на досуге, – разные вещи.

Что бы ни говорили, человек, работающий по найму, выполняющий соответствующие условиям контракта задания, обладает творческим порывом, особенно в тех случаях, когда наниматель заинтересован в этом (а, как правило, в условиях конкуренции наниматель действительно в этом заинтересован и поощряет творчество). но творчество наёмного работника специфицировано – оно ведётся в рамках профиля производства. это касается материального и духовного производства. педагог творит в своей сфере, профессиональный учёный-исследователь – в своей.

Иное дело – творчество как досуг. это уже не институционализированная деятельность. человек свободен в выборе творчества. он может творить в совершенно разных областях, начиная от поэзии, музыки и заканчивая «архитектурными» увлечениями. последнее особенно ярко проявляется в дачном строительстве. в дачных посёлках нет однотипных строений. каждый владелец небольшой дачной постройки или же коттеджа проявляет собственное «я». безусловно, коттеджи проектируют архитекторы, но в основе их проектов лежат замысел, идея хозяина этой постройки. что касается небольших дачных строений, то они, как правило, спроектированы и построены самими хозяевами и нередко отвечают высоким эстетическим и утилитарным критериям.

Нельзя не сказать и о том, что способность человека творить в свободное от основной работы время была подмечена многими мыслителями. именно поэтому они высказывались за максимальное сокращение рабочего и увеличение свободного времени. утописты даже вынашивали идею построить такое общество, где бы каждый гражданин имел возможность выбирать то занятие, которое будет ему по душе.

Коснёмся и такого аспекта рассматриваемой темы, как взаимоотношения творчества и традиции.

С одной стороны, и в прошлые годы, и сейчас ставится задача максимального развития творческой активности человека. креативность стала чуть ли не главным объектом исследования экономистов, психологов, социологов и философов. актуальность этой темы значительно возросла в последние годы, когда правительство в качестве приоритетной поставило задачу перевода нашей страны на инновационный путь развития. и, в тоже время, мы понимаем необходимость и важность сохранения национальных устоев, традиций, многие из которых у нас еще, к счастью, сохранились. мы, пожалуй, и отличаемся от многих западноевропейских наций именно тем, что многое из прошлого опыта сохранили, а в последние годы, казалось бы, давно забытые традиции, возродили и зафиксировали.

Думается, противоречия тут нет. поступь человеческой истории не остановить. она не подвластна нашим установкам, хотя мы в состоянии, познав ее законы, оказывать влияние на её ход. борьба за сохранение традиций не означает автоматически такой же борьбы с творчеством

и на индивидуальном, и на общественном уровне. человек, занимающийся восстановлением традиций, не может не быть человеком творческим. в противном случае ему не овладеть тайнами наших предков, которые заключены в ткачестве, плетении, вязании, вышивке. другая сторона вопроса касается того, в каком ключе сохранять традиции – аутентичном, или же в формах, изменённых применительно к нашим условиям.

Совершенно правильно многие исследователи заявляют о том, что мы сейчас не в состоянии восстановить аутентичность в полном объёме. в любом случае, восстановленные вещи будут, во-первых, иметь иную исходную органику (лен, как и рожь, будут выращены и обработаны по новой технологии), во-вторых, они будут включены в иную социальность – систему «исторически складывающихся и постоянно воспроизводящих себя на новой ступени взаимосвязей и взаимоотношений между людьми в процессе их жизнедеятельности, определяющую типы и формы организации общества, а также характер и направленность исторического процесса» [5, с. 42], и, в-третьих, они не смогут выполнять ту производственную функцию, которую выполняли когда-то (сотканное крестьянами полотно служило в беларуси основным материалом для одежды многих тысяч людей). в подавляющем большинстве созданные по старым технологиям вещи станут музейными экспонатами. люди в основной своей массе в своей повседневной жизни по-прежнему будут пользоваться вещами нашей эпохи. они не откажутся от электричества, смартфона и прочих благ современной цивилизации. тем не менее, восстановленные по старым рецептам вещи станут надёжным хранилищем исторической памяти, серьёзной базой национального самосознания, что особенно важно для упрочения устоев государства.

В заключение отметим следующее: *творчество, понимаемое как деятельность, направленная на разработку и внедрение в практику принципиально новых идей и объектов, не вступает в конфликт с традициями, поскольку оно базируется на диалектически снятом позитивном материале, содержащемся в наличном социальном опыте.*

Литература

1. Концепция и программа развития промышленного комплекса Республики Беларусь на 1998–2015 гг. // Белорусский экономический журнал. – 1998. – № 2. – с. 4 – 25.
2. Постановление Мовета Министров Республики Беларусь «О государственной программе инновационного развития Республики Беларусь на 2011–2015 годы» [электронный ресурс]. – режим доступа: <http://government.gov.by/ru/solutions/1652>. – дата доступа: 14.10.2019.
3. Стратегия «Наука и технологии 2018–2040». – Минск, 2017. – 41 с.
4. Адуло, Т. И. Человек на рубеже тысячелетий: поиск духовных оснований бытия / Т. И. Адуло. – Минск: ИСПИ, 2003. – 209 с.
5. Адуло, Т. И. Социальность как объект философского осмысления / Т. И. Адуло // Философские исследования. – Минск: Беларуская навука, 2018. – Вып. 5. – с. 29 – 49.

Анцыповіч М.В.

(Рэспубліка Беларусь, г.Мінск)

СУТНАСЦЬ ВОБРАЗА ЦАДЗІКА Ў ТВОРЧАЙ СПАДЧЫНЕ СЯМЁНА ДУБНОВА

Шымон (Сямён) Дубноў, выдатны публіцыст, гісторык, грамадскі дзеяч, стваральнік навуковай гісторыі яўрэйскага народа, аўтар “Падручніка яўрэйскай гісторыі” (у 3-х тамах), “Усеагульнай гісторыі яўрэяў” (у 4-х тамах), “Сусветнай гісторыі яўрэйскага народа” (у 11-

і тамах) нарадзіўся 23(10) верасня 1860 года ў горадзе Мсціслаўлі Магілёўскай губерні ў яўрэйскай сям’і з трывалымі каранямі талмудызма. Загінуў вучоны ў 1941 годзе ў горадзе Рызе, Латвія. Паводле М. Дубнова, гісторыя хасідызма ўзнікала і афармлялася ў трох цэнтрах: Польшча – Украіна (Галіцыя); Польшча - Украіна (Падолле); (Літва-Беларусь).

Пачынальнікам хасідызма з’яўляецца Ісраэль Бэшт (Ісраэль бар Эліэзер Бааль Шэм Тоў 1698–1760 гг.). Месца нараджэння мястэчка Окуп, (Падолле, Украіна), Рэч Паспалітая. Галоўным прынцыпам традыцыйнага равінізма заўсёды было верапапавучанне, а малітва, рэлігійнае пачуццё, норавы – на другім плане. Чалавек, абазнаны ў Талмудзе і іўдэйскіх кодэксах, з агідай глядзеў на прасталюдзіна, хоць і сумленнага, шчырага і богабаязнага, але не навучанага. Вучонасць, сухая казуістычная равінатаўская эрудыцыя, прызнавалася сама па сабе вышэйшай мэтай. Ісраэль Бэшт сфармуляваў, у працівагу равінацтву, папулярнае рэлігійнае вучэнне хасідаў, якое адпавядала разуменню шырокіх яўрэйскіх мас. Само слова “хесед” суадноснае з двума супрацьлеглымі сэнсамі: а) “ласкавыя, смірэнныя, пабожныя адносіны да людзей” б) дакаранне, падазрэнне ў чалавеку “благага” [2, с. 59]. Пакідаючы нязменнай Галаху(сукупнасць іўдэйскіх законаў) хасідызм імкнуўся ператрансфармаваць не самую веру, а толькі самога іўдэя - верніка. А з такога псіхічнага пераканання ствараўся новы тып рэлігійнага чалавека, які ставіў пачуццё вышэй розума, эмоцыі – вышэй абрада, удаханаўленне – вышэй закона. Адметнасцю хасідызма з’яўляецца інстытуцыя цадзікізма. Цадзік (праведнік) з’яўляецца, па хасідскаму вучэнню, цэнтрам светабудовы. З аднаго боку цадзік злучаны з Богам, з другога – з усім яўрэйскім народам. Цадзік у хасідскім кагале – харызматычная постаць, ён увабраў у сябе досвед і функцыі форм яўрэйскага лідарства папярэдніх эпох: свяшчэнства, прароцтва, кніжкавасці і мудрцоўства, равінацтва. Акрамя такіх класічных механізмаў уплыву на сваіх паслядоўнікаў, як пропаведзь, малітва, рэлігійная літаратура, цадзік больш актыўна пачынае выкарыстоўваць сацыяльна - псіхалагічныя механізмы, у аснове якіх закладзены спеўны рытм і музыка. Вызначальным элементам цадзікізму з’яўляецца глыбокі містыцызм лідара. Цадзік прабывае ў вечнай вернасці Богу і ўяўляе сабой канал, што задзіночвае Боскі свет трансцэндэнтнага з іманентным. Аўтарытэт цадзіка не абмяжоўваўся толькі рэлігійнай сферай, а таксама пашыраўся на эканамічную і сацыяльна - палітычныя сферы жыццядзейнасці яўрэйскага грамадства.

Згодна Бэшта існуюць два віды кантактаў праз малітву з Богам: а) каб узнесціся да неба неабходны моцныя целарухі, ускрыкі, хістанні з боку ў бок. б) можна слугаваць Богу ў стане нямой узнёсласці і глыбіннага суглядання, – гэта яшчэ больш высокая па годнасці малітва, чым агучаная [1, с. 119]. Падчас малітвы чалавек павінен вызваліцца са сваёй матэрыяльнай абалонкі і страціць сваё самаадчуванне, гэта значыць дайсці да такой ступені, дзе не распазнаеш, ці жывеш ты на зямлі, ці не, але гэта дасягнуць не ўсім удаецца. Патрабуючы экстаза пры малітве, Бэшт пры тым рабіў перасцярогу ад гвалтоўнага ўзбуджэння, якое аслабляе фізічныя сілы, а пагэтам і шкоднае. Неабходна падчас малітвы ўсвядамляць не толькі сэнсы малітвы, але і словы і нават літары, у якіх нібыта прыхавана першабытнае святло, боская творчая сіла. У цэлым слугаванне Богу можа здзяйсняцца не толькі малітваю, але і ўзнёслымі подумкамі.

Доў-Бэр з Межырыча (1710–1773 гг.) – наступнік Ісраэля Бэшта, другі лідар хасідскага руху. Месца нараджэння: мястэчка Лукач, (Валынь.), Рэч Паспалітая. Доў-Бэр яшчэ ў большай ступені, чым Ісраэль Бэшт, лічыў, што цёмную народную масу можна і трэба прыцягваць да веры не столькі пропаведдзю, колькі “цудамі”. Галава хасідаў павінен выконваць дваістую ролю: ролю веранастаўніка і прапаведніка ў адносінах да людзей, інтэлегентных (духоўнікаў) і ролю цадзіка – цудатворца – у адносінах да прастанароддзя, якое можна пакарыць не перакананнем, а праз сляпую веру [1, с. 163]. Равіны і кабалісты Беларусі: Нахум Чарнобыльскі, Леві –Іцхак Бердзічаўскі, Арон Карлінскі, Мэндэль Віцебскі, Залман Лядыйскі, Ізраіль Полацкі – эмісары - апосталы Доў-Бэра, якія наведваліся

да яго ў Межырыч. Менавіта яны ўпершыню закінулі насенне хасідызма ў глебу традыцыйна чыстакроўнага равінізма беларускіх яўрэяў. Доў-Бэра Межэрэцкага наведвалі сучаснік І. Канта і рыцар “чыстага розума” Саламон Маймон, які пры гэтым расчараваўся ў ім і ў асновах цадзікізма. Калі для І. Бэшта рэлігійны экстаз дасягаецца механічным шляхам (праз целарухі), то паводле Доў-Бэра узнёслага рэлігійнага настрою можна дасягнуць адной толькі сілай волі, праз моцную канцэнтрацыю фіксавання думкі аб Богу. Калі аднойчы Бэра запыталі, што трэба рабіць, каб маліцца пранікнёна і ўзнёсла, ён адказаў: “ хто шукае агню, хай пакорпаецца ў попеле. А я гавару: варта чалавеку ўспомніць, што ён толькі попел і паражня, што ён нішто, без той іскрыны боскасці, якая яго адухаўляе, каб у момант гэтая іскра, схаваная пад попелам, разгарэлася ў моцнае полымя” [1, с. 183]. Паводле Доў-Бэра таямніцы цадзікізма дасягальны толькі для справядліўцаў, любіўцаў неба, людзей пакліканых, а людзям звычайным неабходна толькі імкнуцца і больш - менш набліжацца да цадзіка, гэта значыць жыць недасканалым жыццём. У Бэра ўзнікала цяжкасць: хасідызм (як вучэнне) узаконьвае недасканалае, грахоўнае жыццё большасці людзей. Адказ Бэра – недахопам дасканаласці і багабойнасці ў людзях простых дапаўняецца злішкамі гэтых якасцей у людзей - справядліўцаў, праз якіх Бог улівае свае даброты на грахоўную зямлю.

Адсутнасць адзінага цэнтра хасідызма, як тлумачыцца аўтарытэтным яго знаўцам і інтэрпрэтатарам Марцінам Буберам, палягае ў тым, “што ўсе людзі ў сутнасці сваёй неаднолькавыя і што, ў адпаведнасці з гэтым, іх і нельга рабіць такімі”, так як “ва ўсіх людзей ёсць доступ да Бога, і ў кожнага – свой. Кожны тоіць ў сабе нейкі дар, якога няма ў другога” [2, с. 14]. Са смерцю Бэра хасідскі рух распаўся на некалькі плыняў. У Беларусі афармляецца хасідскае аб’яднанне ХаБаД - Любавіцкі, ачольваў якое Шнэўр Залман з Лядаў (1745–1813 гг.), мястэчка Любавічы, Магілёўскай губерні – пачынальнік хасідскай дынастыі Шнэерсонаў. ХаБаД – абрывіятур яўрэйскіх слоў Хохма, Біна, Даат – адпаведна Мудрасць, Розум, Веды падкрэслівае неабходнасць імкнення зразумець Бога і ўсё зробленае ім праз гэтыя каштоўнасці. З гэтага часу цэнтрам хасідызма робіцца Беларусь (гістарычная Літва), яўрэйству якой належала духоўная гегемонія над разцярушаным яўрэйствам не толькі ўсходняеўрапейскім, але і заходнім. Беларускае яўрэйства было значна мацнейшым і больш арганізаваным, і разумовы стан яго быў непамерна вышэйшы, чым у яўрэйства Польшчы і Украіны (Падоля, Галіцыя). Як адзначаў С. М. Дубноў, слабеючы ўсюды, у краінах не толькі Захада, але і ва Усходней Еўропе, равінізм красаваўся ў Літве ва ўсім сваім сярэдневяковым бляску. Беларускія землі ў другой палове XVIII стагоддзя – вялікая фабрыка падрыхтоўкі равінаў і законапавучальнікаў (Валожын, Мір), якімі яна забяспечвала яўрэйскія кагалы заходніх краін. Вільня ператварылася ў сталіцу “равінскага царства”, у ёй існавалі талмудычныя школы і акадэміі і дзейнічалі самыя знакамітыя зоркі равінатаўскай навукі.

Шнэўр Залман “абфіласофіў” простыя, палажэнні Бэшта і перастварыў іх у абстрактныя паняцці. Ён, таксама як і Бэшт, прызнае неабходнасць узнёслага настрою цадзіка, а разам з ім і ўсяго кагалу, але патрабуе, каб гэта было вынікам чыста разумовых працэсаў, абстрактнага здумлення, ці суглядання і каб у ім не было дамешку пачуццёвага, ці цялеснага ўзбуджэння. У процівагу Бэшту Залман лічыў, што для зразумення прычыны і выніка неабходна вывучаць не толькі святое пісьмо, але і равінатаўскія мудрасці. Вывучэнне закона – ёсць яшчэ больш высокі від яднання з Богам, чым выкананне гэтага ж закона, так як у першым выпадку – яднанне з волей Бажства, якая выражана ў словах святых кніг, здзяйсняецца пры пасярэдніцтву разумнай душы, у другім жа – праз пасярэдніцтва жывёльнай душы і фізічных актаў. Роўнасць людзей Шнэўр Залман тэарэтычна прызнаваў, але, ў супрацьлегласць Бэшту, цадзік не павінен прызямляцца да масаў людскіх і не павінен быць паблажлівым да яе слабінат. Ён павінен толькі падцягваць народныя масы да сябе праз уласны прыклад, пастухоўскія ўшчуванні, але сам ніколі не павінен спускацца з сваіх

вышыняў у нявартую для яго прыземляную супольнасць. У пытаннях разумення і тлумачэння цадзіка і палягае адна з разбежнасцей паміж Бэштам (паўднёвым хасідызмам – Польшча – Украіна) і Шнэўр Залманам (паўночным хасідызмам – Літва – Беларусь). Залман разумеў, што бэштаўскі вобраз цадзіка – гэта чыста душэўны экстаз, які з цягам часу перарадзіўся ў грубы цялесны экстаз звычайнага чалавека. Цадзік зрабіўся пасярэднікам паміж Богам і вернікамі; да яго звярталіся за адпушчэннем грахоў, яго ўзнагароджвалі і г. д. У супрацьлегласць гэтаму цадзік Залмана – гэта толькі мудрэц, а не правідца і падаўна не цудадзейнік; яму адкрыты толькі тайны веры і законы вучэння Бога, і ён не можа даваць парады як дзейнічаць чалавеку ў той ці іншай справе. У філасофскіх тлумачэннях М. Бубера, знакамітага філосафа і аналітыка хасідызма, цадзік не павінен агалошваць слова вучэння да той пары, “пакуль не змацуе сваю душу з душою свайго памерлага настаўніка. Ён можа гэта зрабіць толькі тады, калі сувязь змацавана і плынь вучэння ідзе ад Мошэ да Іегошуа, ад Іегошуа да Старэйшын – і так далей да настаўніка цадзіка і далей да яго самога” [3, с. 68].

Паводле Залмана малітва зусім не займае першае месца ў рэлігійным кульце – вывучэнне закона вышэйшае. ХаБаД быў спароджаны спецыфічнымі духоўнымі патрэбамі той часткі літоўска-беларускіх яўрэяў, якая была схільна прыняць хасідызм, але не магла гэтага зрабіць ў выніку свайго болей адукаванага ўзроўню, прыняць гэтае вучэнне ў той грубай форме, у якой яно панавала ў паўднёвай частцы (Польшча – Украіна) [1, с. 443]. Узнікае пытанне: ці атрымала залманаўская канцэпцыя перамогу над паўднёвым варыянтам хасідызму, ці ўдалося абнавіць яго? Адказ адмоўны. Як адзначаў М. Бубер, “сістэмнае выкладанне вучэння хасідаў немагчыма таму, што ў хасідаў не было сістэмы, і яны да яе не імкнуліся. У іх не было і асобнай завершанай дагматыкі, пабудаванай на кананізаванай пісьмовасці, якой таксама не існавала” [2, с. 49]. Шнэўр Залман зрабіў геніяльную спробу злучыць рацыяналізм і містыцызм ў адным вучэнні і пры тым яшчэ прыстасаваць яго для практычнага выкарыстання для народнай масы. У гэтым яго тэарэтычная заслуга і трагічная памылка ў практычнай сферы. Выдаліць пачуццёвасць з вобласці веры і ўкараніць на яго месца абстрактнае, адцягнутае (Розум) – значыць даць такую веру, якая, вобразна кажучы, толькі свеціць, але не грэе. А такая вера не здольна захапляць і натхняць вялікія масы людзей толькі на адным тым, на чым толькі і можа красавацца рэлігія.

Літаратура

1. Дубнов, С. История хасидизма / С. Дубнов. – М., 2014.
2. Бубер, М. Путь человека по хасидскому учению / М. Бубер. – М., 1995.
3. Бубер, М. Десять ступеней. Хасидские притчи / М. Бубер. – М., 1998.

Ашуева В.Я.

(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

ТЭМА ЗАХОДНЯЙ БЕЛАРУСІ Ў ЭКСПАЗІЦЫЙНА-ВЫСТАВАЧНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ МУЗЕЯ БЕЛАРУСКАГА КНІГАДРУКАВАННЯ

У фондах Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка, адным з філіялаў якога з’яўляецца Музей беларускага кнігадрукавання, захоўваецца даволі значная колькасць выданняў, выпушчаных у 1921–1939 гг. на тэрыторыі Заходняй Беларусі, а таксама вялікая колькасць літаратуры, якая мае дачыненне да азначанай тэмы. Некаторыя з гэтых выданняў знайшлі сваё месца ў пастаяннай экспазіцыі Музея беларускага кнігадрукавання, а таксама выкарыстоўваюцца на самых розных выставах, што рыхтуюцца супрацоўнікамі музея.

Музей беларускага кнігадрукавання прысвечаны кнізе ва ўсіх яе праявах – ад вытокаў да сучасных выданняў. Экспазіцыя музея пабудаваная па тэматыка-храналагічным прынцыпе і размяшчаецца ў пятнаццаці залах на двух паверхах. Трынаццатая зала знаёміць з развіццём выдавецкай справы ў XX стагоддзі, у тым ліку з узнікненнем у 1906 годзе легальнага беларускага друку і развіццём закладзеных на пачатку стагоддзя традыцый у БССР (асабліва ў перыяд беларусізацыі) і ў Заходняй Беларусі.

Асноўным выдавецкім цэнтрам беларускага друку ў П Рэчы Паспалітай з'яўлялася Вільня. У гэты час там працягвала сваю дзейнасць Беларускае выдавецкае таварыства, якое ўзнікла яшчэ ў 1913 годзе з мэтай друкавання і распаўсюджвання кніг, брашур, плакатаў на беларускай мове, пасля 1915 года спыніла сваю працу і аднавіла яе ў пачатку 1920-х гг. [3, с. 136].

Беларускія кнігі (апрача яўрэйскіх) выдавала і прыватнае Выдавецтва Барыса Клецкіна. У 1921 годзе быў створаны беларускі аддзел выдавецтва, які меў сваю эмблему з выявай сейбіта. У 1921–31 гг. было выдадзена каля трыццаці беларускіх кніг. Асаблівую каштоўнасць маюць выпушчаныя выдавецтвам творы класікаў беларускай літаратуры, выдаваліся таксама перакладныя творы, падручнікі, слоўнікі [6, с. 368].

Каля дваццаці кніг выпусціла Выдавецтва Знамяроўскага, створанае ў 1920-я гг. Дзейнічалі таксама Беларускае Навуковае Таварыства, Таварыства беларускай школы і іншыя беларускія арганізацыі, а таксама прыватныя асобы. Усяго, паводле зафіксаваных бібліяграфічных дадзеных аб беларускіх выданнях у Заходняй Беларусі, налічваецца чатырыста дзевяноста пяць назваў кніг і брашур на беларускай мове, што ў дваццаць тры разы менш, чым у БССР [4, с. 293].

Варта адзначыць, што паліграфічны ўзровень заходнебеларускіх выданняў гэтага часу пераважна невысокі, бо выдаваліся яны на сціплыя сродкі беларускіх дзеячаў, але дадзеныя выданні маюць вялікую каштоўнасць сваім зместам, пазбаўленым афіцыйнай ідэалогіі.

У экспазіцыі музея выданні, што выйшлі ў БССР і ў Заходняй Беларусі, прадстаўлены паралельна, некалькімі тэматычнымі блокамi: мастацкая літаратура; падручнікі; слоўнікі і даведнікі; перыёдыка; выданні краязнаўчага характару; календары.

Мастацкая літаратура прадстаўленая арыгінальнымі і перакладнымі выданнямі, сярод якіх “Паўлінка” Я. Купалы (Выдавец П. Мятла, 1927), “У палескай глушы” Я. Коласа (пад псеўданімам Тарас Гушча; Выдавецтва Б. Клецкіна, 1923), “Вянок” М. Багдановіча (Выдавецтва Б. Клецкіна, 1927), “У зімовы вечар” Э. Ажэшкі (Выдаўцы П. Мятла і І. Дварчанін, 1927), “Ад чаго зло на свеце” Л. Талстога (Выдавецтвава У. Знамяроўскага, 1929), “Пашылісь у дурні” М. Крапіўніцкага (Выданне Таварыства беларускай школы, 1928), “Ня розумам сьцяміў, а сэрцам” К. Вясёлага (Выдавец П. Мятла, 1927), “Lekary i leki” А. Гаротнага (Беларускае выдавецкае таварыства, 1927), “Plac Bielaruskaj Staronki-Matki ra dzietkach swaich reneha-tach” Ул. Казлоўшчыка (Выдавецтва Я. Багдановіча, 1930), “Мамчына горка” М. Машары (Выданне “Калосься”, 1936).

Сярод падручнікаў, прадстаўленых у экспазіцыі, такія заходнебеларускія выданні, як “Беларускі правапіс” Р. Астроўскага (Выдавецтва Б. Клецкіна, 1930), “Хрэстаматыя новай беларускай літэратуры” І. Дварчаніна (Беларускае выдавецкае таварыства, 1927).

Апрача таго можна ўзгадаць “Гісторыю беларускае літэратуры” М. Гарэцкага. Падручнік быў падрыхтаваны і выпушчаны ў Вільні, калі Гарэцкі, трапіўшы туды ў 1919 годзе разам з рэдакцыяй газеты “Звязда”, у выніку раптоўнага захопу горада польскімі войскамі не змог вярнуцца і вымушаны быў застацца на акупаванай тэрыторыі [5, с. 149]. Ён працаваў выкладчыкам Віленскай беларускай гімназіі і як ніхто адчуваў патрэбу ў такім падручніку. У 1920 годзе выйшла першае выданне гэтай кнігі, якая доўгі час была адзіным падручнікам для школ і ВНУ, ужывалася як у Заходняй Беларусі, так і ў БССР (у экспазіцыі

прадстаўлена выданне 1926 года, выпушчанае ў Мінску Дзяржаўным выдавецтвам Беларусі).

Нельга абысці ўвагай і “Беларускую граматыку для школ” Б. Тарашкевіча (Выданне “Беларускай школьнай рады”, 1920), якая не ўкладваецца ў азначаныя рамкі па часе выдання, але выходзіла ў Вільні, ужо занятай палякамі і выкарыстоўвалася пазней на тэрыторыі Заходняй Беларусі [2, с. 272].

Тэму школы і адукацыі ў Заходняй Беларусі дапаўняюць змешчаныя ў экспазіцыі какарды з эмблемамі беларускіх гімназій у Навагрудку і Слуцку.

Сярод даведачнай літаратуры можна заўважыць “Невялічкі беларуска-маскоўскі слоўнік” М. Гарэцкага (Беларускае выдавецкае таварыства, 1921) і “Замкі Віцебшчыны” Б. Брэжгі (Беларускае навуковае таварыства, 1933).

Прадстаўлены ў экспазіцыі даследаванні А. Смоліча (“Геаграфія Беларусі”, Выдавецтва Б. Клецкіна, 1923), У. Ігнатоўскага (“Кароткі нарыс гісторыі Беларусі”, Выдавецтва У. Знамяроўскага, 1927), А. Луцкевіча (“Адбітае жыццё”, Выданне Беларускага выдавецкага таварыства, 1929; “Галоўныя кірункі ў беларускай паэзіі”, Беларускае навуковае таварыства, 1933; “Янка Купала як Прарок Адраджэння”, Выданне аўтара, 1932). Кнігі названых аўтараў, як і многія іншыя каштоўныя выданні пачатку ХХ стагоддзя, паступілі ў фонды музея з калекцыяй Алеся Матусевіча (1902–1985), беларускага журналіста і бібліяфіла, які ўсё жыццё збіраў беларускія кнігі і перыёдыку [7, с. 113]. Менавіта яго багатая бібліятэка лягла ў аснову экспазіцыі дадзенай залы.

Надзвычай папулярным відам друкаванай прадукцыі ў пачатку ХХ стагоддзя сталі календары. Выданне беларускіх календароў, як вядома, распачала “Наша ніва”, а потым працягнула Беларускае выдавецкае таварыства. Яны змяшчалі не толькі каляндарныя табліцы, звесткі пра заходы і ўсходы сонца, зацменні, святы (праваслаўныя і каталіцкія), але і шматлікія гаспадарчыя і юрыдычныя парады, літаратурныя і фальклорныя творы [1, с. 4]. Гэтая традыцыя таксама не перарвалася ў Заходняй Беларусі. У экспазіцыі музея, апрача “Беларускіх календароў” на 1914 і 1915 гады, выпушчаных Беларускай выдавецкай таварыствам, змешчаны “Беларускі календар «Наша хата» на 1920 год” (Вільня, Выдавецтва У. Знамяроўскага, 1920).

Агульная карціна выдавецкай справы на Беларусі ХХ стагоддзя не была б поўнай без перыядычных выданняў, якія яшчэ не так даўно былі асноўнай крыніцай інфармацыі для шырокіх слаёў насельніцтва. Сярод беларускіх часопісаў знайшлося месца і для дзіцячага часопіса “Заранка” (сакавік 1931 г, № 2), якую выдавала ў 1927–31 гг. Зоська Верас.

Але зразумела, што асноўная экспазіцыя змяшчае толькі невялікую частку нашай калекцыі друкаваных выданняў. Як ужо гаварылася вышэй, выданні Заходняй Беларусі выкарыстоўваюцца і пры стварэнні самых разнастайных выстаў, нагодай для якіх становяцца юбілейныя даты. Так, вясной 2018 года ў Музеі працавала выстава “Краіна, падзеленая фронтам”, прымеркаваная да святкавання стагоддзя абвяшчэння Беларускай Народнай Рэспублікі. Яна знаёміла наведвальнікаў музея з асноўнымі падзеямі не толькі 1918 года, але і пазнейшых часоў, паказвала ўдзел у падзеях вядомых дзеячаў беларускага адраджэння (Я. Лёсіка, В. Ластоўскага, Б. Тарашкевіча, братоў Луцкевічаў і інш.); некаторыя з іх у выніку падпісання Рыжскага мірнага дагавора 1921 года і падзелу беларускіх тэрыторый апынуліся ў Заходняй Беларусі, працягваючы там сваю асветніцкую дзейнасць.

Паўным працягам тэмы стала выстава “Нам засталася спадчына”, якая працавала ў канцы 2018 – пачатку 2019 г.г. і была прысвечана стагоддзю абвяшчэння Беларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспублікі. Яна паказвала развіццё падзей, калі ў няпростых умовах сцвярджаліся асновы беларускай дзяржаўнасці, а таму зноў жа закраналася тэма Рыжскага мірнага дагавора і падзелу Беларусі.

Традыцыйнымі для Музея беларускага кнігадрукавання з'яўляюцца выставы “Служэнне роднаму слову”, прымеркаваныя да Дня роднай мовы (21 лютага) і прысвечаныя пісьменнікам-юбілярам. Пры стварэнні такіх выстаў выкарыстоўваюцца выданні твораў беларускіх пісьменнікаў рознага часу і на розных мовах, уключаючы заходнебеларускія выданні.

Трэба адзначыць, што тэма Заходняй Беларусі не абавязкова перадаецца праз выкарыстанне арыгінальных выданняў. Пры іх адсутнасці на дапамогу прыходзяць перавыданні і факсімільныя выданні. У 2012 годзе ў музеі праходзіла выстава “Повязь часоў (факсімільныя і рэпрэнтныя выданні з фондаў НППКМЗ)”, на якой можна было пабачыць факсімільныя перавыданні не толькі старажытных рукапісных кніг і старадрукаў, але і каштоўных для нас зараз выданняў першай паловы XX стагоддзя, у тым ліку “Батанічны слоўнік” Зоські Верас, “Гісторыю беларускае літаратуры” М. Гарэцкага, “Беларускую граматыку” Б. Тарашкевіча і інш.

У 2019 годзе ў Музеі беларускага кнігадрукавання была падрыхтаваная выстава “Галасы Заходняй Беларусі”, прымеркаваная да васьмідзесяцігоддзя ўз'яднання Беларусі і прысвечаная заходнебеларускай літаратуры. Стваральнікі дадзенай экспазіцыі ставілі перад сабой мэту не толькі нагадаць пра падзеі верасня 1939 года, а паказаць, перш за ўсё праз літаратурныя творы і лёсы пісьменнікаў, як жыла на працягу амаль дваццаці гадоў тая частка Беларусі, якая воляю палітыкаў апынулася за мяжой.

Выстава складалася з шасці тэматычных блокаў.

Першы блок знаёміў з падзеямі верасня 1939 года. Сярод матэрыялаў дадзенага блока: фотакопія дакумента “Закон о включении Западной Белоруссии в состав СССР”, кніга “Народное (национальное) собрание Западной Белоруссии 28–30 октября 1939 г.” (Мінск, 1946), часопісы “Беларусь” № 9 за 1945 і 1946 гг. з юбілейнымі артыкуламі, прысвечанымі ўз'яднанню Беларусі. Аб неадназначнасці гэтай знакавай падзеі для гісторыі Беларусі, якая разам з тым абярнулася трагедыяй для тысяч заходніх беларусаў, што адчулі на сабе ўвесь цяжар сталінскай сістэмы рэпрэсій, нагадае часопіс “Спадчына” (№ 6, 1996 г.) з артыкулам “Шпіёнскае гняздо” (камісія вывучэння Заходняй Беларусі).

Другі блок знаёміў з асноўнымі накірункамі нацыянальна-вызваленчага руху ў Заходняй Беларусі. Важным асяродкам беларушчыны з'яўляўся беларускі музей імя І. Луцкевіча, дзейнічалі беларускія школы і гімназіі (у тым ліку Віленская, Навагрудская і Радашковіцкая), выдаваліся кнігі, падручнікі, газеты і часопісы. Дапамагчы ў гэтым павінны былі наступныя матэрыялы: кнігі “Інтэспэляцыі беларускіх паслоў у польскі сойм. 1922–1926 гг.” (Мінск, 1927) і “Западная Белоруссия на скамье подсудимых” (Мінск, 1929); брашура “Беларускі музей імені Івана Луцкевіча” А. Луцкевіча (Вільня, 1933; факсімільнае выданне) і кніга “Навагрудская беларуская гімназія” А. Чэмера (Вільнюс, 1997); зборнік твораў паэтаў і пісьменнікаў Заходняй Беларусі (Вільня, 1928) і “Полацкі князь Усяслаў – беларускі нацыянальны асілак” С. Сахарава (Вільня, 1939) і інш. Таксама былі прадстаўлены часопісы “Наш шлях”, “Шлях моладзі”, “Студэнцкая думка”, “Летапіс беларускае школы”, “Голас праваслаўнага беларуса”.

Цэнтральнай постаццю выставы стаў Максім Танк (1912–1995), які лічыцца самым значным і таленавітым з заходнебеларускіх паэтаў. Пачатак яго творчага шляху сімвалізавалі зборнік “На этапах” (Вільня, 1936; факсімільнае выданне) і кніга “Нарач” (Мінск, 1947), дапаўнялі агульную карціну “Лісткі календара” (Мінск, 1970) – выданне дзённіка паэта, які ён вёў на працягу 1935–1930 гг. З М. Танкам на выставе суседнічалі яго таварышы па творчасці і барацьбе Валянцін Таўлай (1914–1947) і Піліп Пестрак (1903–1978).

Наступны тэматычны блок прадстаўляў такіх пісьменнікаў, як Ніна Тарас (1916–2006), Міхась Машара (1902–1976), Міхась Васілёк (1905–1960). Асобна падкрэслівалася постаць Янкі Брыля (1917–2006).

Расказвалася таксама пра такіх дзеячаў Заходняй Беларусі, як Браніслаў Тарашкевіч (1892–1938), Пятро Бітэль (1912–1991), Леапольд Родзевіч (1895–1938), Ігнат Дварчанін (1895–1937), Рыгор Шырма (1892–1978), Зоська Верас (1892–1991). Закранаўся заходнебеларускі перыяд Максіма Гарэцкага (1993–1938), што прыпаў на 1919 – 1923 гг. Сярод матэрыялаў была прадстаўлена кніга А. Міцкевіча “Пан Тадэвуш, альбо Апошні наезд на Літве” (Ольштын, 1984) у перакладзе Тарашкевіча, які ён зрабіў у польскай турме. Пазней, як вядома, яго абмянялі на Францішка Аляхновіча і расстралялі ў 1938 годзе. Гэты ж славуты твор Адама Міцкевіча пераклаў яшчэ адзін заходнебеларускі літаратар – Пятро Бітэль, але ўжо ў савецкім лагеры. Дадзеную “сюжэтную лінію” мы пастараліся “абыграць” у экспазіцыі выставы. Інфармацыя, якая не вядомая шырокаму колу наведвальнікаў, была пададзена ў невялікіх эксплікацыях да кожнага тэматычнага блока.

Завяршалася выстава блокам, які знаёміў з творчасцю пісьменнікаў, якія прысвяцілі свае творы азначанай тэме. У першую чаргу гэта датычыцца такіх вядомых прэзікаў, як Аляксей Карпюк (1920–1992) і Вячаслаў Адамчык (1933–2001), лёс і творчасць якіх таксама звязаны ў значнай ступені з Заходняй Беларуссю.

Такім чынам, кніжнасць і друк Заходняй Беларусі — гэта вельмі важныя старонкі нашай кніжнай (і не толькі) гісторыі, на якіх змагло ацалець тое, што гвалтоўна знішчалася ў той жа перыяд у БССР. Без іх агульная карціна была б не поўная, таму гэтая тэма не толькі займае належнае месца ў пастаяннай экспазіцыі, але і так ці іначай закранаецца падчас стварэння самых розных выстаў, а таксама заслугоўвае асобнай увагі і адпаведнага вывучэння.

Літаратура

1. Ашуева, В. Я. Беларускія выданні пач. XX ст. у фондах НППГКМЗ / В. Я. Ашуева // Матэрыялы навукова-практычнай канферэнцыі (па выніках навукова-даследчай работы ў 2000 г.) / уклад. Т. А. Джумантаева. – Полацк, 2001. – с. 3 – 14.
2. Ашуева, В. Я. Заходнебеларускія падручнікі ў фондах Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка / В. Я. Ашуева // Матэрыялы XV Міжнародных кнігазнаўчых чытанняў, Мінск, 4–5 красавіка 2019 г. / Нацыянальная бібліятэка Беларусі; [складальнікі: Т. А. Сапега, А. А. Суша, К. В. Суша]. – Мінск, 2019. – с. 269 – 274.
3. Бярозкіна, Н. Ю. Гісторыя кнігадрукавання Беларусі (XVI — пачатак XX ст.) / Н. Ю. Бярозкіна. – 2-е выд. – Мінск: Беларуская навука, 2000. – 199 с.
4. Гісторыя беларускай кнігі: у 2 т. / М. В. Нікалаеў [і інш.]; навук. рэд. В. В. Антонаў, М. В. Нікалаеў. – Мінск: Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2011. – Т. 2. Кніжнасць новай Беларусі (XIX–XXI стст.). – 436 с. : іл.
5. Караткоў, М. М. Гарэцкі Максім / М. М. Караткоў // Беларускія пісьменнікі: біябібліягр. слоўн.: у 6 т. / пад рэд. А. В. Мальдзіса; рэдкал.: І. Э. Багдановіч [і інш.]. – Мінск: БелЭн, 1993. – Т. 2. – с. 149.
6. Ліс, А. С. Выдавецтва Б. А. Клецкіна / А. С. Ліс // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі: у 6 т. / рэдкал.: Б. І. Сачанка (гал. рэд.) і інш. – Мінск: БелЭн, 1994. – Т. 2. – с. 368.
7. Песіна, І. Я. Калекцыя Алеся Матусевіча ў фондах НППГКМЗ / І. Я. Песіна // Матэрыялы навукова-практычнай канферэнцыі (па выніках навукова-даследчай работы ў 2002 г.) / уклад. Т. А. Джумантаева. – Полацк, 2003. – с. 113 – 118.

ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ ВОПРОСОВ СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

В условиях дефицита времени, отводимого на аудиторские занятия, возникает необходимость усиления самостоятельной подготовки студентов с целью изучения вопросов сохранения и популяризации культурного наследия.

В ходе самостоятельной работы студенты убеждаются, что актуальный процесс сохранения культурного наследия Беларуси строится на законодательной основе с опорой на важнейшие документы, регулирующие разностороннюю деятельность в этой области. Главным документом в данной сфере является Закон Республики Беларусь «Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь» от 09.01.2006 № 98-3, который определяет принципы и основные направления государственной политики в сфере охраны историко-культурного наследия. Ответственность за нарушение законодательства об охране историко-культурного наследия и рекламе определяется Кодексом Республики Беларусь об административных правонарушениях (ст. 19.2. «Невыполнение требований охранных обязательств в отношении историко-культурных ценностей», ст. 19.3. «Нарушение порядка и (или) условий выполнения работ на историко-культурных ценностях либо совершение действий, создающих угрозу историко-культурным ценностям»). Уголовным Кодексом Республики Беларусь (ст. 344, 345) предусмотрены меры за нарушение законодательства об охране историко-культурного наследия [1].

Республика Беларусь считает причинение вреда историко-культурному наследию преступлением против общечеловеческих ценностей и общественного прогресса и берет на себя обязанности: запрещать всякие действия, которые могут причинить вред ценным в историко-культурном отношении объектам, включая использование в целях, которые могут привести к их разрушению либо повреждению в случае вооруженного конфликта; уважать историко-культурное наследие каждого из народов мира; не предпринимать никаких умышленных действий, которые могли бы прямо или косвенно причинить вред ценным в историко-культурном отношении объектам, расположенным на территории других государств; использовать историко-культурные ценности народа Беларуси и те объекты, которые могут быть ими признаны, с научными целями для образования и развития материальной и духовной культуры, морального и эстетического воспитания населения [1].

В законе дано определение историко-культурного наследия, историко-культурных ценностей, представлена классификация ценностей. Историко-культурным наследием является 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 порядке, определенном данным Законом. Ценности делятся на следующие виды: 1) материальные ценности, материальное воплощение которых составляет их сущность; 2) духовные ценности, возможное материальное воплощение которых не оказывает существенного влияния на их сущность [1].

В статье 33 Кодекса РБ о культуре говорится об обязанностях граждан РБ беречь историко-культурное и археологическое наследие, бережно относиться к культурным ценностям, библиотечным и музейным фондам [2].

В статье 15 Конституции РБ говорится о том, что государство ответственно за сохранение историко-культурного и духовного наследия, свободное развитие культур всех национальных общностей, проживающих в Республике Беларусь [3].

Студенты убеждаются в том, что реализация Закона об охране историко-культурного наследия Республики Беларусь осуществляется в различных направлениях. С 2015 года Банк развития реализует собственный социальный проект «Культурное наследие Беларуси», который призван способствовать более предметному ознакомлению широкой аудитории с богатой культурой белорусского народа. В рамках проекта Банк осуществляет ежегодный выпуск книг-альбомов, посвященных выдающимся явлениям и деятелям национальной культуры и искусства. К настоящему времени Банком выпущено 4 альбома:

1. Альбом «Александр Кищенко. Летописец XX столетия»;
2. Альбом «Туровская рапсодия»;
3. Альбом «Симфония столетий»;
4. Альбом «Белорусские сокровища ЮНЕСКО» [4].

Альбомы проекта «Культурное наследие Беларуси» занимают достойное место в коллекциях как у ценителей, так и у любителей культуры Беларуси, а также безвозмездно рассылаются в дипломатические представительства, консульские учреждения и представительства международных организаций в Республики Беларусь.

Альбом «Александр Кищенко. Летописец XX столетия»

В мае 2015 года в Национальном художественном музее Республики Беларусь состоялась презентация первой книги-альбома проекта «Культурное наследие Беларуси» – «Александр Кищенко. Летописец XX столетия».

Альбом «Туровская рапсодия»

Альбом «Туровская рапсодия» награжден Дипломом I степени LVI Национального конкурса «Искусство книги-2017» в номинации «За ўклад у захаванне духоўнай спадчыны» и Дипломом I степени XIV Международного конкурса государств-участников Содружества Независимых Государств «Искусство книги» в номинации «Отпечатано в содружестве».

Альбом «Симфония столетий»

В 2017 году в канун 500-летия белорусского книгопечатания было принято решение в очередном выпуске проекта рассказать о древней Полоцкой земле – родине нашего первопечатника Франциска Скорины и более чем тысячелетней истории Придвинья.

Альбом «Белорусские сокровища ЮНЕСКО»

В 2018 году книга-альбом «Белорусские сокровища ЮНЕСКО» была посвящена белорусским историческим объектам, включенным в список Всемирного наследия ЮНЕСКО. За время существования художественного проекта «Наследие Беларуси» было издано 44500 экземпляров презентационных альбомов – настоящий рекорд для национального книгоиздания.

Художественный проект «Наследие Беларуси» – авторская концепция по международному представлению исторического и культурного наследия Беларуси. Авторы проекта Александр Алексеев и Олег Лукашевич с помощью трех составляющих: художественных книг-альбомов, фильмов и фотовыставок создают привлекательный образ Беларуси в мире. Алексеев и Лукашевич первыми из фотохудожников в истории независимой Беларуси, начали разрушать стереотип «сермяжной» страны. В основе проекта лежит научно-исследовательская работа по изучению национальной истории и культуры. Проект «Наследие Беларуси» приобрел широкую известность не только в Беларуси, но и за ее пределами. Книги и фильмы представлены в фондах крупнейших библиотек мира, в университетах, культурных и дипломатических учреждениях, в частных коллекциях известных людей — от королевы Великобритании до Папы Римского. Это дает возможность знакомить с белорусской историей, культурой, наследием широкий круг мировой общественности. Цель художественного проекта «Наследие Беларуси», начатого

в 2003 году, – укрепить интерес к Беларуси, ее памятникам истории, культуры и архитектуры, создать достойное представление о нашей стране в мировом сообществе [5].

Студенты также знакомятся с Белорусским экскурсионным интернет-порталом Ekskursii.by, который предлагает принять участие в экскурсиях, связанных со знакомством с нематериальным культурным наследием. Нематериальное культурное наследие – обычаи, знания и навыки, традиции и связанные с ними инструменты, предметы, артефакты, признанные сообществами и группами в качестве их культурного наследия. Нематериальное наследие передается от поколения к поколению и формирует у общества чувство самобытности и преемственности. В 2003 году Беларусь стала одной из первых стран, подписавших Конвенцию ЮНЕСКО о сохранении нематериального культурного наследия, и вошла в состав Межправительственного комитета ЮНЕСКО по его охране. Сегодня в Беларуси существует единый Государственный список охраны историко-культурных ценностей как для материальных, так и для нематериальных объектов. В список уже включено более 60 элементов нематериального культурного наследия, некоторые из них внесены в список ЮНЕСКО [6].

Студенты знакомятся с сайтом Белорусского добровольного общества охраны памятников истории и культуры – pomniki.budzma.org. Председатель общества Антон Астапович сообщил, что сайт был создан при помощи общенациональной кампании «Будзьма беларусамі!» На новом электронном ресурсе представлены новости, нормативно-правовые акты и методические документы, связанные с охраной национального историко-культурного наследия. Кроме того, посетители смогут найти необходимые сведения в рубриках «Актуальности», «Военный поиск», «Исследования», «Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь», «Партнеры», «Регионы» и «Общество».

Студентам необходимо ознакомиться с деятельностью общественного объединения «Белорусское добровольное общество охраны памятников истории и культуры» – одним из старейших организаций Беларуси. Оно основано в 1966 году. За годы существования общество прошло путь от государственно-общественной инспекции по охране историко-культурного наследия и фонда, который финансировал реставрацию многочисленных памятников, в том числе Софийского собора в Полоцке, кальвинистских сборов в Заславле и Сморгони, до общественного, полностью независимого от государства объединения [7].

Студенты знакомятся с современными событиями в области охраны и популяризации культурного наследия. 27 ноября 2018 года в городе Заславль прошел открытый диалог Белорусского республиканского союза молодежи, на котором была затронута весьма актуальная тема – «Роль молодежи в охране историко-культурного наследия Минщины». Открытый диалог проходил в рамках культурологического проекта «Беларусь – крыніца натхнення». Данный проект реализуется молодежным союзом несколько последних лет и направлен на реализацию инновационных идей по сохранению культурно-исторического и творческого наследия Беларуси, а также взаимообогащение опытом работы в деле сохранения традиционных культурных ценностей. Чтобы познакомить членов БРСМ, а ребята приехали со всех регионов Минщины, с белорусской национальной культурой на примере достопримечательностей Заславля, для них была организована экскурсия по этнографическому комплексу «Млын» и по историко-культурному музею-заповеднику «Заславль». Далее в районном исполнительном комитете состоялся разговор с молодежью о том, как возродить и сберечь национальные традиции, обряды, народные промыслы и ремесла в каждом регионе страны. Компетентные эксперты диалога поделились своим опытом работы с предложениями по реализации инновационных идей по сохранению культурно-исторического и творческого наследия Беларуси [8].

Студенты отмечают, что проблемами в области охраны историко-культурного

наследия являются недостаточное финансирование и то, что далеко не все архитектурные памятники внесены в Государственный список историко-культурных ценностей и потому разрушаются.

Студенты анализируют актуальные события в области охраны историко-культурного наследия. В мае 2019 г. в Минске прошел Республиканский семинар «Охрана историко-культурного наследия в Республике Беларусь», который организовало Министерство культуры. В мероприятии приняли участие руководители структурных подразделений и специалисты областных и районных исполкомов по вопросам охраны историко-культурного наследия, архитектурной, градостроительной и строительной деятельности, а также городских и районных учреждений культуры, методических центров и др. В ходе семинара были рассмотрены актуальные вопросы деятельности по охране историко-культурного культурных ценностей. На семинаре было отмечено, что сфера охраны ИКЦ нуждается в более эффективных правовых механизмах. Необходимы изменения Кодекса о культуре, которые позволят Минкультуры реально обеспечивать охрану ценных объектов. Например, стоит рассмотреть вопрос о включении в Кодекс о культуре нормы, аналогичной ст. 9 ранее действовавшего Закона об охране историко-культурного наследия, в соответствии с которой Минкультуры обладало широкими полномочиями в данной сфере, в частности могло выносить обязательные для юридических и физических лиц, ИП предписания по охране ИКЦ. Также необходимо вернуть широкую практику составления административных протоколов по ст. 19.1, 19.3 и 19.4 КоАП [10].

Д. А. Мигун, С. Ф. Шимукович рассмотрели вопрос об историческом и культурном наследии Беларуси в учебном и воспитательном процессе высшей школы, проанализировали опыт организации учебного процесса на кафедре историко-культурного наследия Беларуси Республиканского института высшей школы [9].

На республиканском семинаре-практикуме «Историко-культурное наследие Беларуси как основа формирования нравственно-этических ценностей учащейся молодежи» отмечалось, что необходимо формировать у учащейся молодежи представление о том, что Родина – это не только земля как источник жизни растительных и животных организмов. Это историко-культурная среда, в которой формируются, реализуются и сменяют друг друга поколения людей. Поэтому сохранение природного и культурного богатства страны является главной задачей, миссией всех неравнодушных.

Было также отмечено, что волонтерские лагеря БелАЮ обеспечивают совмещение добровольного безвозмездного труда для восстановления исторических, культурных и природных объектов и образовательной, культурной активности по развитию жизненных навыков молодежи. Одной из стратегических целей БелАЮ является организация деятельности волонтерских лагерей на исторических, культурных и природных объектах.

Бережное отношение к национальной истории, культуре, языку, традициям и обрядам является важнейшим условием формирования патриотических качеств молодёжи, а закрепленные в национальной культуре нравственные установки, модели поведения определяют успешное развитие личности в целом. Большую ценность для студентов имеют знания национального этикета, быта, одежды, искусства, художественных промыслов, праздников. Эффективности работы содействуют краеведческо-поисковые экспедиции, календарно-обрядовые праздники. Успешности формирования толерантности способствует участие в работе этнографических, краеведческих музеев, проведение выставок-презентаций персональных работ учащихся по декоративно-прикладному творчеству (вышивка, орнамент, соломка и т. д.), освоение народных ремёсел.

В ходе самостоятельной работы студенты отмечают, что актуальными проблемами в области охраны историко-культурного наследия являются совершенствование законодательства, теоретическая разработка исследуемой проблемы, повышение ответственности граждан за сохранение материальных и духовных ценностей, повышение

роли молодёжных и общественных организаций, внедрение в учебно-воспитательный процесс вузов и школ вопросов, связанных с охраной культурного наследия.

Литература

1. Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь : Закон Рэсп. Беларусь, 9 студз. 2006 г., № 98-3 : в ред. Закона Рэсп. Беларусь от 08.05.2012 г. // Консультант Плюс : Беларусь [Электронный ресурс] / ООО «ЮрСпектр», Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2013.
2. Кодекс РБ о культуре. – Режим доступа: <https://fhp.bsu.by>. – Дата доступа: 16.08.2019 г.
3. Конституция РБ. – Режим доступа: https://kodeksy-by.com/konstitutsiya_rb/15.htm. – Дата доступа: 16.08.2019 г.
4. Проект «Культурное наследие Беларуси». – Режим доступа: <https://mobile-business.by>. – Дата доступа: 15.08.2019 г.
5. Наследие Беларуси. – Режим доступа: <https://спадчына.бел>. – Дата доступа: 15.08.2019 г.
6. Нематериальное культурное наследие Беларуси. – Режим доступа: <https://ekskursii.by>. – Дата доступа: 15.08.2019 г.
7. Заработал сайт Белорусского добровольного общества охраны памятников истории и культуры. – Режим доступа: <https://naviny.by>. – Дата доступа: 13.08.2019 г.
8. Молодёжь на защите историко-культурного наследия региона. – Режим доступа: <https://www.kraism.by>. – Дата доступа: 16.08.2019 г.
9. Мигун, Д. А. Историческое и культурное наследие Беларуси в учебном и воспитательном процессе высшей школы / Д. А. Мигун, С. Ф. Шимукович. – Режим доступа: <https://elib.bsu.by>. – Дата доступа: 16.08.2019 г.
10. Минкультуры о требованиях к охране историко-культурных ценностей. – Режим доступа: **Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки./ilex. by**. – Дата доступа: 16.08.2019 г.

Бараноўскі А.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ПАЭЗІЯ МІКОЛЫ МЯТЛІЦКАГА: ТРАДЫЦЫІ І НАВАТАРСТВА

Мікола Мятліцкі – выбітны беларускі паэт і перакладчык, прафесійная творчасць якога распачалася ў 1980 годзе з выхадам зборніка “Абеліск у жыцце”. Традыцыі і наватарства шчыльна суіснуюць у мастацкім слове паэта, ствараючы дыялектычнае адзінства. Пад традыцыяй мы разумеем гісторыка-культурную пераемнасць у развіцці агульных заканамернасцей мастацкай творчасці.

Так, зместава і фармальна М. Мятліцкі працягвае класічную школу прызнаных майстроў айчыннага прыгожага пісьменства – Якуба Коласа, Янкі Купалы, М. Багдановіча, А. Куляшова, П. Панчанкі і інш. У лірыцы М. Мятліцкага знойдзем па-мастацку адлюстраваны пейзаж, глыбокія філасофскія рэфлексіі, інтымныя перажыванні. Паэт уважлівы да канкрэтна-рэалістычных дэталей, а фальклорна-песенная меладычнасць і адкрытая пачуццёвасць дазваляюць яму заставацца ў рэчышчы традыцыйнага беларускага верша. Непасрэдны ўплыў на творчае сталенне маладога М. Мятліцкага зрабіў Анатоль Вялюгін, які стаў першым прафесійным рэдактарам пачынаючага паэта.

Ранняя творчасць М. Мятліцкага прасякнута шчымлівым патрыятызмам. “Верны сваёй тэме і географіі” [1, с.5], у першай кнізе творца прысвяціў шэраг вершаў малой радзіме, сям’і, сябрам (“Вёска Бабчын”, “Прапіска”, “Маленства”, “Сябру” і інш.). Не

абмінуў народжаны ў 1954 годзе паэт і ваеную тэму (“Май сорок пятага”, “Бярозавік”, “Невядомая вайна” і інш.). У гэтых творах аўтар адлюстравіў сваё разуменне ваенных ліхалеццяў, перадаў ўласныя адносіны да трагедыі: “Здзіўляюся да смутна горкіх слёз: // Няўжо на свеце ёсць яшчэ краіны, // Дзе для сенсацый хітрых – // Невядомай // Маглі вайну Айчынную назваць?” [1, с. 45].

У пазнейшых зборніках вершаў “Мой дзень зямны” (1985), “Ружа вятроў” (1987), “Горкі вырай” (1988), “Шлях чалавечы” (1989), “Палескі смутак” (1991), “Блаславенне” (1991), “Чаканне сонца” (1994), “Бабчын. Кніга жыцця” (1996) і інш. М. Мятліцкі не змяніў сваю «стратэгічную лінію»: ён працягнуў усхваляць Беларусь і беларусаў, нястомна захапляючыся духоўнымі скарбамі роднай зямлі. І толькі пасля 1986 года згаданае захапленне набыло сумную ноту: выбух на Чарнобыльскай АЭС прымусіў творцу назаўсёды развітацца з Бабчынам – вёскай, дзе прайшло яго маленства: “Дзе яны, вёскі родныя вёсны? // Вярста, // Абарваная явай драпежнай пагрозы. // Тут гушкаецца ядзерных дзён пуста // На галінах бярозы” [2, с. 301].

Шмат агульнага ў М. Мятліцкага з П. Броўкам і У. Жылкам, якія праз мастацкае слова ўздымалі ў тым ліку і пытанні нацыянальнай самаідэнтыфікацыі беларускага народа. Пачуццё трагізму эпохі, усведамленне лёсу краіны як свайго асабістага яднае творчасць М. Мятліцкага з паэзіяй М. Танка. А падабенства ў раскрыцці сацыяльна значных тэм збліжае лірыку М. Мятліцкага з паэзіяй М. Лужаніна. Творцы асэнсоўваюць вобразы Часу, Сусвету, Космасу, Вечнасці, Жыцця, Смерці і інш. Пры гэтым згаданая сімволіка ў лірычных тэкстах М. Мятліцкага не выглядае абстрактнай: паэт у звыклай яму манеры вымалёўвае канкрэтныя далягляды, прапануе пэўныя алгарытмы развіцця падзей: “Над лесам сінечу // Ахопіць зара, // У буйную сілу агніста ўбярэцца. // І моўчкі адступіць на ўсход, // Да кастра, // Самотная Вечнасць // Сагрэцца” [2, с. 338].

У шырокім сэнсе наватарства з’яўляецца сінонімам пазнавальнасці. Творчая пазнавальнасць М. Мятліцкага выявілася найперш ў лексічнай афарбоўцы верша – у трапных прыметніках (шапотны, траўны, слёзны, вейны, небны, росны, мурожны, зболены і інш.). Пры знешняй лаканічнасці згаданыя сродкі мастацкай выразнасці валодаюць унутраным аб’ёмам, падкрэсліваюць значнасць і дакладнасць вобразаў, удзельнічаюць у працэсе стварэння патрэбных антуражу і эмацыянальнай атмасферы.

М. Мятліцкі – паэт вялікага маштабу. Пэўна, таму ў сваёй творчасці ён схіляецца да сярэдніх і буйных форм – верлібра, санета, трыпціха, балады, паэмы і інш. Самай кароткай вершаванай формай у творчым арсенале майстра слова з’яўляецца трыялет. Тым больш цікавай з улікам сказанага стала новая эксперыментальная нізка вершаў М. Мятліцкага, надрукаваная ў адным з нумароў “Літаратуры і мастацтва” пад назвай «Вокамгненні». Такім чынам сам паэт ахарактарызаваў свае трох-шасцірадкоўі пейзажнага кшталту з філасофскім падтэкстам: “Ноч... Акно... // Пакацілася знічка. // Чыркнула па маім сэрцы” [3, с. 8].

Назва “Вокамгненні” мае як мінімум два значэнні: 1 – тое, што занатавана тут, цяпер і ў гэтую хвіліну, 2 – тое, што хутка знікне. Цяжка сказаць, што меў на ўвазе аўтар нізкі, але ў любым выпадку яго эксперымент можна лічыць удалым.

Зазначым, што малая лірычная форма, якая ў апошняе дзесяцігоддзе набыла ў беларускай літаратуры асаблівую папулярнасць (вершы-сямірадкоўі Н. Гілевіча, “адзор’і” К. Камейшы, думкі-замалёўкі Н. Шкляравай, квантэмы, пункціры, зномы, злёсы А. Разанава і інш.), з’явілася з-пад пяра М. Мятліцкага ўпершыню. У гэтых творах паэт прадэманстравіў выключнае валоданне паэтычнай мовай, “чэпкае вока”, якое заўважае прыгажосць акаляючага свету, цікаўнасць да сутнасці рэчаў і з’яў: “Юны Тутанхамон // Пакінуў змрочную піраміду, // Зняў царскую маску // І, нарэшце, праз тысячы год // Стаў усяго толькі // Чалавекам” [3, с. 8].

Магчыма, інтарэс да “лаканічнай” лірыкі з’явіўся ў М. Мятліцкага пасля працы над перакладам твораў кітайскай паэзіі (“Пад крыламі дракона. Сто паэтаў Кітая”, 2012 і

“Пялёсткі лотаса і хрызантэмы. Сто паэтаў Кітая XX стагоддзя”, 2018). У любым выпадку ў сваіх лірычных замалёўках М. Мятліцкі выступіў не толькі як паэт, але і як мастак: кожны яго радок яркі, каларытны, напоўнены сэнсам. Чытаеш некалькі слоў – і перад вачыма паўстаюць цэлыя карціны, якія, здаецца, нават водар перадаюць: *“Качарга ў качарэжніку, // Уджаленая зыркатым вуголлем, // Студзіць чорны ступак”* [3, с. 8].

Аднак і ў гэтым эксперыменце М. Мятлікі застаўся верны сваім “класічным” вобразам: пакоша, сланечнік, ажынік, рыбакі, коніка строкат, комін, гармонік, кросны і інш. Яго крыніцай натхнення па-ранейшаму застаецца вёска: *“На звалцы вясковай // Ляжанку між рознага хламу // Знайшло і кола ад воза – // Дакацілася // Да прыпынку апошняга”* [3, с. 8].

У адрозненне ад “паўнафарматных” вершаў, дзе паэт часцей за ўсё адлюстроўвае пейзаж праз прызму перажыванняў і светаўспрымання яго лірычнага героя, у малых лірычных творах М. Мятліцкага пейзаж з’яўляецца самастойным сродкам увасаблення рэчаіснасці: *“Сланечнік – // Сонца з каронай, // Даступнае зроку без цьмянага // Шкельца”* [3, с. 8]. Аўтар пакідае месца для чытацкай фантазіі: «букет» мастацкіх вобразаў у кожнай канкрэтнай сітуацыі мусіць раскрыцца па-свойму.

Такім чынам, з’яўляючыся прадаўжальнікам традыцый беларускай літаратуры, М. Мятліцкі адлюстраванне ў сваёй творчасці цікавасць да класічных жанравых, тэматычных, кампазіцыйных, выяўленча-выразных асаблівасцей паэтычнага тэксту.

Адместнасць і навізна паэзіі мастака слова дасягаецца дзякуючы багатай моўнай палітры і цэламу арсеналу цікавых вобразаў, які ўключае не толькі вобраз лірычнага героя, але і вобразы прыроды, вёскі і інш. Варта ўдакладніць, што менавіта чалавек ў лірыцы М. Мятліцкага злучае свет адушаўлены і неадушаўлены, а эмацыянальны фон персанажа непасрэдным чынам уплывае на нападненне і сутнаснае раскрыццё рэчыўных элементаў у творы.

Звяртае на сябе ўвагу і малая лірычная форма М. Мятліцкага. У сваіх “Вокамгненнях” паэт тым не менш засяродзіў увагу на так званых “вечных” праблемах: родныя карані, хуткацечнасць зямнога існавання і інш. Новая для М. Мятліцкага форма ўдала ўпісалася ў агульны кантэкст яго творчасці, падкрэсліўшы лепшыя бакі мастацкіх здольнасцей аўтара.

Літаратура

1. Мятліцкі, М. Абеліск у жыцце : вершы і паэма / М. Мятліцкі. – Мінск : Маст. літ., 1980. – 56 с.
2. Мятліцкі, М. Чалавек падымае неба / М. Мятліцкі. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2012. – 360 с.
3. Мятліцкі, М. Вокамгненні / М. Мятліцкі // ЛіМ. – 2019. – 9 жніўн. – С. 8.

Бессараб Д. А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ЛЕДНИКОВЫЕ ВАЛУНЫ КАК ОБЪЕКТЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БЕЛАРУСИ

Как известно, формирование современной дневной поверхности территории Беларуси происходило под воздействием ледниковых и постледниковых процессов. Льды не менее пяти раз приходили на территорию современной Беларуси. Четыре оледенения получили название по наименованию рек: наревское, березинское, днепровское и сожское.

Последнее, покинувшее территорию Восточно-Европейской равнины лишь 10 тыс. лет назад, называют поозерским. Первые два из пяти ледниковых покровов четвертичного периода почти полностью перекрывали современную территорию Беларуси, останавливаясь у самых южных границ. Третий распространился максимально далеко, вплоть до широты Кременчуга, что находится в Полтавской области Украины. Два же последних (сожский и поозерский) разместили свои прикраевые зоны на территории современной Беларуси, что отметилось простираем град и возвышенностей, осложнивших современную поверхность. Вытянувшиеся от Гродно и Волковыска до Орши возвышенности сожского возраста (220–130 тыс. лет назад), образуют Белорусскую гряду – главный водораздел бассейнов Балтийского и Черного морей. Поозерский ледник был самым маломощным по простираю и остановил ход, обозначив свое краевое стояние грядами Браславской, Свентянской, Городокской и Витебской возвышенностей. Они сложены преимущественно несортированным материалом (мореной). На территории Беларуси распространены, большей частью, морены двух видов. Более плотная, сложенная в основном грубыми суглинками и супесью с включенным в их толщу большим количеством обломочного материала различной крупности, называется основной. Она формируется в теле льда. Второй вид – конечная морена, – образуется в результате суммирования двух основных процессов: нагнетания обломочного материала у края льда, и вытаиванием материала из тела мертвого льда. Она, как правило, менее плотная, чем основная, и представлена, в большей части, несортированными грубыми супесями, перемешанными с крупными песками, и перенасыщена большим количеством обломков разной степени крупности.

Формирование территории Беларуси под воздействием ледниковых и постледниковых процессов, нашло прямое отражение в становлении специфического миропонимания национальных традиций этноса, и, по большому счету, культурного уровня быта, а также традиционных норм поведения. Надо думать, что вполне оправданной будет констатация факта об архаичности мифологии белорусов, что во многом обусловлено причинно-следственными связями, образовавшимися, в том числе, на субстрате специфичности ландшафтов современной дневной поверхности Беларуси. Камень окружал и сопровождал наших предков россыпями на полях, преградами в реках, валами вокруг городищ, фундаментами замков, покрытием городских улиц, мельничными жерновами, идолами и жертвенниками на капищах, крестами на погостах... Это каменное изобилие так прочно вошло в жизнь, что со временем приобрело метафизическое значение.

Ну, а самый большой камень находится у д. Горки, Шумилинского района, что в 40–45 км к северу от г. Витебска. У валуна два названия: первое – «Чортаў камень», а второе – «Вялік камень». Сложен гранитом рапакиви. Это второй по размеру валун на территории Европы (длина 11 м, ширина – 5,6 м, над поверхностью возвышается на 2,8 м).

На восточной окраине Минска, между Академгородком и микрорайоном Уручье-2, между нынешними улицами Шугаева и Академика Купревича, разместился единственный в Европе музей валунов. Они не просто собраны, но и размещены в систематизированном порядке по пяти экспозициям, отражающим и объясняющим закономерности размещения обломочного материала на территории нашей страны. Пятая экспозиция называется «Камень в жизни человека». Испокон веков он играл существенную роль в материальной и духовной культуре белорусов, определял быт, выполнял сакральные функции и влиял на формирование ментальности. Камень был поистине вездесущ. В этой экспозиции демонстрируются каменные жернова, камни-жертвенники, камни-идолы, камни с надписями, камни-следовики, каменные кресты и пр. Здесь же размещены и два уникала: крест Стефана Батория и камень «Дед».

Когда-то этот крест находился в урочище Королев Стан близ деревень Сосновка и Асиनावик недалеко от Докшиц. Вытесанный из цельного камня, крест имеет высоту,

несколько превышающую полтора метра, размах перекладины составляет что-то около 1 м, и толщина – сантиметров 35–40. Посередине его высечено изображение человека с короной на голове, поднятым мечом в правой руке и щитом в левой. И ниже надпись: «RSB». Аббревиатура проста. Корона на голове означает короля («Rex»), что обозначено буквой «R». Буквы «SB» расшифровываются как «Stefan Batory». Можно попытаться определить время изготовления креста. В июле 1579 г. под Свирью состоялась рада, где разрабатывался план ведения боевых действий в ходе ливонской войны [1]. С. Баторий предложил организовать наступательные действия в направлении на Полоцк – ключевую позицию, как для Ливонии, так и всего Великого княжества Литовского, а уже в начале августа началась осада Полоцка. Докшицы находятся на полпути между этими городами. Кроме того и топоним «королев Стан» близ этого населенного пункта также свидетельствует, что Баторий действительно останавливался здесь. Это может означать, что в середине июля 1579 г. король мог распорядиться изготовить и сам крест, и выбить на нем надпись. Однако, встречается мнение, что крест был изготовлен не ранее, чем в 1580 г., когда Баторий осаждал Витебск. Это маловероятно, так как известно, что успешно окончив военную кампанию 1579 г., войска Батория отошли к Чашникам, откуда в 1580 г. был начат поход на Псков. В этой связи становится неясно, зачем ему было попадать в Докшицы, что лежат в 90 км западнее Чашников, а не отправляться напрямиком на север – в сторону Великих Лук и Вележа. И, кроме того, не взяв Витебск, и тем самым не обезопасив себя, вряд ли бы Баторий пошел на Псков, оставив на фланге неприятельское войско.

Не менее легендарен и камень «Дед». Сам факт существования, пусть лишь в остаточном виде, но с центральным культовым объектом, языческого капища в первой половине XX в. в центре Минска, является феноменом, аналогов которому нет в Европе. Когда-то камень «Дед» был установлен в излучине Свислочи, на языческом капище, рядом со священным дубом да целебной криницей. Со временем Минск разрастался и капище оказалось в самом центре города (сейчас это место напротив стадиона «Динамо» на пригорке за ресторанчиком «Старое русло»). В последней четверти XIX в., к 900-летию крещения Руси, капище разорили: потушили священный огонь Знич, камни от него утопили в Свислочи, дуб пустили на дрова, а «Деда» окрестили, и оставили стоять на том же месте, где он и был изначально установлен. К нему все равно ходили вплоть до второй половины XX в. – валун обладал чудодейственной силой и мог лечить бесплодие. Для этого бездетной женщине нужно было в определенную ночь, без «споднего», усесться на камень, посидеть на нем какое-то там время, а потом еще пару раз повторить. И все в порядке. Вот такое оригинальное экстракорпоральное оплодотворение. Камень ценили и всячески ублажали: то конфетку положат, то яблочко, то монетку. Ну, а когда спрямляли русло Свислочи, во время строительства второй линии метро, камень (в очередной раз) стал на пути уже строителей. Хорошо, хоть, что не взорвали за ненадобностью, а перевезли в музей валунов. Так и стоит он, царь царем, в экспозиции «Камень в жизни человека». И сейчас к нему продолжают носить то конфетку, то яблочко, то монетку... Значит историческая память еще жива.

Наши предки-кривичи могли солнцевороты не хуже друидов определять. наших волхвов, в первую очередь, интересовало время наступления самой короткой ночи в году. Есть у нас такое место, находящееся на берегу оз. Яново Ушачской группы. А неподалеку, на террасе оз. Паульского, что соединяется с Яновым через небольшую речушку-протоку Диву – еще одно. И там, и там, участниками геологической экспедицией Э. А. Левкова, в 1987 г. были обнаружены и описаны практически полностью сохранившиеся в первозданном виде два языческих капища. С каменными стодами-идолами, камнями-жертвенниками, местом для огня Знича. Первое из них – Яновское, выполняло не только, и не столько сакральные функции. Главное его предназначение было несколько иное. Это и есть наш, полностью сохранившийся «Стоунхэндж» – астрономическая лаборатория наших

предков. Что дает основание настаивать на этом? Ну, во-первых, необычное размещение валунов на этом капище, другими причинами объяснить которое весьма затруднительно. Ими выложена равносторонняя (по 15 м каждая сторона) буква «П», боковые грани которой ориентированы точненько на северо-запад, что важно. В самый длинный день в году в наших широтах солнце заходит как раз-таки именно на северо-западе. Во-вторых, все эти валуны имеют приблизительно одинаковые размеры и все без исключения, имеют красно-розовую цветовую гамму, и представлены либо гранитами, либо гнейсами, а, значит, специально отбирались по этим признакам и расставлялись соответствующим образом.

Далее. Внутри П-образной фигуры выставлены два несколько похожих на треугольник достаточно крупных валуна, «припертые» друг к другу плоскими сторонами так, что между ними образуется зазор, который вполне мог быть своеобразным прицелом. И если за ним присесть и глянуть в сторону открытого пространства буквы «П», то визуальная ось из этого «прицела» вполне корректно попадает на вершину самой высокой точки окрестностей – горы, точнее холма, но зовут его горой Волотовкой. И последнее. Садящееся Солнце лишь один день в году уходит за горизонт именно в этом месте, которое совпадает с линией «прицел» – вершина Волотовки. Наступает Купальская ночь. В языческие времена это был совсем другой праздник, другой и по смысловому значению, и по обрядовому действию. Недалеко от Янова, на берегу оз. Паульское в урочище «Рэкшаты» вдоль берега выложены в цепь тринадцать валунов. Наибольший интерес из них, скорее всего, представляют четыре. Один – двухметровый базальтовый идол с отбитой левой рукой. Скорее всего, он символизирует языческое божество – Тётю, которое находилось в пантеоне только наших предков. У других народов Тётя в принципе не фигурирует.

Второй валун был также обработан человеком, и внешне напоминает миску – типичный камень жертвенник. На него клали различные предметы, хлеб и пр. Третий, около 2-х м в длину, имеет верхнюю отшелушивающуюся поверхность. Так случается, когда на камнях разводят огонь, и образуются значительные перепады температур. На этом камне находился символ капища – священный огонь Знич. Но самый интересный валун, также обработанный человеком, имеет сверху вручную сделанную выемку, и по форме напоминает кресло. Это место принесения человеческих жертв. Выбранную жертву укладывали в эту выемку, за волосы оттягивали назад голову, и наносили по шее удар ножом или каким другим острым предметом.

Стало уже вполне устойчивым мнение, что само название «Купалье» произошло от слова «купать», «купаться», так как погружение в воду является существенной частью современного обряда. На самом деле это совсем не так. Название происходит от слов «укупе», «куп», что значит «вместе», «разом». И Купалье несло очень глубокий символический смысл, подразумевающий процесс единения природы и человека во всех проявлениях.

Язычничество настолько прочно вошло в генетическую память, что церкви приходилось прилагать немало усилий, чтобы затереть их. Ну, например, многие христианские посты, когда нельзя ни песни петь, ни веселиться, да практически ничего нельзя, объявлялись именно на те дни, недели и поры года, на которые приходились наиболее значимые языческие праздники. Так, Великий пост приходится на дни Гуканья вясны, а Петровский – именно на Купалье.

Так камень окончательно мифологизируется и начинает служить уже соединением божественного и человеческого начал. Возможно, именно отсюда простираются корни еще одного нашего, чисто литвинско-белорусского феномена. Ни у одного европейского народа нет такого количества легенд, притч, сказаний, мифов и сказок, главными действующими лицами которых являлись бы камни. И ведь до сих пор еще не составлено до конца научное описание всех их разновидностей и сюжетов, почти нет географии их размещения. Одним из первых этими вопросами занялся Эрнст Аркадьевич Левков (1935–1996) – доктор

геолого-минералогических наук, профессор, член-корреспондент Петровской Академии наук и искусств, Международной Академии наук Евразии, лауреат Государственной премии БССР, а, кроме того этнограф, краевед и исследователь белорусской традиционной культуры. Его интересовали, прежде всего, камни, как предметы духовного самоопределения, традиционной культуры, и как предметы культа. Итог: в 1992 г. выходит книга «Маўклівыя сведкі мінуўшчыны» [2]. Такого нашего культурного пласта, да еще и поданного в соответствующем ракурсе, тогда еще практически никто и не знал. Важным видится то, что главным действующим лицом сказок и легенд является камень, либо сам как такой, либо выполняя жанрово-определяющую или сюжетообразующую функцию. Вот наиболее распространенные из них.

Одну группу составляют легенды и сказки, тематически объединенные под условным названием «Быки». Как известно, на Пасху и на двенадцатые праздники работать (физически) категорически запрещается. А один мужик на «Вялікдзень», пользуясь установившейся погодой, решил вспахать поле, так как другого времени не было. Мотивировал он это тем, что богоугодное дело делает – поле готовит под урожай. Быки по пашне шли ровно, ритмично, борозды ложились одна от одной на загляденье. Время подошло к обеду. Жена принесла пахарю спарыш с едой, да собачка за ней увязалась. Оставила хозяйка обед в теньке и собралась домой. Пожелала мужу, чтобы ему Бог помогал, повернулась и пошла. И тут раздался удар грома. Хозяйка вздрогнула, повернулась, а быки, и пахарь, и собачка, и спарыш превратились в камни... Люди проклинали то место у д. Иканы Борисовского р-на, где остались лежать самые знаменитые «Быки» (теперь памятник природы), и никогда больше там не сеяли. Кроме того, камни, окруженные подобной легендой, лежат у дд. Лазовичи Несвижского р-на, Гурины Мозырского р-на, Бринев Петриковского р-на, Клёсино Вилейского и Рачень Любанского р-нов и др.

Другая весьма распространенная группа сюжетов разворачивается вокруг «Каменной свадьбы». Свадебный кортеж либо направлялся в церковь, либо (чаще всего) возвращался с венчания. Видимо женитьба была по любви, так как жених и невеста никого и ничего вокруг себя не замечали, впрочем, как и все участники процессии. Не заметили они и бедно одетого дедка, который шел вдоль дороги. По обычаю следовало бы остановиться, угостить встречного, поделиться своей радостью, и получить от него благословление. Но молодожены проигнорировали обычай, и промчались мимо, обдав странника пылью. Дед был колдуном и вдогонку их всех и проклял. Раздался грохот с небес, гром, молния. И вся свадьба превратилась в цепь камней, вытянувшихся вдоль дороги. У д. Деречин Зельвенского р-на от свадьбы лишь семь камней осталось. Окаменела не только деречинская свадьба. Подобные легенды можно услышать (и на камни посмотреть) в окрестностях дд. Збляны, Лидского р-на, Мостице, Браславского р-на да еще много где.

Еще одна сюжетная линия «каменных сказок» – про «краўцоў» и «шаўцоў». Практически по всей территории Беларуси разбросаны камни, которые могут, точнее, могли, либо одежду шить, либо сапоги точить. Надо только в определенное положить на камень, например, полотно, а на следующий день и свитка готова. А с «шаўцамі» несколько по-другому: либо монетку положи – забирай сапоги день спустя (а часто сапоги сами с утра появлялись в доме), либо старые сапоги поставь, и после ремонта будут как новые. Только вот беда: как правило, если в них пойдешь в храм – полностью разлезутся. Как это получалось у камня, и почему в храм нельзя – никто не знал, поэтому подозревали в этом связь камня с нечистой силой, а сами камни в этой связи называли «чертовыми». Но со временем, камлыги потеряли свои «производственные» функции, а все потому, что дурные люди решили поиздеваться над ними. Принесут полотно, и попросят пошить неведомо что. Камни, как один, обиделись на эту злую шутку, скорее похожую на издевательство, и перестали одежду шить, да обувь выправлять...

Есть у нас еще один объект, являющийся ледниковой классикой: природно-

исторический и этнографический феномен – кремневые шахты времен неолита вблизи пос. Красносельский, что в Волковысском р-на. Удивительно, впервые открытые еще в начале 20-х годов прошлого века, и сравнительно быстро забытые, а к началу 60-х вновь воскрешенные, до сих пор оказываются некому не нужными. Как не покажется странным, но именно лед сделал нам этот подарок. Глетчер со дна моря вырвал мегаглыбы мела включил их в свое тело, и доставил сюда, сформировав в своей краевой зоне Волковысскую возвышенность, и наспиговав ее мелом. Он сам весь усеян кавернами – полостями неправильной или округлой формы различного размера, что служили субстратом для образования кремня. Пока находится в мелу – достаточно пластичен. Напитается воздухом – становится твердым. По шкале от 1 до 10, разработанной в 1811 г. немецким минералогом Фридрихом Моосом, его твердость составляет 7. Значит, может царапать стекло, а сам поддается обработке только алмазом. Кремень перевернул жизнь человечества. Ведь человек догадался, что этот минерал может стать идеальными материалом для изготовления орудий труда. Работа по добыче кремня была очень тяжелая. Обломком рога оленя копалась вертикальная штольня глубиной 6–7 м, чтобы туда опустить лестницу, изготовленную из поваленной сосны с обломанными мутовками. Недалеко от первой штольни прорывается вторая, а потом под землей оба ствола соединяются между собой горизонтальным штреком. Но надо было предусмотреть «помещения» для обогрева, отдыха и приготовления пищи. Далее необходимо было разработать систему укрепления стенок штолен и сводов горизонтальных штреков, чтобы порода не обваливалась и обеспечить и подъем пустой породы на поверхность. Пока минерал не набрался кислорода и еще достаточно пластичен, следует оценив форму добычи, «отжать» от нуклеуса первичные простейшие отщепы или сколы-заготовки. Затем заняться вторичным расщеплением-ретушью, значит оформлением, прежде всего, рабочего края, свойственного определенному орудью и иных его элементов.

Можно представить, какую ценность представляло для наших предков это месторождение кремня.

Такая она, белорусская классика. До сих пор так до конца и непознанная, до конца не оцененная, и до конца несостоявшаяся этническая память, культурный уклад жизни и быта, который веками развивался на субстрате, сформированном движущимся, а затем умирающим льдом.

Литература

1. Ермаловіч, М. Беларуская дзяржава Вялікае Княства Літоўскае / М. Ермаловіч. – Мінск : Беллітфонд, 2000. – 448 с.
2. Сагановіч, Г. Невядомая вайна: 1654–1667 / Г. Сагановіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 144 с.

Богдан П.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

НАЦЫЯНАЛЬНЫЯ ТРАДЫЦЫІ Ў СУЧАСНЫМ БЕЛАРУСКІМ МАСТАЦКІМ ТЭКСТЫЛІ

Адной з актуальных праблем развіцця беларускага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва на пачатку XXI стагоддзя з’яўляецца захаванне нацыянальных рыс і іх арганічнае спалучэнне з сучасным дызайнам вырабаў. Тэкстыль – галіна традыцыйнага мастацтва, што яскрава дэманструе эстэтычныя погляды беларускага народа. Да таго ж захаваная спадчына

мае вялікі мастацка-дэкаратыўны патэнцыял для выкарыстання ў сучаснасці. Інтэр'ерныя тканіны – ад утылітарных вырабаў да мастацкіх дызайнерскіх твораў – нязменна застаюцца запатрабаванымі як у асабістым побыце, так і ў афармленні грамадскіх будынкаў. Таксама яны з'яўляюцца папулярнай сувенірнай прадукцыяй.

На працягу стагоддзяў беларускія сялянкі амаль цалкам забяспечвалі патрэбы сваёй сям'і ва ўсіх відах тканін – для адзення, аздаблення інтэр'еру і розных побытавых мэтаў. Былі выпрацаваны разнастайныя тэхнікі вырабу і прыёмы ўпрыгажэння тэкстылю. Асноўны спосаб стварэння і аздаблення традыцыйных тканін на тэрыторыі Беларусі – ткацтва. З канца XIX стагоддзя шырока распаўсюдзілася таксама вышыўка. Карункапляценне выкарыстоўвалася ў значна меншай ступені. Аплікацыя, ласкутнае шыццё, набойка, валянне або мелі вузкасפעцыялізаванае прызначэнне, або сустракаліся як дадатковыя сродкі аздаблення.

Для беларускага традыцыйнага тэкстылю характэрна некаторая стрыманасць у дэкаратыўным плане, аднак яго прасты знешні выгляд у вялікай ступені з'яўляецца ўяўным. Насамрэч народны тэкстыль тоіць у сабе мноства цікавых творчых знаходак. Выкарыстоўваліся разнастайныя вывераныя часам прыёмы аздаблення, старанна распрацаваныя арнаментальныя матывы, вытанчаныя колеравыя спалучэнні. Усё гэта як мага лепш падыходзіць для патрэб сучаснасці, робіць старажытныя тэхнікі і прыёмы прыдатнымі для выкарыстання ў новых умовах і адначасова дае вялікую прастору для творчасці, для інтэрпрэтацыі і развіцця традыцый.

Стварэннем тэкстыльных вырабаў у рэчышчы беларускіх традыцый займаюцца прадпрыемствы мастацкіх промыслаў Беларусі, дамы рамёстваў, народныя майстры і прафесійныя мастакі ў сваёй індывідуальнай творчасці. Сярод усёй разнастайнасці падыходаў можна вылучыць некалькі асноўных накірункаў у залежнасці ад спосабаў інтэрпрэтацыі і ўвядзення нацыянальных матываў і сучасныя творы.

Першы і найбольш папулярны з іх – паўтарэнне характэрных вобразных адметнасцей беларускіх народных тканін. У асноўным гэта тычыцца арнаментальных матываў. Выкарыстанне аўтэнтчнага арнаменту ў сучасных вырабах звычайна прадугледжвае пэўную ступень яго стылізацыі. Часам гэта абумоўлена новымі мастацка-тэхналагічнымі прыёмамі аздаблення тканіны.



Мал. 1. Сучасны беларускі мастацкі тэкстыль з нацыянальнымі матывамі ў краме «Славуцыя майстры» (г. Мінск). 2019 г. Фота П. Богдан

Найчасцей выкарыстоўваюцца больш прастыя для сучаснага выканання спосабы і тэхналогіі, чым тыя, што ўжываліся ў традыцыйнай культуры: напрыклад, прамысловае ткацтва і машынная або аўтаматная вышыўка замест працаёмкага ручнога бранага ткацтва, вышыўкі процягам і лікавай гладзю. У такім ключы найчасцей аздабляюцца абрусы, сурвэткі, ручнікі, дэкаратыўныя інтэр'ерныя тэкстыльныя лялькі. Дастаткова яскравую карціну сучаснага стану развіцця гэтага накірунку мастацкага тэкстылю прадстаўляе асартымент рэчаў, якія прапануюць пакупнікам крамы і іх аддзелы, што спецыялізуюцца на продажы вырабаў традыцыйных рамёстваў і сувенірнай прадукцыі (мал. 1).

Найбольш папулярнымі арнаментальнымі матывамі для аздаблення такіх твораў з'яўляюцца характэрныя ромба-геаметрычныя ўзоры, што традыцыйна ўпрыгожвалі ручнікі і белае ільняное адзенне беларусаў. Яны ствараліся пры дапамозе бранага ўзорыстага ткацтва і вышыўкі процягам. Дзякуючы сваёй разнастайнасці і багаццю графічнай распрацоўкі, а таксама мэтанакіраванай папулярызацыі, ромба-геаметрычны арнамент

замацаваўся ў масавай свядомасці як найбольш традыцыйны і па-сапраўднаму беларускі. Папулярным стаў і характэрны чырвоны колер такіх арнаментальных кампазіцый, дапоўнены чорным ці зрэдку іншымі колерамі.

Разам з ужываннем ромба-геаметрычнага арнаменту трэба адзначыць яшчэ адзін сродак надання сучасным тэкстыльным творах нацыянальнага каларыту. Для іх аздаблення выкарыстоўваюцца дэкаратыўныя ўзоры, што амаль не ўжываліся ў традыцыйных тканінах да пачатку ХХ ст. Гэта, напрыклад, дастаткова натуралістычныя паліхромныя выявы валошак, рамонкаў, руж, жытніх каласкоў, дубовых галінак і інш. Такія матывы пачалі сустракацца на асобных народных вырабах, аздобленых вышыўкай адвольнай гладзю, пачынаючы з 1930-х гг. [1, с. 453]. Але на працягу ХХ стагоддзя яны набылі значную папулярнасць і сталі атаясамлівацца ў грамадскай свядомасці з вобразам Беларусі дзякуючы масаваму пашырэнню паліхромнай вышыўкі ў сялянскім побыце і шырокай папулярнасці ў розных галінах выяўленчага мастацтва.

Даволі часта ў мастацкае афармленне сучаснай сувенірнай тэкстыльнай прадукцыі ўключаны розныя надпісы: «Беларусь», назвы гарадоў, памятных дат, пажаданні. У некаторай ступені гэтая з'ява абапіраецца на традыцыі. На асобных аўтэнтчных прадметах (ручніках, абрусах, хустках) часам сустракаюцца вытканыя або вышытыя надпісы-пажаданні, ініцыялы, год, месца стварэння – асабліва калі рэчы прызначаліся ў падарунак ці ствараліся з нагоды якой-небудзь знакавай падзеі ў жыцці (вяселля, нараджэння дзіцяці). Таму калі сёння тэкстыльны твор набываецца на памяць ці ў падарунак, надпіс на ім можа быць дарэчы, важна толькі, каб ён арганічна спалучаўся з агульнай кампазіцыяй і не псаваў цэласнае мастацкае вырашэнне.

Не такім адназначным падаецца аздабленне вырабаў ручнога тэкстылю натуралістычнымі пейзажнымі малюнкамі, выявамі вядомых помнікаў архітэктуры, жывёл і птушак Беларусі і г.д. У традыцыйнай культуры такія матывы сустракаліся на тканых і вышываных рэчах (пераважна на дыванах), але яны былі стылізаванымі, арганічна ўключаліся ў арнаментальна-дэкаратыўную кампазіцыю і ў першую чаргу адлюстроўвалі казачны сувет народнай фантазіі, а не рэальнае жыццёвае асяроддзе.

Да новаствораных дэкаратыўных прыёмаў можна аднесці шырокае выкарыстанне блакітнага і сіняга колераў пры арнаментальнасці тэкстыльных твораў у народным стылі. З другой паловы ХХ стагоддзя, відавочна з-за таго, што Беларусь вядома як краіна азёр, а таксама з-за папулярнасці блакітных кветак валошак і льну, што сталі сімваламі краіны, гэтыя колеры часам пачалі дамінаваць у такіх рэчах, як ручнікі, сурвэткі, адзенне з нацыянальнымі матывамі. Гэткім жа чынам паступова набыў папулярнасць зялёны колер – з-за прысутнасці ў дзяржаўным сцягу БССР, а затым і Рэспублікі Беларусь, а таксама з-за асацыяцыі з вялікай колькасцю лясоў на тэрыторыі краіны. У тканым і вышываным арнаменце беларускага белага ільнянога адзення і абрадавых ручнікоў канца ХІХ – пачатку ХХ ст., дэкор якіх меў сімвалічнае і ахоўнае значэнне, сіні колер нярэдка прысутнічаў у невялікай колькасці як дадатковы да асноўнага чырвонага. У народнай свядомасці сіні (як і чорны) меў сэнс процілеглы жыццесцвярджальнаму чырвонаму і сімвалізаваў смутак і страты, без якіх немагчыма жыццё чалавека. Таму ў сучасных тэкстыльных творах, дзе ромба-геаметрычны дэкор прадстаўлены ў халодным каларыце, нават пры высокіх мастацкіх вартасцях, на жаль, страчваецца глыбінны сэнс народнай традыцыі.

Між тым паліхромія і разнастайнасць колеравых спалучэнняў былі неад'емнай часткай традыцыйных беларускіх тканін іншага прызначэння – дываноў, поспілак, саматканак для паяснога адзення. На сённяшні дзень багацце выразных сродкаў, характэрных для гэтых твораў народнага мастацтва, выкарыстоўваецца ў значна меншай ступені, чым арнаментальныя традыцыі ручнікоў і традыцыйнага ільнянога адзення.

Якасць сучасных тэкстыльных вырабаў, у якіх асноўным сродкам мастацкага ўздзеяння абрана знешняе падабенства да характэрных народных матываў, у вялікай

ступені залежыць ад густу іх стваральнікаў, ад адчування гарманічнасці выкарыстання таго ці іншага мастацкага вобраза, запазычанага ў традыцыйных творах. Тыя, у якіх выкарыстаны псеўданародныя і псеўдабеларускія выявы, з'яўляюцца падробкамі пад традыцыю і не адпавядаюць ні сучаснаму стылю жыцця, ні мастацкім запатрабаванням часу, ні глыбіннай сутнасці аўтэнтчных твораў. Але лепшыя ўзоры нязменна карыстаюцца папулярнасцю, асабліва ў якасці сувенірнай прадукцыі, што рэпрэзентуе Беларусь і ўяўляе асаблівую цікавасць для турыстычнай сферы. Стварэннем тэкстыльных вырабаў такога накірунку пераважна займаюцца прадпрыемствы беларускіх мастацкіх промыслаў і індывідуальныя майстры.

У якасці асобнай галіны развіцця сучаснага тэкстылю, што абапіраецца на мастацкія традыцыі мінулага, можна назваць творчасць некаторых майстроў і супрацоўнікаў дамоў рамёстваў, што захоўваюць, аднаўляюць і развіваюць канкрэтныя мясцовыя традыцыі ўзорыстага ткацтва, вышыўкі, пляцення. Адметнасць такіх рэчаў у тым, што яны спалучаюць як характэрныя тэхналагічныя прыёмы, так і мастацкія адметнасці тэкстыльных рэчаў пэўнага лакальнага рагіёна, захоўваючы іх у цэласнасці і непарыўнасці, як гэта раней і было ў традыцыйнай культуры.



Мал. 2. Ажурныя ільняныя ручнікі на Міжнародным фестывалі мастацтваў «Славянскі базар у Віцебску». Майстар – Марына Гушча, Дом рамёстваў і фальклору ДУК «Цэнтр традыцыйнай культуры і народнай творчасці Гарадоцкага раёна». 2018 г. Фота М. Віннікавай

У якасці прыкладаў можна назваць выраб закладных ручнікоў у Капыльскім раёне Мінскай вобласці [2], белаўзорыстых шматнітовых тканін у Лідскім раёне Гродзенскай вобласці [3], ажурных тканін у Гарадоцкім раёне Віцебскай вобласці [4] і інш. Трэба адзначыць, што майстры творча інтэрпрэтуюць традыцыі, надаюць ім новае гучанне, але пры гэтым ставяцца да іх паважліва і далікатна. Такія творы вылучаюцца асаблівым майстэрствам, якое грунтуецца на мастацкім і тэхналагічным вопыце шматлікіх пакаленняў. Таму яны могуць выкарыстоўвацца ў якасці сувенірнай прадукцыі высокага ўзроўню – што прэзентуюць краіну не абагульнена, а нясуць у сабе цеплыню непасрэднага дотыку да мясцовых людзей і сапраўдных жывых традыцый (мал. 2).

Новае асэнсаванне беларускай народнай спадчыны ў асабістых творах сучасных прафесійных мастакоў і дызайнераў, што працуюць у галіне мастацкага тэкстылю, вылучаецца разнастайнасцю творчых падыходаў. У пераважнай большасці яны пазбягаюць капіравання ці псеўдакапіравання народных вырабаў і іх асобных элементаў. Працэс уключэння нацыянальных адметнасцяў у сучасныя мастацкія творы адбываецца больш складаным шляхам. Лепшыя працы маюць адсылкі да традыцыйнага светапогляду і эстэтычных уяўленняў беларусаў і адначасова валодаюць моцнай канцэптуальнасцю ў адлюстраванні сучасных патрэб і праблем грамадства.

Адзін са спосабаў надання нацыянальнага гучання сучасным тэкстыльным творах – новы падыход да выкарыстання мастацкіх магчымасцей традыцыйных тэхнік вырабу і прыёмаў аздаблення, характэрных кампазіцыйных, каларыстычных і арнаментальных асаблівасцей, уласцівых беларускаму тэкстылю. Звычайна гэта распрацоўкі прафесійных мастакоў, якія могуць быць як рэчамі практычнага прызначэння (абрусы, коўдры, хусткі і г.д.), так і дэкаратыўнымі творамі (пано і іншыя тэкстыльныя кампазіцыі). Новае мастацкае бачанне садзейнічае пераўтварэнню пазнавальных, але па-іншаму пададзеных беларускіх матываў, у сучасныя дэкаратыўныя вобразы. Адзін з варыянтаў перанясення традыцый у наш час – выкарыстанне народных тэкстыльных тэхнік для стварэння твораў з новым

прызначэннем, а таксама новая колеравая або кампазіцыйная інтэрпрэтацыя традыцыйных вырабаў.



Мал. 3. Дэкаратыўныя пано. НВ РУП БНР «Скарбніца». 1-2. Аўтар – Людміла Падабед. Пачатак 2000-х гг. Напаўшэрсць, чатырохнітовае ткацтва. 3-4. Аўтар – Вольга Конева. Пачатак 2000-х гг. Напаўшэрсць, падвойнае ткацтва. Фота НВ РУП БНР «Скарбніца»

Прыкладам могуць быць дэкаратыўныя працы мастакоў Навукова-вытворчага рэспубліканскага ўнітарнага прадпрыемства беларускіх народных рамёстваў «Скарбніца» (мал. 3). Пано Людмілы Падабед другой паловы 1990-х – пачатку 2000-х гг. створаны ў тэхніцы чатырохнітовага ткацтва. У народным побыце яно выкарыстоўвалася для вырабу ручнікоў, абрусоў і поспілак, якія мелі пераважна двухколёрную гаму. Нягледзячы на новае выкарыстанне тэхнікі, пошукі сучасных кампазіцыйных прыёмаў і ўзбагачэнне каларыту – адсылка да традыцый беларускай культуры ў гэтых творах відавочная. Разам з тым яны падобныя да мастацкіх твораў у стылі оп-арт і нагадваюць аб раздробленым шматфрагментарным сучасным ўспрыяцці рэчаіснасці, якое складаецца ў агульную карціну. Дэкаратыўныя пано Вольгі Коневой 2000-х гг. абапіраюцца на традыцыі двухасноўнага ткацтва, што было пашырана ў некаторых раёнах Гродзенскай і Брэсцкай абласцей.



Мал. 4. Традыцыйная беларуская поспілка (Ваўкавыскі раён Гродзенскай вобласці, сярэдзіна ХХ ст., лён, бавоўна, чатырохнітовае ткацтва) і сучасны абрус (аўтар – Алесь Мятліцкая, НВ РУП БНР «Скарбніца», 2017 г., напаўшэрсць, чатырохнітовае ткацтва). Фота П. Богдан і НВ РУП БНР «Скарбніца»

Характэрныя двухколёрныя кампазіцыі двухасноўных дываноў у яе працах набылі новае гучанне дзякуючы аўтарскім выявам (часам футурыстычным і абстрактным) і складана распрацаванаму колераваму вырашэнню. Яны выглядаюць сучасна і эфектна. У абрусах Алесі Мятліцкай другой паловы 2010-х гг. за аснову аздаблення ўзяты традыцыі народных поспілак, вытканых у тэхніцы чатырохнітовага ткацтва. Але сучасныя вырабы больш складаныя ў тэхналагічным і каларыстычным аспектах і, адпаведна, маюць большую дэкаратыўнасць (мал. 4).

Папулярнымі з'яўляюцца такія аўтарскія прыёмы працы, як спалучэнне характэрных адметнасцей тэкстылю з мастацкімі сродкамі выразнасці іншых відаў народнага рамяства (напрыклад, выцінанкі, саломалляцтва, разьбы па дрэве), уключэнне ў тэкстыльныя творы разнастайных матэрыялаў (керамікі, метала, шкла, дрэва, каменю і г.д.). Нарэшце, часам для ткацтва і вышыўкі выкарыстоўваюцца зусім нетрадыцыйныя матэрыялы – папера, лёска. Дзякуючы гэтаму значна ўзбагачаецца спектр эмацыйнага ўздзеяння на глядача, у творах адкрываюцца новыя пласты зместу.

Найбольш адметнае ў сучасным аўтарскім тэкстылі тое, што ў мастакоў з'явіўся новы погляд на спрадвечныя беларускія традыцыі. У творах адбываецца змяшчэнне акцэнтаў ад знешняй дэкаратыўнасці да філасофскага абагульнення такой з'явы, як традыцыйны светапогляд народа, што ўвасабляўся ў тым ліку ў тэкстыльных творах. Пачынаючы з другой паловы 1990-х гг. вельмі папулярным становіцца зварот да вобраза традыцыйнага ручніка. Сімвалічная для беларусаў рэч, якая атаясамлівалася з жыццёвым шляхам, сувяззю паміж мінулым і будучым, сямейнымі традыцыямі набыла новае гучанне ў мастацкіх вырабах.



Мал. 5. Сучасныя тэкстыльныя кампазіцыі ручніковага тыпу: 1. Павел Бондар. «Вярба». 1997 г. Воўна, ткацтва. 2. Ала Непачаловіч. «Срэбныя плыні». 2014 г. Воўна, бавоўна, ткацтва. 3. Віялета Несцярук. «Свет каханьня». 2018 г. Воўна, фетр, тэкстыльная мазаіка з аўтарскімі прыёмамі. 4. Вікторыі Ярохіна. «Пракрастынацыя». 2019 г. Бавоўна, ткацтва. Фота П. Богдан

Аўтарскія творы, раней пераважна буйных памераў шпалернага тыпу, усё часцей становяцца вертыкальна выцягнутымі ў прасторы, уключаюць элементы і матывы традыцыйнага ткацтва і адыходзяць ад дэкларатыўнасці і прамалінейнасці вобразаў (мал. 5). Многія з іх прасякнуты філасофскім зместам, сугучным цяперашняму часу. Аб новых тэндэнцыях яскрава сведчаць працы, прадстаўленыя на IV Беларускам трыенале дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва (г. Мінск, 2019 г.). Напрыклад, твор «Пракрастынацыя» Вікторыі Ярохінай (2019 г.) на першы погляд адсылае да традыцыйнага вобразу тканага палатна. Але першапачатковае гарманічнае суладдзе, характэрнае для народнага вырабу, змяняецца збытанымі кавалкамі ткацтва і ў рэшце рэшт пакінутай незапрацаванай асновай. Гэтая незавершанасць нагадвае аб шпаркім часе, калі справы адкладаюцца на потым, ды так і застаюцца нязробленымі, перашкаджаючы чалавеку жыць і рухацца наперад.

Лепшыя сучасныя тэкстыльныя творы, у якіх прасочваюцца адсылкі да народнага мастацтва, не проста капіруюць найбольш яркія і вядомыя знешнія матывы традыцыйных вырабаў, а імкнуцца прасякнуць глыбей. Мастакі прыглядаюцца да напаўзабытых сродкаў стварэння дэкору, вывучаюць лакальныя традыцыі, іх багацце і разнастайнасць. Перспектыўнымі ў плане сучаснага творчага засваення можна назваць розныя віды ткацтва (шматнітовае, падвойнае, ажурнае), некаторыя віды вышыўкі, якім раней не надавалася дастатковай увагі (лікавая гладзь, ажурная вышыўка), а таксама пляценне, аплікацыю, набойку, розныя народныя спосабы прасторавай трансфармацыі тканіны ды шмат іншага. Вялікая колькасць традыцыйных прыёмаў, тэхнік і спосабаў аздаблення тканін яшчэ чакае засваення і сучаснага асэнсавання мастакамі.

Але ў цэлым, дзякуючы намаганням асобных майстроў народнай творчасці і прафесійных мастакоў, паступова змяняецца стэрэатыпнае ўяўленне аб традыцыйным беларускім тэкстылі. Асэнсаванне яго разнастайнасці, багацця мясцовых асаблівасцей можа даць новыя магчымасці для распрацоўкі разнастайных сучасных вырабаў, цікавых шырокаму колу насельніцтва.

Літаратура

1. Лобачевская, О. А. Беларусский народный текстиль: художественные основы, взаимосвязи, новации / О. А. Лобачевская. – Минск : Беларус. навука, 2013. – 257 с.

2. Бохан, Т. Семежаўскія ручнікі ўключылі ў Дзяржаўны спіс нематэрыяльнай культурнай спадчыны [Электронны рэсурс] / Т. Бохан // TUT.BY – Беларускі портал. – 2000–2020. – Режим доступа: <https://news.tut.by/culture/262315.html>. – Дата доступа: 18.01.2020.

3. Аб наданні статуса гісторыка-культурнай каштоўнасці «традыцыйнаму белаўзорыстаму ткацтву панямоння» пры адзеле рамёстаў і традыцыйнай культуры ДУ «Лідскі раённы цэнтр культуры і народнай творчасці» [электронны рэсурс] // Лідскі раённы выканаўчы камітэт – афіцыйны сайт. – 2016. – рэжым доступу: <http://lida.by/printv/by/lida-news-by/view/ab-nadanni-statusa-gistoryka-kulturnaj-kashtounastsi-tradytsyjnamu-belauzorystamu-tkatstvu-panjamonnja-774-2018/>. – дата доступа: 18.01.2020.

4. Гедройц, В. «Вместе с Екатериной Уверской мы возродили «кисею» [Электронный ресурс] / В. Гедройц // Беларусь Сегодня. – 1998–2020. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/vmeste-s-ekaterinoy-uverskoj-my-vozrodili-kiseyu.html>. – Дата доступа: 18.01.2020.

Буйленков И.О.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕОДИЦЕИ ПОД ВЛИЯНИЕМ ПРОЦЕССОВ МОДЕРНИЗАЦИИ: ПОСЛЕДСТВИЯ ДЛЯ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В начале статьи видится целесообразным определить, какие задачи ставит перед собой автор. Данная статья является исключительно концептуальной. В рамках данной статьи планируется рассмотреть основные концепции, затрагивающие проблемы теодицеи и выявить закономерности трансформации данного феномена культуры и определить влияние, которое данные трансформации оказывают на политическую культуру общества и в заключении определить актуальность изучения трансформации теодицеи в рамках исследования культуры Беларуси. Значение концептуального исследования имеет основание в принятии критики индуктивизма предложенной К. Р. Поппером [0, с. 28] и принятии фальсификационизма как одной из важнейшей методологической установки культурологического исследования.

Прежде всего, необходимо прояснить некоторые особенности понимания термина модернизация в рамках данной статьи. Он в рамках гуманитаристики часто обретает весьма различное понимание. Первое, что стоит отметить, что в рамках данной статьи принимается концепция многообразного модерна С. Н. Айзенштадта. Названная концепция предполагает рассматривать модернизацию как процесс, происходящий в рамках различных культурных контекстах различно [0, с. 20–21], принятие данной концепции, прежде всего, защищает от рассмотрения процессов модернизации, как процессов вестернизации. Однако принятие эксклюзивности модерна в случае каждого культурного контекста, не отрицает возможности рассмотрения общих черт и процессов, которые могут быть объединены под понятием модерн и модернизация.

Однако прежде перехода к выделению черт характерных процессу модернизации видится необходимым определить понятие теодицеи, находящейся в центре внимания данной статьи. Проблема теодицеи возникает исходя из мировоззренческой функции религии. Религия предлагает своим адептам мировоззренческую модель, описывающую предельные основания мира, т. е. источник происхождения мира и его назначение, исходя из данной модели, также формируются решения более практических вопросов. Соответственно, в рамках религиозного мировоззрения с неизбежностью формируется в том числе ответ на вопрос о причинах несовершенства мира, теодицеи (от гр. θεός «бог, божество» и δίκη «право, справедливость») или оправдания Бога. Соответственно, суть проблемы теодицеи состоит в формировании ответа на вопрос: почему, несмотря на совершенство мирового порядка, описываемого религиозной картиной мира, имеют место явления, которые могут быть расценены как несовершенства или несправедливость мира.

Проблема теодицеи достаточно рано привлекла внимание исследователей культуры и общества. Одна из первых разработок данной проблемы встречается у М. Вебера, он анализирует множество возможных моделей решения данной проблемы в различных культурах [0, с. 181–188]. Также к проблеме теодицеи обращался Т. Парсонс, который выделил две формы решения данной проблемы в рамках религиозных учений. С одной

стороны, вопрос о несовершенстве мира, или несправедливости может быть решен посредством «задания компенсаторного равновесия, Ausgleich [выравнивание, компенсация – прим. И. Б.] в трансцендентной сфере, в общепринятом смысле слова – в потусторонней жизни» [0, с. 503]. С другой стороны, данная проблема может быть также решена через проекцию «компенсации несоответствий не в трансцендентальную сферу, а на будущее состояние самой социальной системы» [0, с. 503]. Такая форма решения связана с мессианскими воззрениями, согласно которым в некотором будущем при определенных обстоятельствах, праведники получают вознаграждения в этом мире, а грешники соответствующее воздаяние. Понимая, что возможности решения проблемы теодицеи не ограничиваются приведенными Т. Парсонсом, мы остановимся на них, так как, две данные модели, оказали наибольшее влияние на развитие политической культуры.

Теперь необходимо описать изменения имеющие место в рамках процессов модернизации. Процессы модернизации в рамках культуры выразились с одной стороны на субъективном уровне, в рамках сознания индивидов, с другой стороны на объективном уровне, в рамках социальных структур. Характер изменения культуры в рамках модернизации на субъективном уровне в наиболее общем виде исходит из общей характеристики эпохи модерна, «которая устремлена в будущее, которая открыла себя предстоящему новому» [0, с. 7], соответственно индивиды в рамках общества модерна прежде всего мотивированы организацией будущего, что своим следствием имеет восприятие действия как казуального.

Изменения на объективном уровне, прежде всего, характеризуются дифференциацией общества, в рамках данного процесса различные функциональные системы в рамках общества обретают свою независимость. Особое внимание следует обратить на влияние процесса дифференциации на религиозную сферу, с одной стороны данный акцент связан с особенностью положения религиозной сферы общества в рамках традиционного общества, которое характеризуется интенсивным влиянием на все прочие сферы общества. С другой стороны, данный акцент важен учитывая предмет, рассматриваемый в рамках данной статьи. Особенностью процессов дифференциации для религиозной сферы является то, что она теряет свой контроль над прочими сферами и религиозные институты становятся институтами среди институтов. Процесс дифференциации приводит к формированию систем мировоззрения независимых от религиозной.

Два данных процесса, модернизация на субъективном и объективном уровне, невозможно рассматривать в качестве независимых, данные процессы интенсивно влияют друг на друга. Данные процессы оказали непосредственное влияние на религиозную культуру, а соответственно и на вопрос о теодицее. Модернизация на субъективном уровне выразилась, прежде всего, в процессе расколдовывания мира, описанного М. Вебером, т. е. формируемая религиозной сферой картина мира переживает определенный кризис, с одной стороны рационализация характерная модернизации имеет следствием ослабление авторитетности религиозной картины мира, имеющей основания не поддающихся научной рефлексии [0, с. 31]. Данная тенденция поддерживается изменениями на объективном уровне: индивиды сталкиваются с мировоззренческими системами, которые формируются в рамках отдифференцированных сфер общества, которые имеют основание в представлениях о наиболее эффективной форме своего функционирования, соответственно религиозное мировоззрение, с одной стороны, противопоставляется другим формам мировоззрения; с другой стороны, занимает место в приватной сфере жизни индивидов [0, с. 136]. Соответственно, как и религиозное мировоззрение в целом, вопрос о теодицее также сталкивается с критериями, формирующимися в рамках модерна, т. е. теодицея сталкивается с необходимостью своей адаптации в новых условиях.

Следствием процессов дифференциации явилось, в том числе, разделение религиозной и политической сфер жизни общества. Такое разделение для религиозной

культуры выразилось, прежде всего, в утрате контроля над административными ресурсами, в той или иной степени утрате социальной и экономической поддержки обеспечиваемой государством. Для государства данное разделение имело значительные следствия в вопросе о легитимации. Союз между «троном» и «алтарем» обеспечивал политической власти традиционную легитимацию [0, с. 124]. Соответственно, в рамках процессов модернизации место традиционной легитимации должна была занять новая форма, которая в соответствии с основной характеристикой модерна должна иметь основание в эффективности. Обоснование эффективности того или иного политического строя может быть обеспечено двумя способами: признание эффективности народом (демократия), или обоснование за счет квазинаучной идеи (технократия). Вторая форма наиболее актуальна для данной статьи: квазинаучное обоснование того или иного политического устройства связано с определенным представлением о развитии истории целью которого является определенное «правильное» состояние общества. Такое отношение к политическому устройству имеет свое основание в процессах рационализации: успехи в науке, следствием которых явились успехи в подчинении природы человеку и натурализация в восприятии общества и культуры. Соответственно, в рамках такой легитимации формируется квази-теодицея, не в смысле оправдания Бога, а в смысле объяснения причин несовершенства мира и пути его разрешения, т.е. такое понимание теодицеи оправдывает установление соответствующего политического строя. Конечно, данная квази-теодицея несколько более ограничена в сравнении с теодицеей характерной для религиозной культуры: так как задачи второй, объяснение кризисов как макроуровня, так и микроуровня, в то время как задачи первой чаще всего ограничиваются макроуровнем. Также важным отличием является то, что такая квази-теодицея не имеет опоры в трансцендентном, т.е. если в рамках религии полное достижение избавления от несовершенств возможно только при вмешательстве трансцендентного, то в случае квази-теодицеи имеет место проект достижения данной цели сугубо имманентными миру средствами.

Стоит сделать небольшое отступление касательно термина квази-наука. Приставка «квази» в данном случае употребляется исходя из попперовского понимания возможностей социогуманитарных наук, которые, согласно К. Попперу, хоть и обладают определенными возможностями в вопросах прогнозирования будущего состояния культуры и общества, все же весьма ограничены в своих возможностях, так как имеют дело с крайне сложными неизолированными системами, подверженными влиянию множества факторов [0, с. 560–561]. При этом стоит отметить, что термин «наука» здесь употреблен достаточно условно, также можно говорить и в том числе о квази-теологическом или квази-философском мировоззрении, так в нацистской Германии (идеология которой обладал ярковыраженными квази-религиозными чертами, соответственно обладал своей теодицеей) кроме квази-научных аргументов употреблялись в том числе квази-теологические аргументы, которые едва ли могли быть приняты как протестантским, так и католическим богословием [0, с. 271–319].

Для описания данной тенденции в политической культуре был сформирован ряд концепций: псевдо-религии Й. Ваха, квази-религии П. Тиллиха, политической религии Э. Фёгелина, невидимой религии Т. Лукмана [0] и пр. Данные концепции основываются на рассмотрении политических движений и партий начала XX в. (прежде всего национал-социализм и большевизм) и указывают на религиозный компонент в рамках данных движений. Хотя такая оценка данных феноменов крайне затруднительна при употреблении субстанциональной дефиниции религии, в рамках которой определение религии дается через выделение в рамках религии субстанциональных черт нехарактерных для прочих сфер общества, т. к. данные феномены являются частью.

Таким образом, теодицея в рамках общества модерна может обрести новое значение в рамках политической сферы общества. Данное явление способствует распространению в

обществе ценностно-рационального действия, в терминологии М. Вебера. В том случае если в рамках политического движения формируется убеждения в способности преодоления несовершенств мира, также формируется убежденность в ценностной оправданности всякого действия. Такая форма социального действия имеет своим следствием формирование в рамках общества подданнической политической культуры, в терминологии Г. Алмонда, «в такой системе подданный осознает наличие специализированной правящей (в том числе правительственной) власти; он эмоционально ориентирован на нее и при этом, возможно, гордится ею или, быть может, относится к ней неприязненно; и он оценивает ее либо как легитимную, либо как нелегитимную» [0, с. 35]. Восприятие исторического процесса как радикально линейного, неизбежно направленного к ее завершению достижением совершенного состояния общества, способствует восприятию власти как источника осуществления объективного исторического процесса, соответственно, единственной правильной формой участия в политической жизни возможна поддержка политических элит и осуществление распоряжений исходящих от них.

Рассмотрение проблемы теодицеи не как исключительно религиозного феномена, но в рамках культуры модерна способного занять место в рамках политической культуры, позволяет анализировать взаимосвязь между идеологией и, с одной стороны, типами социального действия, с другой стороны, типами политической культуры. Такое рассмотрение проблемы теодицеи видится актуальным для современного белорусского культурологического исследования, учитывая, что интенсивное взаимодействие религии и политики не было устранено в ходе процесса секуляризации, но обрело новые формы в рамках общества модерна, что особенно ярко видно на примере религиозного экстремизма, представляющего собой важную проблему современной культуры. В том числе такое рассмотрение проблемы теодицеи позволяет по-новому переосмыслить историю культуры Беларуси, интенсивно связанную в XX веке с политическими движениями, предлагавшими своим политические формы квази-теодицеи.

Литература

1. Алмонд, Г. Гражданская культура: политические установки и демократия в пяти странах / Г. Алмонд; С. Верба ; пер. с англ. Е. Генделя. – М. : Мысль, 2014. – 500 с.
2. Вебер, М. Избранное. Образ общества / М. Вебер ; пер. с нем. – М. : Юрист, 1994. – 704 с.
3. Парсонс, Т. Социальная система / Т. Парсонс // О социальных системах / Т. Парсонс : под ред. В. Ф. Чесноковой и С. А. Белановского. – М. : Академический Проект, 2002. – С. 73–520.
4. Поппер, К. Р. Логика научного исследования / К. Р. Поппер ; под общ. ред. В. Н. Садовского. – М. : Республика, 2005. – 447 с.
5. Поппер, К. Р. Предположения и опровержения: рост научного знания / К. Р. Поппер ; пер. с англ. – М. : ООО «Издательство АСТ» : ЗАО НПП «Ермак», 2004. – 638 с.
6. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций / Ю. Хабермас ; пер. с нем. – 2-е изд., испр. – М. : Издательство «Весь Мир», 2008. – 416 с.
7. Barsch, C.-E. Die politische Religion des Nationalsozialismus: die religiösen Dimensionen der NS-Ideologie in den Schriften von Dietrich Eckart, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg und Adolf Hitler / C.-E. Barsch. – München : Fink, 2002 – 406 s.
8. Berger, P. L. Zur Dialektik von Religion und Gesellschaft. Elemente einer soziologischen Theorie / P. L. Berger – Frankfurt am Main : Fischer, 1988. – 194 s.
9. Eisenstadt, S. N. Multiple modernities: Analyserahmen und Problemstellung / S. N. Eisenstadt // Kulturen der Moderne: soziologische Perspektiven der Gegenwart : Bonacker, Thorsten et al. (ed.) – Frankfurt am Main : Campus Verlag, 2007. – S. 19–45.
10. Luckmann, T. Die unsichtbare Religion / T. Luckmann – 1. Aufl. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991. – 200 s.

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И МЕТОДЫ СОХРАНЕНИЯ МИРОВОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Культурное наследие – это накопленный опыт, традиции, философия и концепция существования цивилизации. Культура выражается в различных видах и формах, при этом культурное наследие должно оцениваться с особой тщательностью, так как оно представлено рядом поколений наших предков. Библиотеки, архивы, музеи и информационные центры используют обширный набор инструментов информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) для сбора, структуризации, управления и обеспечения доступа к информации о культурном наследии. В настоящее время существует множество уникальных и бесценных активов материального и нематериального культурного наследия, которые находятся под высоким риском исчезновения. В цифровую эпоху документирование и защита данных с помощью ИКТ сделают возможным сохранение, тиражирование, предоставление открытого доступа и дальнейшее расширение базы данных культурного наследия в электронном виде, открывая тем самым возможности для глобального охвата образования и исследований [1, с. 48]. Современное состояние информационных и коммуникационных технологий, активно используемых библиотеками, архивами и музеями, создает предпосылки для реализации документирования и охраны ресурсов культурного наследия следующими способами [1, с. 49–50]:

- предоставление ресурсов культурного наследия для всех социальных слоев, реализуя равные возможности в доступе и обеспечивая культурные потребности;
- предоставление достаточного информационного пространства для культурных исследований и образования;
- поддержка культурного наследия, привлечение внимания к проблемам этносов, реализация государственных программ по сохранению культурного наследия малых народов;
- организация рекламных акций, общественных мероприятий и презентаций для распространения информации о культурных мероприятиях;
- обеспечение реализации библиотеками, архивами и музеями программ по трансформации информационных ресурсов и специализированных коммуникаций в службы помощи гражданам в информационном взаимодействии.

Оцифровка объектов культурного наследия является достоверной моделью материальных и нематериальных носителей [5, с. 27]. Согласно концепции ЮНЕСКО [4, с. 5], цифровое наследие является особым богатством человеческих знаний, понимания и выражения, а цифровое сохранение выступает как охрана и администрирование цифровых объектов для долгосрочного использования. Рассмотрим преимущества цифрового сохранения мирового культурного наследия:

- цифровые ресурсы и специализированное программное обеспечение расширяют доступ к источникам знаний, разрушая физические границы;
- сохранившиеся коллекции могут быть доступны на местном и удаленном уровне через Интернет студентами, учителями, исследователями и широкой пользовательской аудиторией;
- цифровизация обеспечивает стабильность, признание, сохранение и защиту данных на базе административной преемственности;
- содержимое культурного наследия преобразуется в различные цифровые

форматы, которые возможно просматривать, тиражировать, защищать сами ресурсы и авторское право на их использование, расширять и пополнять базу данных, проводить исследования по различным научным направлениям с опорой на достоверные фактические данные;

- цифровая сохранность культурного наследия способствует повторному использованию документов, помогает в законных обязательствах по сохранению архивов и защите от судебных исков;
- цифровая сохранность культурного наследия формирует наследие для будущих поколений;
- сохранение документов в цифровом виде приносит доход обществу за счет использования изображений, аудио и видео в виде публикаций.

По мнению исследователей [5, с. 37–38], в настоящее время существуют и активно используются различные методы по сохранению культурного наследия, основанные на применении ИКТ:

- **количественная оценка и составление чертежей**: ряд существующих объектов традиционно регистрируется измерениями и двухмерным контурным представлением;
- **количественная оценка и моделирование**: этот подход использует все доступные документы и измерения для создания трехмерной модели измерения для представления внутренней и проектной логики объекта; данный метод лучше всего подходит для выполнения, если объект потерян, поврежден или разрушен, чтобы можно было восстановить модель;
- **внешнее сканирование**: этот подход поддерживается лазерами, резонансом и структурированным излучением, в такой технике необработанные данные обеспечивают первостепенный способ фактического представления;
- **внешнее сканирование и соединение объектов**: создается многослойная сеть, основанная на необработанных данных, такой подход лучше всего использовать, когда инструменты измерения не представляют координаты точки на прямой линии.
- **объемное сканирование и моделирование**: оборудование для объемного сканирования выбирает физические характеристики элементов, которые должны быть заархивированы в сжатых математических моделях; в этом подходе используются такие методы, как магнитно-резонансная томография (МРТ), компьютерная томография (КТ) или компьютерная осевая томография (КТ), ультразвук, достаточно чувствительная и глубокая инфильтрация и высокое разрешение, называемое спектроскопией области.

Рассмотренные методы сохранения культурного наследия могут быть реализованы с использованием различных технологий, используемых для сохранения всех типов цифровых материалов, которые могут быть применены для содержания культурного наследия. Существует шесть базовых технологий цифрового сохранения, которые предлагаются различными экспертами [2, с. 104–106; 3, с. 310–313]:

- **обновление**: синхронизация данных из двух типов идентичных стандартов хранения во избежание изменения данных;
- **эмуляция**: фокусируется на воссоздании окружающей среды с учетом оригинальности созданного цифрового объекта;
- **репликация**: цифровая техника сохранения, позволяющая копировать документы без потери битов информации и сохранять многократные копии файлов для использования и тиражирования;
- **миграция**: относится к циклическому переносу цифровых ресурсов из одной конфигурации программного и аппаратного обеспечения в новую конфигурацию или из одного поколения компьютеров в новое поколение; техника миграции успешна в отношении носителей, программного сбоя, аппаратного сбоя и устаревания;

• **инкапсуляция:** технология состоит в создании аутентичного приложения, которое было развернуто для доступа к цифровому объекту на компьютерной платформе будущего поколения; инкапсуляция может быть выполнена посредством физического или логического формирования именованных контейнеров, чтобы представить связь между всем информационным механизмом, таким как цифровой объект, и различной вспомогательной информацией с метаданными;

• **цифровой планшет:** технология основана на самоконтролируемом источнике команд; отображать накопленную информацию на экране в виде символов печатного языка, соответствующего этой информации; технология цифрового планшета – это новый метод консервации оборудования, его практическое применение еще не доказано.

Несмотря на актуальность применения инноваций в сохранении культурного наследия необходимо проводить исследования в области технических и технологических подходов, экономической эффективности, влияния на социальные и культурные процессы.

Литература

1. Chibuzor, L. The role of public libraries in the preservation of cultural heritage in Nigeria : Challenges and strategies / L. Chibuzor, E. Ngozi // Journal of applied Information Science and technology. – 2009. – V. 3. – S. 46–50.

2. Lee, K. H. The State of the Art and Practice in Digital Preservation / K. Lee [etc.] // Journal of research of the National Institute of Standards and Technology. – 2002. – V. 107. – №. 1. – S. 93–106.

3. Swain, D. K. Technologies and Trends of Digital Preservation : An Appraisal / D. K. Swain, R. K. Mahapatra // SRELS Journal of Information Management. – 2011. – V. 48. – №. 3. – S. 305–316.

4. UNESCO. The Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. // UNESCO. [Electronic resource]. – Bali, 2003. – Mode of access: <https://ich.unesco.org/doc/src/15164-EN.pdf>. – Date of access: 27.07.2019.

5. Vilbrandt, C. Cultural Heritage Preservation Using Constructive Shape Modeling / C. Vilbrandt [etc.] // Computer Graphics Forum. – John Wiley & Sons, Incorporated, 2004. – V. 23. – №. 1. – S. 25–41.

Волчек И. А

(Российская Федерация, г. Москва)

ИСТОРИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВАРИАНТОВ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ НА ПРИМЕРЕ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВА И ВЕЛИКОГО КНЯЖЕСТВА ЛИТОВСКОГО, РУССКОГО И ЖМУДСКОГО

Исследования в области исторической психологии приобретают все большую актуальность.

Целью настоящей работы было рассмотрение возможной роли социально-экономического устройства средневековых русских княжеств в формировании психологических черт их населения.

Сокрушительное поражение Киевской Руси от татаро-монгольских войск положило начало формированию трех великих народов: русского, белорусского и украинского. Как и любой народ, каждый из них характеризуется своими психологическими и культуральными особенностями.

Как известно [3], определяющими моментами формирования психотипа

индивидуума являются воспитание и окружающая социальная среда, включающая, социально-экономическое и идеологическое устройство общества. Чтобы понять возможную связь, влияние предшествующих исторических событий и социальной среды на формирование этих особенностей рассмотрим основные характеристики государств, в которых происходил данный процесс.

На руинах Киевской Руси из остатков разрозненных русских княжеств возникли две основных ветви государственности и варианта цивилизационного развития русской нации – Великие княжества: Литовское, Русское и Жмудское (далее ВКЛ) и Московское (далее ВКМ).

Государственно-правовая система ВКЛ представляется одной из самых демократичных для того времени [5]. На любом уровне практически отсутствует монополия власти. Власть Великого князя, будучи основой управления, никогда не была абсолютной. Законодательную и управленческую функцию выполняли Рада, различные сеймы, регулирующие великокняжескую власть. Великий князь не мог единолично распоряжаться всей землей по своему усмотрению. Уже к XV–XVI вв. права собственности в ВКЛ, в том числе, собственности на землю, были законодательно регламентированы и закреплены. Многие города управлялись по Магдебургскому праву. Представители высшей аристократии в ВКЛ имели свои воинские формирования. Судебная система ВКЛ была в значительной степени самостоятельна. В начале XVI века введён один из первых в Европе систематизированных сводов законов – Статут Великого княжества Литовского. Религиозная политика ВКЛ была толерантной, причем толерантность была закреплена в Статуте. По свидетельству профессора Т. И. Довнар, «Статут дэклаваў, што правы даюцца асобам “...так латынскага закону, яко и греческого”. ...Сам вялікі князь абавязваўся “покой посполитый межы розорванымі і рознымі людмі в вере і набоженстве заховываць”» (р. III, арт. 3) [1].

Государство было открыто для экономического и культурного взаимодействия со всем миром. С конца XVI века в жизнь ВКЛ пришло Возрождение. Развиваются наука и образование, живопись, музыкальное искусство по европейскому образцу. В 1578 г. основан Виленский университет, в 1661 – Львовский. В 1517 году Ф. Скорина печатает первую книгу на белорусском языке, а с 1520 годы в Вильно уже работает типография. Доступ к образованию юридически не был ограничен для любых сословий.

Таким образом, ВКЛ в XV–XVII вв. представляло из себя динамично развивающееся, относительно демократичное и правовое средневековое государственное образование с законодательно закрепленной веротерпимостью, имущественными, личностными и др. правами, открытое и активно потребляющее и развивающее достижения Европейской культуры и науки.

Государственное устройство Великого княжества Московского базировалось на абсолютной власти Великого князя (с 1547 г. царя) и московской метрополии (с 1589 г. патриархии) православной церкви.

Московский Великий князь (с XVI в. царь) обладал высшей законодательной, исполнительной и судебной властью, которая со временем росла [4]. К XVI в. полномочия боярской Думы свелись к совещательным. Города в Московском государстве не имели права самоуправления. Судебный аппарат не был отделен от административного. Землепользование централизовано. Вассалитет феодалов сменился отношениями подданства царю. Религиозная политика Московского государства была основана на ортодоксальном православии. Отступления от государственной религии – православия, преследовались и жестоко карались. Например, в отношении еретиков выдающийся церковный деятель XV в., преподобный Иосиф Волоцкий пишет: «Зачем же утверждать, что не подобает осуждать ни еретика, ни отступника? <...> подобает не только осуждать, но и предавать лютым казням, и притом не только еретиков и отступников: и сами

православные, узнавшие о еретиках или отступниках, но не предавшие их судьям, подлежат смертной казни» [2]. Живопись и музыка строго регламентированы православными церковными установлениями.

Таким образом, основой Московского государства в рассматриваемый временной период является абсолютная, постоянно усиливающаяся монополия власти. Все ветви власти подчинены и контролируются монархом и его ставленниками. Власть наследственная на всех высших уровнях («местничество»). Идеологической моноосновой государства является строго регламентированное православие с редактированием «московского» толка, главным пунктом в котором было практическое «обожествление» царя и царской власти. «Несть бо власть, аще не от Бога» (Рим 13:1).

Таким образом, государственное устройство и, следовательно, основные социальные факторы, воздействующие и формирующие психологический статус личности в ВКЛ и Московском государстве принципиально, разнятся. Если в Великом княжестве Литовском, Русском и Жмудском условия существования личности достаточно комфортны, связаны с законодательно закрепленным правом собственности, гарантиями личной безопасности, свобод, в том числе, вероисповедания, то в ВКМ, наоборот, личностные права крайне ограничены и находятся под тоталитарным контролем, то есть имеются все признаки «тоталитарной» политической системы. В условиях тоталитаризма между личным и общественным бытием человека возникают противоречия, возникает так называемая «тоталитарная» личность. Экстремальные социальные условия внешней среды способствуют возникновению и обострению ряда психиатрических синдромов. Косвенные признаки, как то, большое количество кликуш и юродивых, могут указывать на обстановку постоянной психологической напряженности, истерии и страха большей части населения ВКМ, что, в свою очередь, создавало благоприятную обстановку для развития различных психических девиаций, например, фанатизма и даже иметь отдаленные последствия. Так, характерными чертами русского народа, по мнению философов и этнопсихологов [3, 4], всегда были непоколебимая вера в собственные идеалы, в «батюшку-царя», соборность – «хоровой принцип», лежащие в основе русского мировоззрения и жизни и противостоящие европейскому принципу формально-юридического равенства отдельных индивидов. В этом отношении представители белорусского и украинского народов, будучи потомками населения ВКЛ, значительно более «европеизированы». При наличии черт коллективизма у них, тем не менее, выражены черты личностной независимости и независимой самоидентификации.

Таким образом, сложившиеся в средние века исторические условия определили по меньшей мере два варианта и направления развития русской цивилизации, относительно демократическое и тоталитарное, автократическое, что, очевидно, оказало влияние на психологические особенности народов, выбравших тот или иной путь.

Литература

1. 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.
2. Волоцкий, И. Прп. Провосветитель. Слово 13 / И. Волоцкий. – М. : Издательство Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1994. – С. 1–9.
3. Короленко, Ц. П. Социодинамическая психиатрия / Ц. П. Короленко, Н. В. Дмитриева. – М. ; Екатеринбург : Академический проект ; Деловая книга, 2000. – 460 с.
4. Рогов, В. А. История государства и права России IX – начала XX вв. : учебник / В. А. Рогов. – М. : МГИУ, 2000. – 256 с.
5. Юхо, Я. А. Гісторыя дзяржавы і права Беларусі: Вучэбн. дапам. / Я. А. Юхо. – Мінск : РІВШ БДУ, 2000. – 352 с.

АРХЕОЛОГ ГЕННАДИЙ КОХАНОВСКИЙ: СОЗДАНИЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ. ВЕРСИЯ

Научное творчество известного учёного Г. А. Кохановского в порубежной области историографии и археологии не создало новой школы, не дало громких открытий археологических. Художники написали несколько интересных его портретов (Ю. Герасименко-Жизневский).

Это персона нашей интеллектуальной элиты.

Всем своим исследовательским потенциалом Кохановский служил, и так было все годы его активной деятельности, идее единства Беларуси. Этот подход оказался конструктивен в условиях распада страны и периода демонстрации суверенитетов республик, выявления национальных программ. В этих условиях особенно важно, что архивист и археолог, историк культуры, доктор краеведения Геннадий Кохановский очертил круг деятелей, составлявших исследователей, формировавших сами идеи государственности, этот его список обширен и подтверждён документами из архивов. Впервые в его обширном наследии обозначены научные связи во времени, плодотворно влиявшие на развитие археологической науки: Р. А. Друцкий-Подберезский и Г. В. Штыхов; Им отмечена статистика, хоть и имеющая условное значение: В. Шукевич копал 392 курганных погребения, а Г. В. Штыхов – тысячу; Тюнт и М. Ткачёв; М. Кустинский и М. Воронин и т. д. Многие как бы и не существуют в общественном сознании до сего времени (к примеру, первые частные археологические музеи М Кустинского и А. Пшездецкого, документы об их деятельности малоизвестны).

Долгие годы он посвятил академической науке, фольклору как некоей важной для него идее славянской общности и, как нам кажется он очень глубоко видел значение фольклора, если часто обращался к наследию А.К. Сержпутовского В наше время началась, как известно, эпоха массовой культуры и в сохранении национального появились новые смыслы. К цитате *«тут вусныя апавяданні замяняюць ўсю літаратуру, якою карыстаюцца пісьменныя людзі, і таму маюць агромністае значэнне ў жыцці непісьменных прасталюдзінаў. Пад уплывам гутарак, казак, прымавак і іншых прадуктаў вуснай народнай творчасці выпрацоўваюцца потым увесь светапогляд, жыццёвая мудрасць і ўсе этнічныя ўяўленні цёмнага вясковага людю»* он часто обращался [1, с. 5].

Это, как нам кажется, привело его к формулировке «краеведение». Была проведена граница. У всех это термин наполняется разным смыслом, не всегда полноценным, даже любительством считается. Кохановский не был исследователем одного региона, он сознательно искал архивы, проясняющие связи деятелей Беларуси с представителями других культур, и современных и ранних. Г. А. Кохановский хорошо показал как приоритеты учёных, при том, что одни на этих территориях тяготели к Петербургскому и Московскому археологическим товариществам, а другие к Краковскому центру науки, приняли участие в археологических съездах, организованных графом А. Уваровым. Большую роль отводили созданию археологических карт и распространению фотофиксация находок (первые снимки сделаны М. Кустинским).

Молодеченский период это музейные сборы и его, Кохановского работа, знакомство отечественного читателя с материалами поступившими в ГИМ г. Москвы. С 1964 года музей регулярно пополнялся из раскопок докторов и кандидатов исторических наук Л. Д. Поболя, Г. В. Штыхова, М. М. Чернявского, Ю. И. Драгуна, Я. Г. Зверуго, А. Г. Митрофанова, М. А. Ткачёва и др.

Археологические раскопки, контакты с М. А. Ткачёвым (Беларусь – «страна замков»), Ю. А. Заяцем (Заславль, дреговичи, ранние монастырские традиции), М. М. Чернявским (неолит, янтарный путь и первые ремёсла как истоки национального менталитета). В своих исследованиях учёный действительно сообщал семантическую силу привычным понятиям «археология», «история» (по формулировке С. Стурейко, ИКОМОС-Беларусь, эссе), сохраняя «контекст использования фактов», добытых им в разных архивах и библиотеках большой страны, Советского Союза [2, с. 17]. Г. Кохановский был важным звеном в передаче знания и пытливым исследователем, именно он ввёл в научный оборот грамоту 1818 года, выданную З. Я. Доленга-Ходаковскому, впервые разрешающую раскопки на наших территориях, а также исследования в архивах (контекст исторический).

Литература

1. Каханоўскі, Г. А. Беларуская фалькларыстыка: эпоха феадалізму/ Г. А. Каханоўскі, Г. А. Малаш, К. А. Цвірка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1989. – 288 с.
2. Стурейко, С. Беспокойные камни. Девять эссе для нового понимания архитектурного наследия / С. Стурейко. – Гродно : ЮрСаПринт, 2017. – 288 с.

Васілюк Н. І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Гродна)

РАЗВИЦЦЁ КУЛЬТУРЫ ПРЫ ДВАРЫ СТАНІСЛАВА АЎГУСТА ПАНЯТОЎСКАГА Ў ГРОДНА

Станіслаў Аўгуст Панятоўскі, як вядома, быў чалавекам, выхаваным на ідэях Асветніцтва – ён вельмі цаніў мастацтва ва ўсіх яго праявах. Будучы манархам, ён таксама надаваў шмат увагі культурнай сферы жыцця краіны – спрабуючы цывілізаваць польскую шляхту, ён стварыў Адукацыйную камісію, якая дазваляла атрымаць адукацыю кожнаму грамадзяніну краіны незалежна ад яго статусу, падтрымліваў любы творчы праект і г. д. Зыходзячы з гэтага, двор манарха прадстаўляў сабою сапраўдны прыстанак для творчай інтэлігенцыі краіны. Прыехаўшы ў Гродна, кароль не адмовіўся ад сваіх прынцыпаў: шматлікія творчыя асобы пераехалі сюды разам з ім. У артыкуле прааналізуем абавязкі і асноўныя заняткі “нестандартных” асоб пры двары, разгледзім іх адносіны з манархам і ролю, якія яны выконвалі пры двары.

Мабыць, найбольш вядомай творчай асобай пры двары лічыўся прыдворны камергер і сакратар Станіслаў Трамбецкі, які з часам стаў ўлюбёным паэтам Панятоўскага. Ён нарадзіўся ў Кракаве ў багатай сям’і. Менавіта бацька, будучы пісарам, прывіў яму любоў да вучобы і навукі. С. Трамбецкі большую частку жыцця пражыў з апошнім вялікім каралём польскім і вялікім князем літоўскім [4, с. 13]. Стаўшы прыдворным паэтам, Станіслаў атрымаў сур’ёзную, адказную задачу: умацаванне аўтарытэта караля і праводзімай ім палітыкі. Можна сказаць, што Трамбецкі выдатна з гэтым справіўся, напісаўшы вялікую колькасць панегірыкаў, хвалебных вершаў і одаў у гонар Панятоўскага [6]. Станіслаў Трамбецкі суправаджаў караля амаль ва ўсіх яго вандроўках. Фінансавы стан Станіслава, як і каралеўскіх родзічаў, быў разбураны: у яго было настолькі шмат даўгоў, што, каб ад’ехаць з Варшавы, яму прыйшлося закласці гадзіннік. Панятоўскі часта пакрываў даўгі свайго прыдворнага паэта, але падчас прабывання ў Гродна быў не ў стане гэтага рабіць, бо сам прасіў грошы ў расійскай імператрыцы.

У Гродна Станіслаў Трамбецкі жыў у пакоях Старога замку. Хоць яго і не задавальнялі суседзі, сам горад яму падабаўся сваёй цішынёй і ўтульнасцю. Тут ён мог у поўнай меры займацца чытаннем, пісаць вершы, ствараць фантастычныя праекты ў галіне

тэхнікі. Але што не падабалася Станіславу, дык гэта адсутнасць у Гродна бібліятэкі – дзеля таго, каб пабачыць яе, ён некалькі разоў выязджаў у Варшаву. Стараючыся забавіць караля і сябе, Станіслаў падчас жыцця ў Гродна распрацоўвае неажыццяўляльны праект стварэння магнітнага абсталявання для кіравання аэрастатычным шарам. Прыдворны паэт так заразіў Станіслава Аўгуста сваімі аповедамі, што той прадаставіў Станіславу навуковую лабараторыю гродзенскіх манахаў-дамініканцаў і нават запрасіў у горад плябана манастыра дамініканцаў Дамініка Савіцкага і ксяндза Андрэя Кажанеўскага, настаўніка фізікі, з прашэннем расказаць аб навуковых адкрыццях свайго камергера. Яны і адкрылі каралю негрунтоўнасць ідэі Трамбецкага і немагчымасць яе ажыццяўлення. Жадаючы падтрымаць свайго прыдворнага, Панятоўскі адсылае праект у Берлінскую акадэмію, але ад яе прыйшоў такі ж самы адказ [4, с. 14].

Паэт, мабыць, адчуваў страх перад вялікай колькасцю сваіх даўгоў. Ён пазычаў грошы, прасіў караля выплаціць яго даўгі і быў дастаткова ўпэўненым, бо бачыў у гэтым праяву актыўнасці і дзейнасці. Станіслаў Аўгуст, ведая пра фінансавую разбэшчанасць свайго паэта, усе фінансавыя справы, якія яго датычыліся, даручыў свайму камердынеру Брунэту. Менавіта ён павінен быў атрымаваць пенсію Трамбецкага і размяркоўваць яе, паступова выплочваючы даўгі і частку грошай пакідаючы на жыццё. А ўвогуле большасць лічыла Станіслава лавеласам і павесай.

Яшчэ адной творчай асобай пры гродзенскім двары з’яўляўся Дж. дэ Сака (1735–1798). Урадженец Італіі, ён працаваў у многіх буйных гарадах тыпу Варшавы і Вільнюса, але менавіта Гродна стаў для яго горадам-рэзідэнцыяй. 12 снежня 1771 г. камісія фінансаў ВКЛ за шматлікія заслугі прызначыла Дж. дэ Сака прыдворным архітэктарам Панятоўскага. Менавіта ў той час ён упершыню і завітаў сюды дзеля нагляду за будаўніцтвам каралеўскіх мануфактур. У гэты час Дж. дэ Сака не траціць час дарэмна – ён распрацоўвае праект перабудовы Новага замка, каралеўскага паляўнічага палаца ў Аўгустова і каралеўскай рэзідэнцыі ў Станіславова. У красавіку 1788 г. Дж. дэ Сака тут жа, у гродзенскім бернардынскім касцёле бэрэ шлюб з Францішкай Манькоўскай.

Калі Станіслаў Аўгуст прыязджае ў Гродна ў студзені 1795 г., Дж. дэ Сака таксама знаходзіцца побач, хоць, па сведчанню асабістага прыстава караля, графа І. А. Безбародка, неаднаразова выязджае ў іншыя гарады, напрыклад, Беласток [2, с. 113]. Ужо праз некалькі месяцаў Панятоўскі ускладае на яго цяжкі абавязак – падрыхтаваць пакоі на другім паверсе палаца да чэрвеньскага прыезду каралеўскіх сясцёр, графінь Браніцкай і Замойскай [2, с. 112]. Вядома, што ўжо 19 красавіка ў замак прыходзіў брыгадзір Медэр, які разам з архітэктарам Сакам абглядаў пакоі, якія трэба было перарабіць да прыезду каралеўскіх родзічаў [2, с. 102]. Дарэчы, Станіслаў Аўгуст настолькі любіў свайго архітэктара, што за вялікія заслугі ўзнагародзіў яго маёнткам. І. А. Безбародка піша, што Дж. дэ Сака не раз ад’язджаў з замку ў свае сядзібы [2, с. 93].

І. А. Безбародка ўпамінае і іншых прыдворных архітэктараў, напрыклад, Макоўскага [2, с. 96], але, канешне, такога аўтарытэту, як Дж. дэ Сака, яны не мелі. Дарэчы, пры гродзенскім двары Станіслава Аўгуста былі не толькі архітэктары, але і скульптары. Аб гэтым піша той жа І. А. Безбародка, упамінаючы нейкага скульптара Ле-Бруна, які 6 ліпеня прыбыў у замак з Варшавы разам з архітэктарам Дж. дэ Сака, а 19 ліпеня ад’ехаў з Гродна ў Пецярбург [2, с. 87]. Не трэба забывацца аб яшчэ адной творчай прафесіі пры двары – прафесіі балетмайстра. Як вядома, пры двары Станіслава Аўгуста не раз праводзіліся канцэрты і творчыя вечары. Дык вось, ён прымаў непасрэдны ўдзел у стварэнні балета, які вельмі падабаўся вышэйшаму грамадству ў тых часы. У гродзенскія часы балетмайстрам Панятоўскага быў нейкі Курц, які, як і шматлікія прыдворныя, перыядычна выязджаў у Варшаву [2, с. 77].

У сувязі з тым, што пры двары Панятоўскага была капэла (прыдворны аркестр), можна сцвярджаць аб існаванні пасады капеляна, ці капэльмайстра – асобы, якая кіравала

капэлай (прататып сучаснага дырыжора). Менавіта капэльмайстар пісаў музыку да ўрачыстых мерапрыемстваў, якія праходзілі ў замку, для абедаў і асабіста для караля.

Панятоўскі сапраўды любіў музыку, таму пры яго двары заўсёды праходзіла шмат канцэртаў, арганізаваных у тым ліку і прыдворнымі музыкамі. Яны, канешне, працавалі не так часта, як, напрыклад, кухары, але былі патрэбныя пры двары, бо Станіслаў Аўгуст любіў паслухаць музыку. Дарэчы, у яго мемуарах апісваецца сітуацыя, калі аднойчы манарх, будучы хворым, запрасіў да сябе музыкаў і папрасіў іх граць сумныя песні. Некаторы час Панятоўскі, канешне, быў у дрэнным настроі, але праз пару гадзін яго стан палепшыўся [3, с. 223]. Як бачым, музыка моцна ўплывала на караля. Многія прыдворныя таксама былі не супраць атрымаць асалоду ад прыгожых гукаў, таму ў замку не раз праводзіліся канцэрты, якія часцей за ўсё арганізавалі прыдворныя музыкі.

Нягледзячы на тое, што ў Гродна не было вялікай бібліятэкі (яна знаходзілася ў Варшаве), у караля як у чалавека, які любіў чытаць і займацца самаадукацыяй, усё роўна быў прыдворны бібліятэкар. Па сведчанні Безбародкі, абавязкі нагляду за кнігамі выконваў нейкі Ліпінскі, які 13 ліпеня прыехаў з Варшавы ў Гродна [2, с. 45] (прычына візіту невядома). Калі, напрыклад, кароль жадаў прачытаць нейкую кнігу, якая на той момант знаходзілася ў варшаўскай бібліятэцы, ён адсылаў туды скарахода, і менавіта Ліпінскі аддаваў пасыльнаму неабходную кнігу.

Яшчэ з сярэднявечча існавала традыцыя наяўнасці пры каралеўскіх дварах прыдворных гістарыёграфав. Дык вось, Станіслаў Аўгуст Панятоўскі, будучы чалавекам адукаваным, не мог праігнараваць дадзены ўстой, таму прызначыў прыдворным гістарыёграфам свайго блізкага сябра, ксяндза А. С. Нарушэвіча, і загадаў напісаць вядомую, цэнную для ўсёй краіны шматтомную працу “Гісторыя народа польскага” [5]. Зразумела, што дадзеная праца з’яўлялася правадніком інтарэсаў і поглядаў манарха. Прааналізаваўшы яе, можна сцвярджаць, што А. С. Нарушэвіч як аўтар з’яўляўся актыўным прыхільнікам ўмацавання каралеўскай улады.

Такім чынам, сярод прыдворных Станіслава Аўгуста Панятоўскага было сапраўды шмат творчых асоб. Гэта было звязана ў першую чаргу з самім манархам, які любіў мастацтва ва ўсіх яго праявах і не абыходзіў магчымасці атрымаць ад яго асалоду. Трэба заўважыць, што шматлікія прыдворныя бралі прыклад са свайго караля і таксама ўцягваліся ў культурнае жыццё – пры гродзенскім двары, можна сказаць, стала модным быць у курсе мастацкіх спраў.

Літаратура

1. Де-Пуле, М. Ф. Станислав-Август Понятовский в Гродне и Литва в 1794–1797 годах / М. Ф. Де-Пуле. – СПб. : Тип. Майкова, 1871. – 255 с.
2. Журнал пребывания Его Величества Короля Польского, Станислава Августа в Гродно 1795 – 1796 гг. // Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских, при Московском университете. Июль–сентябрь. – Кн. 3.. – М., 1870. – С. 1–157.
3. Мышко, Д. Р. Гродненскіе времена Станислава Трэмбецкаго / Д. Р. Мышко // Рэспубліканскія Купалаўскія чытанні : зб. навук. прац / рэдкал. : У. І. Каяла. – Гродна : ГрДУ, 2008.
4. Паэзія [Электронны рэсурс]. – Станіслаў Трэмбецкі. – Рэжым доступу : https://poezja.org/wz/Trembecki_Stanislaw/. – Дата доступу: 26.04.2019.
5. Sagotynski, Y. Pamietnik bylego pazia Stanislawo Poniatowskiego, przy ktorym zostawal az do smierci / Y. Sagotynski. – Poznan, 1845. – 175 s.

**МУЗЕЙ-БІБЛІЯТЭКА СІМЯОНА ПОЛАЦКАГА ЯК УНІКАЛЬНАЯ
МЕМАРЫЯЛЬНАЯ ПРАСТОРА
(ДА 25-ГОДДЗЯ МУЗЕЯ І 390-ГОДДЗЯ СІМЯОНА ПОЛАЦКАГА)**

Падставай для напісання дадзенага артыкула сталі два юбілеі, заключаныя ў самой яго назве: юбілей знакавай для беларускай культуры асобы і адзінага ў рэспубліцы музея, ёй прысвечанага; але ўвага будзе нададзена апошняму. На сённяшні дзень колькасць публікацый, прысвечаных Музею-бібліятэцы Сімяона Полацкага, вельмі абмежаваная: гэта навуковыя артыкулы супрацоўнікаў музея-запаведніка Т. А. Джумантаевай [2], В. Д. Краско [3], А. У. Шумовіч [4, 5], а таксама папулярныя артыкулы і нататкі ў перыядычным друку. Аўтары закраналі пытанні гісторыі стварэння музея, рэпрэзентацыі дзейнасці Сімяона Полацкага ў яго экспазіцыі, правядзення разнастайных музейных мерапрыемстваў. Гэты ж артыкул прызваны разгледзець гэты музей з пазіцыі музеязнаўчай навукі. Але на пачатку хацелася б удзяліць колькі ўвагі тэрміналогіі, на чым грунтуецца разуменне музея як мемарыяльнай прасторы.

Як адзначала нямецкі вядомы нямецкі гісторык і культуролог Алейда Асман у сваёй рабоце “Доўгі цень мінулага: мемарыяльная культура і гістарычная палітыка” [1], задачай мемарыяльных месцаў з’яўляецца вяртанне тых ці іншых падзей мінулага ў сучаснае. Такое асучасніванне мінулага адбываецца ў вызначанай прасторавай лакалізацыі за кошт “устойлівых форм захавання”, а ў часе – за кошт “устойлівых форм паўтаральнасці”. Пры гэтым аўтар размяжоўвае паняцці “месца” і “прастора”. Прастора прасякнута духам даследчай, планамернай дзейнасці чалавека; прастору вымяраюць, структуруюць і пераўтвараюць. Прастора вольная, з ёй можна нешта зрабіць, яе можна пераабсталяваць. Гэтым яна адрозніваецца ад месца, індывідуалізаванага імем чалавека. Паняцце прасторы ўтрымлівае ў сабе патэнцыял планавання, скіраваны ў будучыню, паняцце месца нясе ў сабе веды, што адносяцца да мінулага.

У сучасным музеязнаўстве прастора музея трактуецца як своеасаблівы ўніверсальны тэкст, прадстаўлены не толькі ў выглядзе сукупнасці прадметаў у іх фізічнай размешчанасці, але і ў знакава-сімвалічнай форме. Тэкст прасторы музея лічыцца завершаным, бо час у ім зафіксаваны, але прастора музея як тэкст не завершана, так як у ім нараджаюцца новыя сэнсы. Музейная прастора ўтрымлівае час у сабе і існуе ў часе. Яна сама па сабе вынік творчасці, але засвойваецца толькі праз сузіранне, якое прадугледжвае су-творчасць. Структура прасторы музея шматслойная, яна ўключае ў сябе як духоўныя працэсы, так і матэрыяльныя структуры. Прастора музея не супадае з геаграфічнай прасторай, але часта лакалізуе гістарычную з’яву, падзею, факт ці, як у нашым выпадку, асобу. Такая прастора і вызначаецца як мемарыяльная.

Мемарыяльная прастора, якая зафіксавала час – XVII стагоддзе, і асобу – Сімяон Полацкі, з’явілася ў Полацку ў 1994 г. і сёння з’яўляецца філіялам Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка. Гэта ўнікальная інстытуцыя, у якой адначасова спалучаюцца два інстытута памяці – музей і бібліятэка. Іх узаемаабумоўленае суіснаванне стварае ўнікальную прастору, утвараючым фактарам якой служыць ідэя мемарызацыі асветніка XVII ст. Сімяона Полацкага.

Ідэя мемарыяльнага музея Сімяона Полацкага ўзнікла яшчэ падчас працы над стварэннем Музея беларускага кнігадрукавання, адкрытага ў 1990 г., а ідэя структуравання прасторы ў форме музея-бібліятэкі развілася з адзінага дакумента – завяшчання Сімяона Полацкага, якім ён перадаў Полацкаму Богаяўленскаму манастыру вялікую колькасць кніг

са сваёй бібліятэкі. Для размяшчэння будучай экспазіцыі было абрана памяшканне былой Кацярынінскай царквы мураванага будынка Брацкай школы, які знаходзіцца на тым жа месцы, што і драўляны будынак, у якім працаваў Сімяон Полацкі.

Паралельна з выпрацоўкай канцэпцыі было арганізавана камплектаванне фондаў будучага мемарыяльнага музея, які вызначае не толькі месца, але і арыгінальныя мемарыяльныя прадметы. На той час у фондах заапаведніка меліся толькі два прадметы: кніга “Арол Расійскі” 1915 г. і копія з парсуны XIX ст. з выявай Сімяона Полацкага. З Дзяржаўнай бібліятэкі СССР імя Ул. І. Леніна паступіла 11 кніг XVII–XVIII стст., сярод якіх было тры выданні Сімяона Полацкага: “Тэстамент к сыну свому Льву Філософу” (1680), “Вечеря душевная” (1683), абодва выдадзены ў Верхняй друкарні ў Маскве, і “Жезл правления” (1753, Сінадальная друкарня). Сёння ўсе яны прэзентаваны ў экспазіцыі музея. Сам музей можа разглядацца ў якасці “ўстойлівай формы захавання” музейных прадметаў, а апошнія ў сваю чаргу – у якасці “ўстойлівай формы захавання” ідэй, сэнсаў, падзей, фактаў. Праз музейныя прадметы мінулае “вяртаецца” ў сучаснасць.

Мастацкае рашэнне экспазіцыі распрацавана па ўзоры інтэр’еру заходнееўрапейскай бібліятэкі XVII–XVIII стст. У двухузроўневых шафах музея размешчана частка кніжнага збору і навуковая бібліятэка музея-заапаведніка. Сёння гэта музей комплекснага профілю з рысамі гістарычнага, мемарыяльнага і літаратурнага музея.

У прасторы музея спалучаюцца мемарыяльна-гістарычная экспазіцыя і навуковая бібліятэка з чытальнай залай як неад’емны элемент гэтай прасторы. Музейная прастора разглядаецца як своеасаблівы ўніверсальны тэкст, які прадстаўлены не толькі ў выглядзе сукупнасці прадметаў, звязаных з імі падзей, але і ў знакава-сімвалічнай форме. Знакамі-сімваламі ў дадзеным выпадку выступаюць галоўныя экспанаты Музея-бібліятэкі – кнігі, праз якія рэпрэзентаваны ідэі, закладзеныя навуковай канцэпцыяй музея. Тэкст прасторы музея завершаны, паколькі адлюстраваны ў музеі час завершаны, але адначасова з тым прастора музея як тэкст не завершана, бо ў ёй нараджаюцца новыя сэнсы, асацыяцыі і сувязі з сучаснасцю. Кожны наведвальнік стварае ўласныя сэнсы, а гэта значыць, музейная прастора суб’ектыўна. Спецыфіка ўспрыняцця і спасціжэння артэфактаў культуры, прадстаўленых у экспазіцыі, вымагае ад наведвальнікаў устанаўлення дыялогу з людзьмі іншых эпох, якія ўвасобілі свой сацыяльны час у выніках уласнай дзейнасці, што ў сучаснасці з’яўляюцца экспанатамі. У гэтым дыялогу адбываецца сумяшчэнне прасторы музея і экзистэнцыяльна-асобаснай прасторы наведвальніка, што дазваляе апошняму выявіць, прыняць і засвоіць культурныя коды, закладзеныя ў музейныя прадметы.

На сённяшні дзень у экспазіцыі Музея-бібліятэкі Сімяона Полацкага знаходзіцца 141 экспанат. У бібліятэчнай частцы захоўваецца амаль 3,5 тысячы прадметаў з кніжнага збору і каля 6 тысяч выданняў з навуковай бібліятэкі музея-заапаведніка. Музей-бібліятэку штогод наведвае некалькі тысяч чалавек, больш за тысячу чалавек звяртаецца ў навуковую бібліятэку. Да 390-годдзя Сімяона Полацкага Нацыянальны Полацкі гісторыка-культурны музей-заапаведнік арганізаваў чарговую Міжнародную навуковую канферэнцыю, на якой было абмеркавана шырокае кола пытанняў па гісторыі, мовазнаўству, кнігазнаўству і музейзнаўству.

Экспазіцыя Музея-бібліятэкі Сімяона Полацкага актуалізуе асобу Сімяона Полацкага, яго дзейнасць і спадчыну. Гэты музей з’яўляецца ўнікальнай мемарыяльнай прасторай, якая выступае носьбітам сэнсаў і значэнняў, адзінствам аб’ектыўнага і суб’ектыўнага, форм мінулага і сучаснага.

Літаратура

1. Ассман, А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика / А. Ассман. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – 323 с.
2. Джумантаева, Т. А. К вопросу о присутствии Симеона Полоцкого в культурном

пространстве города (по материалам конференции «Симеон Полоцкий: мировоззрение, общественно-политическая и литературная деятельность») / Т. А. Джумантаева // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2010. – № 1. – С. 208–210.

3. Краско, В. Д. Музей-бібліятэка Сімяона Полацкага: ад ідэі да рэальнага жыцця / В.Д. Краско // Сімяон Полацкі: светапогляд, грамадска-палітычная і літаратурная дзейнасць (матэрыялы II Міжнароднай навуковай канферэнцыі 18–19 лістапада 2004 г.). – Полацк : НПГКМЗ, 2005. – С. 58–64.

4. Шумовіч, А. У. Адлюстраванне жыцця і дзейнасці Сімяона Полацкага ў экспазіцыі Музея-бібліятэкі Сімяона Полацкага / А. У. Шумовіч // Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі «AD FONTES – ДО ДЖЕРЕЛ», Київ 12–14 жовтня 2005 року. – Київ : Києво-Могилянська Академія, 2006. – С. 39–45.

5. Шумовіч, А. У. Экспазіцыя Музея-бібліятэкі Сімяона Полацкага як адлюстраванне жыцця і дзейнасці Сімяона Полацкага / А. У. Шумовіч // Сімяон Полацкі: светапогляд, грамадска-палітычная і літаратурная дзейнасць (матэрыялы III Міжнароднай навуковай канферэнцыі 19–20 лістапада 2009 г.). – Полацк : НПГКМЗ, 2010. – С. 207–215.

Галимова Н.П.

(Республика Беларусь, г.Брест)

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ БРЕСТСКОЙ ОБЛАСТИ В 2010–2015 ГГ.

Особое значение в связи с задачами дальнейшего реформирования и модернизации белорусского общества приобретает изучение развития современной культуры. Культура играет важную роль в становлении экономически высокоразвитого государства. Она способствует формированию высококвалифицированного специалиста и всесторонне развитого человека, что является обязательным условием для успешной модернизации общества.

Культура белорусского общества представляет собой сложную систему, где в качестве элементов можно выделить различные культуры: этническую, национальную, массовую, элитарную, социально-профессиональную. Национальная культура представляет собой историческую совокупность художественных, материальных, философских, эстетических и других ценностей и достижений, созданных титульным этносом нации, а также ценностей, полученных ею в процессе взаимодействия с другими нациями. Национальная культура является неисчерпаемым источником творческих сил народа на пути его исторического развития. Соотношения традиций и современности, традиций и новаций являются актуальными на всех этапах развития культуры вообще, и белорусской, в частности. Актуальность базируется прежде всего на том, что традиция является не только важнейшей духовной ценностью, но и формой преемственности культуры, формой сохранения культурного наследия. В связи с вышесказанным в последнее десятилетие усилился рост интереса к изучению различных аспектов развития национальной культуры. Важным направлением научных исследований является изучение истории отдельных регионов Беларуси, в том числе Брестской области.

В 2010–2015 гг. Брестская область являлась одним из развивающихся регионов Республики Беларусь, особенно были заметны позитивные сдвиги в области культурного развития, при этом особенности культурной жизни области представляют научный интерес и являются актуальными. С целью расширения сферы деятельности, сохранения

региональной традиционной культуры и объектов историко-культурного наследия открывались новые учреждения культуры: центры культуры и досуга, дома ремесел, фольклора, народного творчества. Велась планомерная работа по оптимизации сети учреждений культуры. Культура становилась более мобильной [1]. Количество клубных формирований, работающих в области, составило 4 084 единицы, уровень качества и жизнеспособности любительского творчества определили творческие коллективы, которых в 2015 г. насчитывалось 2 639 и 1 324 любительских объединений и клубов по интересам, 397 из них носили почетные звания «народный», «образцовый», «Заслуженный коллектив Республики Беларусь» [2, л. 6].

Художественные коллективы области и отдельные исполнители вели активную концертно-гастрольную деятельность, ежегодно осуществляли свыше 130 выездов за рубеж. Они с достоинством представляли белорусскую культуру и культуру Брестчины в 20 странах мира и ежегодно получали свыше 50 высоких наград на престижных культурных форумах [2, л. 8].

В Брестской области полюбилились и стали традиционными праздники и конкурсы любительского творчества, которых насчитывалось свыше 20. Наиболее популярными стали Международный фестиваль духовой музыки «Белорусские фанфары», проходивший в г. Барановичи, Областной тур Республиканского фестиваля национальных культур «Суквецце культур» в г. Малорите, которые способствовали созданию новых художественных коллективов с участием представителей различных национальностей, проживающих на территории области [3, с. 123].

Брестская область традиционно славится своими мастерами музыкального искусства. В рассматриваемый период в обществе произошли серьезные изменения в области отношения населения к религии. В регионе построены новые храмы, появились новые религиозные общины. Стали востребованными и популярными музыкальные фестивали, представляющие искусство вокально-хоровых коллективов с академической манерой исполнения, прекрасным исполнением духовных произведений. Такими фестивалями стали «Лети, наша песня» и «Песнь Песен». Большое внимание в области уделяется пожилым людям, их творчеству. В ряде районов области работают ветеранские организации, проводят фестивали и праздники для людей пожилого возраста. Таким традиционным и популярным стал фестиваль творчества ветеранов «Неспокойные сердца», в котором принимали участие любительские ветеранские коллективы со всей Брестской области. Областной фестиваль эстрадного искусства «Ритмы молодости», который представлял интерес для другой категории населения, способствовал развитию творческих способностей детей и молодежи, повышал их общую культуру, зажег новые звездочки на музыкальном олимпе области.

Большой популярностью в регионе пользуется такой музыкальный инструмент как гармонь, этому способствует Областной праздник-конкурс гармонистов и исполнителей частушек «Грай, гармонь», проходящий в д. Поречье Пинского района. Праздник-конкурс проводится один раз в три года и показывает творческую деятельность ансамблей гармонистов, исполнителей частушек, приобщает население к национальным традициям, народной музыкальной культуре, возвращает участников и зрителей к своим корням. В последнее время в нашей стране много внимания уделяется семье. Семейные праздники несомненно укрепляют семью, дают возможность показать успехи семейного воспитания, продемонстрировать лучшие семьи. Большую популярность имеет Областной праздник-конкурс семейного творчества «Под крышей дома твоего». Праздник организовывается один раз в три–четыре года в целях повышения социального статуса, роли и значимости семьи в обществе, восстановления и преемственности лучших национальных семейных художественных традиций, развития семейного творчества [2, л. 9].

Не только в Беларуси, но и за ее пределами, большой интерес вызывает областной

праздник юмора «Споровские жарты», который проводится в д. Спорово Березовского района. На праздник народного юмора съезжаются лучшие представители белорусского юмористического фольклора со всей страны. Среди многочисленных зрителей жители не только Брестской области, но и ближнего и дальнего зарубежья.

Своеобразными и неповторимыми в творческой жизни региона являются областной открытый праздник-конкурс джазовой музыки «Пружанский блюз» (г. Пружаны) и праздник «Ружанская брама» (г. Ружаны Пружанского района), которые из года в год собирают все больше и больше зрителей. Это является свидетельством того, что жители Брестской области стали более образованными, современными и требовательными к музыкальному искусству. Большую популярность приобрел областной музыкальный проект «Дебют с оркестром», который проходил в областном центре и собирал многочисленные коллективы области. Получил свою популярность и любовь зрителей смотр-конкурс детских фольклорных коллективов и праздник фольклорного искусства «Таночак», который проходил в д. Бездеж Дрогичинского района и т. д. [4].

Чрезвычайно важной и актуальной сегодня является проблема преемственности и приобщения детей и молодежи к национальному наследию. Основными направлениями работы школ народного творчества где работали кружки и студии по направлениям вышивка, соломоплетение, народные обряды, песни и танцы, ткачество и плетение поясов, резьба по дереву, изделия из бумаги и др. В регионе представлены отдельные классы, которые не имеют аналогов в Республике Беларусь. В Пружанской Школе народного творчества был организован кружок росписи по стеклу, студия выбивания ковров работал в Ставокской Школе народного творчества Пинского района [5, л. 13].

В данный период в области успешно работали 4 814 мастеров народного творчества. Среди которых 206 мастеров являлись руководителями кружков декоративно-прикладного и изобразительного искусства, 16 мастеров имели звание «Народный мастер Республики Беларусь». Брестская область одна из первых в стране начала проводить пленэры резчиков монументальной скульптуры. Благодаря положительным результатам, пленэры стали проводится ежегодно и собирать очень много зрителей [5, л. 14].

Одним из новых и уникальных для Беларуси стал краеведческий проект Брестской областной библиотеки им. М. Горького «Берестейские книгосборы: состояние и перспективы развития». Библиотека организовала и провела несколько научно-практических конференций, на которые приглашались ведущие ученые, специалисты в области книги из Беларуси, России, Украины, Литвы, Польши, Латвии, Казахстана. В рамках проекта за период 2010–2015 гг. были прекрасно организованы и состоялись 3 международных научно-практических конференции (2008, 2012, 2015) и одно заседание круглого стола в 2013 г, посвященные Брестской Библии – уникальному памятнику культуры XVI века.[1]. Большую помощь в организации конференций библиотеке оказывал исторический факультет БрГУ им. А. С. Пушкина.

Следующим проектом был «Сапегиана: Книгосборы рода Сапег», который начался в 2011 г. Проект в котором принимала участие Областная библиотека, выполнялся под эгидой ЮНЕСКО, совместно с Национальной библиотекой Беларуси и Российской национальной библиотекой в г. Санкт-Петербурге. Он представлял собой реконструкцию в электронном виде книжного собрания знаменитого белорусского рода Сапегов. В ходе работы над проектом планируется воссоздать Ружанскую и Деречинскую части книжной коллекции и архива для организации цифровой библиотеки на базе музея «Дворец Сапегов» в г. Ружаны [3, с. 76].

Следующим проектом стал «Виртуальная реконструкция наследия Ю.И. Крашевского», который рассчитан на 2012–2014 гг. Это международный проект, также поддержанный ЮНЕСКО, в котором участвует областная библиотека и посвящен он Ю. И. Крашевскому – одному из самых успешных писателей XIX в., нашему земляку родом

с Пружанщины, историку, композитору, художнику, редактору, издателю, общественному деятелю, академику Краковской Академии наук, которому в 2012 г. исполнилось 200 лет [3, с. 198].

Успешно продолжала развиваться театральная Брестчина, ежегодно проводилось около 2 тыс. концертов и спектаклей, на которых присутствовало более 250 тыс. зрителей, в том числе в сельской местности. При этом процент заполняемости залов составлял около 80%. В 2015 г. были поставлены и нашли своего зрителя новые спектакли Брестского театра кукол: «Гуттаперчевый мальчик», «Котенок по имени Гав», Полесским драматическим театром были осуществлены постановки «Пинская шляхта», «Можно стать счастливым завтра», «Конек-Горбунок», «Елена Премудрая», «Баллада о Мужестве», «Двенадцать месяцев», «Новогодние приключения обезьянки Зи-Зи». На сцене Брестского академического театра драмы представлены зрителю восемь новых постановок: «Рони и Бирк», «Купер», «Браво, Лауренсия», «Чемоданное настроение», «Деды», «Молодая семья снимет квартиру», «Золушка» и др. [4].

Стал традиционным областной фестиваль любительского театрального искусства «Театральное Полесье», который проводился в г. Ивацевичи. Целью фестиваля является популяризация театрального искусства среди населения, пропаганда лучших произведений современных белорусских драматургов, воспитание высокой культуры у массового зрителя.

Знают во многих странах мира г. Брест и Республику Беларусь благодаря Международному театральному фестивалю «Белая вежа», который ежегодно в начале осени собирает лучшие театральные коллективы с их интересными, порой новаторскими постановками, радуя театралов города, области, многочисленных гостей и туристов.

Подводя итоги развития культуры Брестской области в период 2010–2015 гг., можно отметить, что развитию культурной жизни уделялось огромное внимание, делалось все возможное для развития и посылка культуры в районные центры, старались развивать и поддерживать творчество во всех уголках Брестской области. Самобытность области, ее высокая культурная развитость выделяла Брестчину на фоне нашей страны. Однако оставалась и масса проблем, которые нужно было решать, это в первую очередь оплата труда работников учреждений культуры, целевое направление средств на развитие библиотек с учетом всех реалий современного компьютерного мира, так как большинству учреждений культуры области требуется модернизация, которую провести за пару лет просто физически и финансово невозможно. Современный мир не всегда помнит свои истоки, культура же, помогает поддерживать баланс между интенсивной компьютеризацией и самобытностью общества.

Литература

1. Официальный Интернет-портал Белорусского национального статистического комитета [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://belstat.gov.by>. – Дата доступа: 21.03.2016.
2. Отдел культуры Брестского городского исполнительного комитета // ГАБр. – Ф. 1432. Оп. 7. Д. 742.
3. Курков, И. А. Брестчина: легенды, события, люди / И. А. Курков – Минск : Медиафакт, 2005. – 272 с.
4. Официальный Интернет-портал Березовского районного исполнительного комитета [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// http://berezga.gov.by](http://berezga.gov.by). – Дата доступа: 21.03.2016.
5. Отдел культуры Брестского районного исполнительного ком

**КНИЖНЫЙ ЛУБОК XIX – НАЧАЛА XX В.
(ПО ФОНДАМ ОТДЕЛА РЕДКИХ КНИГ И РУКОПИСЕЙ ЦНБ НАН БЕЛАРУСИ)**

Книжные лубочные издания представляют массовую дешевую литературу, предназначенную для чтения в народной среде. Текст в них был написан часто малограмотным, но всегда доступным для народного понимания языком. По лубочным книгам учились грамоте. Основными читателями были мещане, купцы, крестьяне, которые покупали лубочные книги у бродячих торговцев, на сельских ярмарках, в небольших провинциальных магазинах (бакалеях или галантереях). Их владельцы могли выписывать лубочные издания на свое имя и организовывать при магазине книжный склад [1, с. 249]. В деревню лубки попадали через офеней (книгонош, коробейников, картинщиков). Офени покупали товар в центрах производства лубочной продукции, преимущественно в Москве и Мстёре (Мстёра – поселок в Вязниковском районе Владимирской области. В прошлом – центр иконописи), где проводились четыре ярмарки в год. Часто товар отпускался в кредит – под залог телеги, самовара или в обмен на хлеб, мед, сено, холст, дрова и проч. Труд офеней был тяжел и опасен, иногда им доводилось за сезон пройти пешком с коробом на спине тысячи верст [2, с. 83].

С развитием со второй половины XIX в. сети железных дорог облегчается доступ книги в уездные города и в крупные села, где появляются стационарные книжные лавки, с которыми офени не могли конкурировать. Расцвет дела офеней стал падать, когда усилились их административные притеснения – согласно правилам 1865 г. о разносной книжной торговле, они должны были в каждом уезде получать промысловые свидетельства и т.п.

В 1860–1890-х гг. на территории Российской империи функционировало более 100 типографий, занимавшихся выпуском лубочных изданий. Главными центрами производства и оптовой торговли лубочной книги были Москва, Санкт-Петербург и Киев. Крупнейшие фирмы П. Н. Шарапова, Е. А. Губанова, А. В. Морозова, А. И. Манухина, С. И. Леухина, Г. Т. Бриллиантова, А. А. Холмушина, Е. И. Коноваловой, позднее И. Д. Сытина сосредоточивались в Москве на Никольской улице (Никольский рынок) и Апраксином Дворе в Петербурге. Известностью пользовалась фабрика лубочных литографированных изданий И. А. Гольшева в Мстёре. Здесь печаталось свыше 3 000 оттисков в день, а ежегодно выходило по 500 тысяч экземпляров лубочных картинок [3, с. 159].

Издания лубочного характера представляют тонкие тетрадки в лист и полулист, с красочной картинкой на обложке. Для печатания иллюстраций на обложке использовались зачастую старые гравировальные доски. Если их изношенность мешала иногда делать дальнейшие оттиски, с этих образцов изготавливались новые оригиналы, либо точно копировавшие старые, либо несколько переработанные. Поначалу иллюстрации расцветчивали яркими красками мастера-самоучки. С внедрением в 1880-х гг. хромолитографии (многоцветной литографии) краски стали более разнообразными, рисунок исполнялся профессиональными мастерами. Вместе с тем утратилась наивность и оригинальность лубочных картинок, составлявшая их своеобразие [4, с. [2]].

Лубочные иллюстрации в подавляющем числе случаев анонимны. Из художников XIX в. известно участие М. Кашинцева, П. Соколова, М. Микешина, Н. Кудрякова, В. Малышева, В. Маковского, И. Гольшева, Ф. Хромцева, Н. Степанова и др. В конце XIX – начале XX в. для лубочных изданий рисовали художники К. Лебедев, А. Апсита, Н. Богатов, С. Ягужинский, З. Пичугин и др. Очень часто для лубочных иллюстраций использовали гравюры художников, взятые из различных журналов. Их помещали на обложки, изменив подписи к рисункам [5, с. 13–14].

В лубочной литературе были свои жанры: переделки сказок и былин, рыцарских романов, исторических сказаний, авантюрных повестей, житий святых; сборники анекдотов, сонники, песенники.

На территории Российской империи лубочная литература издавалась до 1917 г., на смену ей пришли так называемые «массовые издания» новой власти. 19 мая 1919 г. вышло Постановление СНК об изъятии из продажи лубочной литературы: «Совет Народных Комиссаров в заседании от 19 мая сего 1919 г., рассмотрев вопрос о распространении литературы Московским издательством, постановил: Предложить Президиуму Московского Совета имеющуюся на складах Сытина, Морозова и Сизякова лубочную литературу, в том числе сонники, оракулы, письмовники, песенники, из продажи изъять. По 40 экземпляров каждого издания передать в распоряжение книжного фонда при Народном комиссариате просвещения для распределения между научными библиотеками» [6, с. 491].

На примере изданий, хранящихся в отделе редких книг и рукописей Центральной научной библиотеки НАН Беларуси, рассматриваются экземпляры лубочных песенников XIX – начала XX в.

В XVIII в. песенники были довольно дорогими книгами, по цене доступными только для зажиточных слоев общества. Если первые знаменитые собрания песен XVIII в. – «Собрание разных песен» (1770–1774) М. Д. Чулкова, «Новое и полное собрание российских песен» (1780–1781) Н. И. Новикова, «Российская Эрата» (1792) М. Попова и др. [7, с. [117]–127] – предназначались для дворянского общества, то массовое производство лубочных песенников было направлено на удовлетворение духовных запросов народной среды (мещанства и крестьян).

С открытием во второй половине XVIII в. бумажной фабрики купца Ахметьева, ставшей центром производства лубочной литературы, а также благодаря усовершенствованию полиграфической техники, развитию бумажного производства и широкому распространению литографии, печатная продукция дешевет. Многотомные толстые песенники постепенно сменяются изданиями, дешевыми для потребителя.

Среди книготорговцев наиболее известно имя Ивана Дмитриевича Сытина (1851–1934), который в 1894 г. издал 62 000 экземпляров лубочных песенников. Выходец из крестьян, не получивший никакого образования, Сынтин в детстве работал в книжной лавке московского лубочника П. Н. Шарапова. С 1876 г. он открыл собственную литографию и стал печатать лубочные картинки. В 1880-е гг. Сынтин становится крупнейшим в России издателем лубочной книги, которая послужила превосходной рекламой его издательства. В 1895 г. он выпустил 116 названий лубочных книг общим тиражом 1 236 700 экз. [2, с. 78]. В 1913 г. ему принадлежало около 50% лубочной продукции, выходившей в стране. И. Д. Сынтин пытался улучшить содержание и форму издаваемых им лубочных книжек для народа, привлекая крупных писателей и художников. Однако в целом он шел по общему пути, поставляя Никольскому рынку многочисленные авантюрные и псевдоисторические повести, грубые переделки народных сказок и былин, жития святых, сонники, песенники [3, с. 193].

В фондах отдела редких книг и рукописей ЦНБ НАН Беларуси хранятся 26 экземпляров лубочных песенников XIX – начала XX в. Издания были приобретены в букинистическом магазине г. Минска, поступали в отдел редких книг и рукописей ЦНБ НАН Беларуси на протяжении 1976–1978 гг.



Рис. 1. Обложка лубочного песенника «Уморилась» (СПб., 1896)

Самое раннее издание – «Сборник новейших песен и романсов «Уморилась» (Санкт-Петербург, 1896) (рис. 1), самые поздние – «На сопках Манжурии» (Москва, 1914) (рис. 2), «Комаринский. Новый песенник. Сборник русских песен и стихотворений» (Москва, 1914).

Издания уменьшенного формата – 110×170 мм. Художественное оформление и полиграфическое исполнение сборников соответствует духу своего времени: отпечатаны на дешевой бумаге, экземпляры имеют плотную обложку (картон), практически отсутствуют иллюстрации в тексте, украшение обложки – иллюстрация черно-белая, чаще цветная; минимальное количество виньеток (присутствуют преимущественно на титульном листе), заставок и концовок.



Рис. 2. Обложка лубочного песенника «На сопкахъ Манжурии» (Москва, 1914)

Украшением текста являются виньетки, заставки и концовки в следующих песенниках: «Пей, пока пьется, все позабудь. Не осенний мелкий дождичек. Сборник песен» (Москва, 1910) (рис. 3), «Соловьем залетным. Новые песни» (Москва, 1910), «Ах ты бедная швейка. Новый песенник» (Москва, 1909), «Сухая корочка. Новые песни» (Москва, 1911).



Рис. 3. Виньетки на титульном листе песенника «Пей, пока пьется, все позабудь. Не осенний мелкий дождичек. Сборник песен» (Москва, 1910)

«Прощай Москва златая главы. Новые песни» (Москва, 1910), «Чудный месяц. Песенник» (Москва, 1909). «Варяг. Песенник» (Москва, 1910), «Коробочка и веревочка. Сборник песен» (Москва, 1908), «Огородник. Новый песенник» (Москва, 1911), «Комаринский. Новый песенник. Сборник русских песен и стихотворений» (Москва, 1914).

Сборники вмещают песни разных жанров – святочные, свадебные, любовные, разбойничьи, воровские, частушки. Исключение составили два сборника, которые вместили песни одной тематики – рекрутские («Новые песни новобранца», Москва, 1911) (рис. 4) и цыганские («Гай-да Тройка! Новейший сборник любимых цыганских песен и романсов», Москва, [б.г.]).

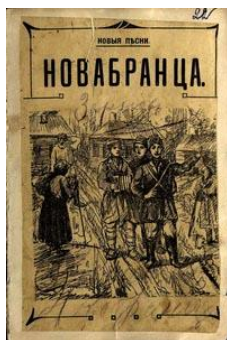


Рис. 4. Рекрутские песни в сборнике «Новые песни новобранца» (Москва, 1911)

По заглавиям лубочные песенники можно разделить на три группы: а) песенник – новый, новейший, полный, русский, народный, военный; б) сборник или собрание песен, романсов, куплетов новых, новейших, русских, отборных, отборнейших, модных, любимейших, солдатских, веселых; в) песни – новые, народные, веселые. Очень часто в лубочном сборнике песен использовалось в качестве заглавия название какой-нибудь популярной в данный момент песни (сборники «Гай-да тройка...», «Варяг», «Ах! Зачем эта ночь»). Некоторые сборники лубочных песенников имеют обобщающее заглавие («Песни босяков», «Песни каторжан», «Песни пьяниц-алкоголиков», «Песни рогатого мужа» и т.д. [8, с. 423].

На обложке песенников литографии в цвете и черно-белые. Иллюстрации на обложках четырех песенников («Новые песни. Новобранца» (Москва, 1911), «Сборникъ песень. Горы Воробьевскія» (Москва, 1911), «Задушевныя народныя песни. Говорила сыну мать не водись съ воров» (Москва, 1910), «Новые песни. Песни безроднаго скитальца» (Москва, 1907)) представлены черно-белыми штриховыми рисунками. Художники в своих работах обычно не оставляли автографы. Исключение составляют сборники песен «На сопкахъ Манжурии» (Москва, 1911) – на обложке иллюстрация, подписанная

«Х. Шухминь», и «Ахъ ты, молодость!» (Москва, 1904) – на титульном листе сведения об авторе рисунка на обложке: «рисунок обложки Н. И. Живаго» (рис. 5). На обложках песенников «Горы Воробьевскія» (Москва, 1911), «На паперти народъ толпится» (Москва, 1907) литографии с автографами художников (неразборчиво).

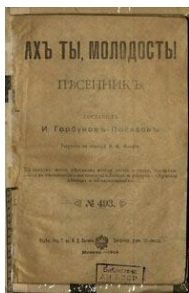


Рис. 5. На титульном листе песенника «Ах ты, молодость!» сведения об авторе рисунка на обложке: «рисунок обложки Н. И. Живаго»

На некоторых иллюстрациях обложки есть сведения о типо-литографии, в которой они печатались. Например, на обложке сборника «Утес Стеньки Разина» (Москва, 1912) есть сведения о типо-литографии А. П. Коркина – «Типо-Лит. А. П. Коркинъ А. В. Бейднманъ и К° Москва. Донская, д. А. Коркина.»

Тексты песен подавались не только в оригинале, но и в переработанном народной средой виде (Как утверждает фольклорист, собиратель лубочной литературы В. И. Симаков (1879–1955), составители лубочных песенников «черпают свои материалы уже из печатных материалов, а потому все эти песни являются простой механической перепечаткой слово в слово из других песенников... нельзя пройти молчанием и литературные переделки, так называемые подражания..., которые несут изменение в самом сюжете песни» [9, с. 79, 82]). В песенниках с авторским текстом фамилия автора часто опускалась. Так, из 26-ти лубочных песенников, хранящихся в фондах ЦНБ НАН Беларуси, в 9-ти авторы не указаны.

На титульных листах всех сборников содержится краткая информация, состоящая из заглавия и выходных данных. Сведения о составителях присутствуют только в пяти изданиях: граф К. Лапоточкин-Красовский – «На паперти народъ толпится» (Москва, 1907), И. Горбунов-Посадов – «Ахъ ты, молодость!» (Москва, 1904), А. Е. Пивень – «Сонце нызенько, вечирь блызенько» (Москва, 1909), Нищенко (без инициалов) – «Кобзарь» (Москва, 1910), Н. И. Красовский (певец) – «Новыя песни. Московскихъ и петербургскихъ скитальцевъ. Безроднымъ скитальцемъ меня называютъ» (Москва, 1907).

Лубочные издания также, как и все другие, подвергались цензуре. До 1822 г. «дозвол» о печати издания давала полиция. В 1839 г., во времена действия строгого цензурного устава, прозванного современниками «чугунным» [10, с. 56–60], цензура ужесточила контроль над всеми изданиями. В последней трети XIX в. с появлением хромо-литографии, еще более удешевившей лубочное производство, в результате чего оно было поставлено на поток, был установлен жесткий цензурный контроль за каждым изданием.

Как правило, в песенных сборниках конца XIX – начала XX в. на обороте титульного листа помещалась пометка цензора о дозvole на выпуск издания. Однако из 26 экземпляров песенников, хранящихся в фондах ЦНБ НАН Беларуси, отметка цензора наличествует только в двух – песеннике «Ах ты, молодость!» (Москва, 1904) – «Дозволено цензурою. С.-Петербург, 1 ноября 1903 г.», и «Сборнике новейших песен и романсов «Уморилась» (Санкт-Петербург, 1896) – «Дозволено цензурою. СПб. 16 ноября 1895 г.». В других изданиях отметка цензора отсутствует, из чего следует вывод, что-либо не все выпуски песенных сборников подвергались цензуре, либо не в каждом из них ставилась отметка цензора.

В лубочной продукции широко использовались рекламные объявления. На нижней обложке пяти лубочных песенников помещена подробная реклама (во весь лист) книжной торговли А. Д. Сазонова (в песенниках «На сопкахъ Манжуріи» (Москва, 1914), «Утес Стеньки Разина» (Москва, 1912)), книготорговца А. А. Холмушина («Уморилась!» (Санкт-Петербург, 1896)), И. Д. Сыгина («Огородник» (Москва, 1911)), Е. И. Коновалова («Коробочка и веревочка» (Москва, 1908)) и др.

Нужно отметить, что во всех песенниках неизменно присутствует имя издателя.

Наибольшее количество лубочных песенников – издания московских книгопродавцов А. С. Балашова (семь экземпляров) и И. Д. Сытина (шесть экземпляров). Другие лубочные песенники из фондов ЦНБ НАН Беларуси – издания Ф. И. Филатова, П. В. Бельцова, А. А. и Н. И. Холмушиных, Е. И. Коновалова, П. Н. Шарапова и др.

В свое время дешевые по цене, написанные простым языком, лубочные издания оставались единственным проводником знаний среди народных масс. Через лубочные песенники популяризовалась русская поэзия, трансформируя авторские стихи в народные песни. Как памятники книжной культуры конца XIX – начала XX в., лубочные издания представляют определенный интерес для исследователей в области этнографии и фольклора, краеведения, книговедения.

Литература

1. Матвеев, М. Ю. Российские библиотеки во второй половине XIX начале XX века / М. Ю. Матвеев ; [редактор Г. А. Мамонтова]. – СПб. : Российская национальная библиотека, 2014.
2. Андреева, О. В. Книжное дело в России в XIX – начале XX века: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 030903.65 – Книгораспространение / О. В. Андреева ; Министерство образования и науки Российской Федерации, Федеральное агентство по образованию, Московский государственный университет печати. – М., 2009. – 128 с.
3. Шомракова, И. А. Всеобщая история книги / И. А. Шомракова, И. Е. Баренбаум ; науч. ред. докт. пед. наук, проф. Г. В. Михеева. – СПб. : СПбГУКИ, 2005. – 367 с.
4. Русский лубок XVII–XIX вв. : альбом / авт.-сост. В. Бахтин, Д. Молдавский ; под общ. ред. чл.-кор. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. – М. ; Л., 1962. – 12 с.
5. Клепиков, С. А. О собирании лубочных картин / С. А. Клепиков. – М. : Государственный литературный музей, 1941. – 24 с.
6. Декреты Советской власти / Ин-т марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, Ин-т истории Акад. наук СССР. – Т. 5 : 1 апреля – 31 июля 1919 г. – М., 1971. – 701 с.
7. Денисенко, Е. П. Сборники песен XVIII в. в фондах Отдела редких книг и рукописей ЦНБ НАН Беларуси / Е. П. Денисенко // Книга: исслед. и материалы / Науч. Совет РАН “История мировой культуры” ; Центр исследований книжной культуры ФГБУ науки НИЦ “Наука” РАН. – М., 2002. – Сб. 1 (106) / [гл.ред. Б. В. Ленский]. – 2016. – С. [117]–127.
8. Соколов, Ю. М. Русский фольклор / Ю. М. Соколов. – М., 1941. – 558 с.
9. Симаков, В. И. Народные песни, их составители и их варианты / В. И. Симаков ; предисл. проф. Ю. М. Соколова. – М., 1929. – С. 79, 82.
10. Жирков, Г. В. История цензуры в России XIX–XX вв. : Учеб. пособие для студентов вузов / Г. В. Жирков. – М., 2001. – 368 с.

Дэн Цзяюе

(Республика Беларусь, г. Минск)

«ТАНЦУЮЩИЙ ЛЕВ» В ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В феврале 1995 года в Китае «Танец дракона» и «Танец льва» были официально включены в список танцевальных соревнований. Начиная с этого времени, обучающие профессиональные курсы по этим танцам регулярно проводятся во многих высших учебных заведениях страны. Серьезное изучение и практическое освоение техники исполнения позволило усовершенствовать эти фольклорные танцевальные жанры до современного профессионального уровня.

Согласно традиции «Танец льва», как и всякий древний танец, является художественно-практическим воплощением эстетических представлений народов Китая: костюм исполнителя подчеркивает образ и символическое значение льва; движения напоминают пластику животного. Движения имеют магический смысл: они призывают удачу, изгоняют духов, приносящих бедствия. Исполнение, как правило, сопровождается ансамблем музыкантов, играющих на ударно-шумовых инструментах, в котором преобладают медные тарелки.

«Танец льва», дающий надежду на счастливое будущее, особенно популярен именно в праздник Нового года, хотя часто включается и в программу различных традиционных фестивалей. Ускорение процессов миграции, приводящее к активному взаимодействию различных типов культур, способствует распространению этого танца, что подтверждается его изучением и широкой известностью не только в Китае, но и во Вьетнаме, Таиланде, Сингапуре, Южной Корее, Японии, а в последние годы даже в Беларуси.

Существуют различные версии о происхождении «Танца льва». Об этом свидетельствуют сохранившиеся литературные источники (мифы, легенды, предания), а также исторические хроники. Мифотворчество китайского народа запечатлело ритуалы и обычаи новогодней традиции. В источниках, описывающих проведение Весеннего праздника, рассказывается о том, что Лев сыграл роль сказочного чудовища по имени «Год». Во время проведения массовых театрално-зрелищных представлений участники собираются, чтобы посмотреть «Танец льва», прогнать «Год» и отпраздновать над ним победу. А поскольку в фольклоре образ Льва является символом удачи и храбрости, нередко можно слышать выражение «танцующая священная голова», которое отсылает к танцу и характеризует его.

Исторические материалы, объясняющие происхождение «Танца льва» в основном относятся к следующим периодам: династии Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.), Северной Вэй (386–534 гг. н. э.), Тан (618–907 гг. н. э.). Среди сохранившихся материалов часто упоминают «Исторические записи» династии Хань, «Лоан Цзяляндзи» династии Северная Вэй и «Силианью» династии Тан.

Согласно легенде из «Исторических записей», в период правления императора У династии Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.) была открыта дорога в западные регионы (Шелковый путь). Чтобы установить дружественные отношения с соседними народами, а также со странами, которые делают выгодной торговлю, император У Хань пригласил всех послов принять участие в пиршестве. Праздник сопровождали артисты, которые пели и плясали. Одни из них были одеты в костюмы, сделанные из перьев, другие – из шкур животных. Гости обнаружили, что среди представленных героев не было льва. Исследователи объясняют это тем, что в то время на материковой части Китая эти животные не встречались. Только позднее в результате культурного обмена лев был завезен в Китай из Западной Азии по Шелковому пути. Тогда и появились акробатические представления «Танца льва». Исполнителя, который в то время дрессировал настоящего льва, называли «человеком, воспитавшим льва». Из-за неразвитого путевого сообщения немногочисленные посылки со львами едва ли имели возможность достичь Китая. Это повлияло на создание ореола мистики и таинственности самого «Танца льва»: его можно было исполнять только в присутствии самого императора в его дворце, куда обычные люди не допускались.



Рис. 1. Типажу «Танца льва» (Китай, Гуандун). «Фошань Лицзя Львиная голова» (три образа – Гуань Юй, Лю Бэй, Чжан Фэй). Маски изготовили ремесленники Ли Юйчжэнь

Согласно записям исторических хроник, народные художники на основе собственных фантазий начали создавать собственный образ воображаемого льва, используя его для украшения тканей и масок (рис. 1). В этом контексте «Танец льва» приобрел значимость как один из символов дружбы между странами и народами. Среди простого люда популярность приобрело мнение о том, что «Танцующий лев» изображает славу и

процветание страны. Именно эта патриотическая направленность танца способствовала его широкому распространению.

В одной из исторических хроник династии Северной Вэй (386–534) «Лоян Цзялянцзи», написанной Ян Сюаньчжи говорится о том, что «*в стене храма Будды было четыре арки и четыре льва*» [1, с. 3], а также описано путешествие Шахьямуни, которому «*злые духи указывали путь*» [1, с. 15]. Из этого текста следует, что во времена династии Северная Вэй в культуре Китая львы наделялись функциями изгнания зла и предотвращения бедствий.

В сборнике «Сто пьес» династии Тан (618–907) описаны различные формы искусных представлений, таких как песни и танцы, акробатика, игры с мячом и игры с животными [2, с. 1]. Стихи с сопровождением музыки также появились в этот период; функция поэзии – конкретизировать звуковые образы. Позднее с этой целью были добавлены и танцы, которые должны были средствами пластического и декоративно-прикладного искусства (костюмы) расширить спектр художественной выразительности. Задачей яркого воплощения образа определялся выбор музыкальных инструментов и характер мелодий. Известный поэт династии Тан (618–907 гг. н. э.) Бай Джуй-и создал более 2 800 стихов – музыкальных и танцевальных [3, с. 11]. В них встречается описание льва. Например, его стихотворение «Си Лян Шу» можно разделить на три части [4, с. 52]. Первая из них посвящена форме исполнения и содержанию «Танца льва» в Лянчжоу. Танец исполняют два актера (танцора): один – в маске Дайху, другой – играющий роль фальшивого льва. Поэт в четырех стихотворениях описал фальшивого льва, а затем изложил историю. После этого два участника исполняют танец.

Во второй части «Си Лян Шу» содержится только четыре предложения о том, что нынешним пьяным генералам нравится смотреть танец, они любят только развлечения, в результате чего страна приходит в упадок.

Ветеран войны поэт Бай Джуй-и очень страдал, оттого что военный лагерь развлекался, наблюдая «Танец льва». Первоначально сюжетом танца предназначался для воодушевления генералов и солдат встать на защиту своего родного города. Но с течением времени первоначальный героический смысл танца исчез. Бай Джуй-и считал: если «Танец льва» не вдохновляет солдат, то он не должен превращаться в средство развлечения. По мнению поэта, цель искусства не должна сводиться к развлекательной функции.

Исследователи выделяют две разновидности «Танца льва» – южную и северную. Облик северного льва больше похож на реального льва, а южного – на волшебного зверя. Темпераментный и грубоватый северный «Танец льва» ведет свою историю от древнего «Боевого танца льва», поэтому демонстрирует храбрость и гибкость сильного животного посредством энергичных танцевальных движений. Артист-танцор с львиной головой одет в костюм воина. Он держит в руке вращающийся шар и, подражая льву, выполняет прыжки, то сидя на корточках, то поднимаясь высоко вверх под аккомпанемент тарелок и барабанов. В этом танце используются и более изощренные движения, например, катания. Южный вариант танца сформировался в результате эволюции северного, исторически более раннего, а его современный вариант, сложившийся в провинции Гуандун, считают художественным эталоном.

Северный и южный танцы отличаются с точки зрения техники исполнения и стиля танцевальной пластики. Северный лев не подражает движениям реального зверя. Другой образ льва создан южной школой; он также известный как «пробудившийся лев». Широкое распространение танец получил в Фошане и Гуанчжоу (провинция Гуандун), где лев считается благоприятным животным; его образ – центральный в магических и экзорцистских практиках, а также используется при заговорах от стихийных бедствий. Проведение фестивалей или массовых праздников всегда сопровождается «Танцем льва», который являет собой настоящее театральное представление. Постановка и исполнение

танца дополнено реалистичной маской и гримом льва, достоверно воспроизводящих антропоморфные черты зверя. Весь художественно-выразительный комплекс производит сильное впечатление.

Традиционный южный «Танец льва» разделяют на три группы в зависимости от типажей главных героев, которые изображают реальных людей, живших в один исторический период, – это Гуань Юй, Лю Бэй и Чжан Фэй [5, с. 6]. Народный герой Гуань Юй – генерал того же исторического периода, запечатленный в «Танце льва» как воин в бою (рис. 2).



Рис. 2. Конное изображение генерала-воина Гуань Юя (керамика; Британский музей)

Этот герой-лев изображен с красно-черным лицом, бровями и длинной бородой черного цвета, с синим носом, пурпурным рогом и двумя золотыми монетами на затылочной части головы. В этом типаже соединены мужество и мудрость, верность и уважение, сильный национальный дух. Лю Бэй – доброжелательный монарх периода Троецарствия. Облик Льва-Лю Бэя характеризуется желтым лицом, белыми бровями и белой длинной бородой; а за головой льва нарисованы три золотые монеты, что символизирует зрелость, доброту, миролюбие (рис. 3).



Рис. 3. Статуя Лю Бэя – доброго миролюбивого монарха периода Троецарствия (Китай, Чэнду)

Чжан Фэй – генерал-воин, смелый, грубоватый, могучий, умеющий сражаться (рис. 4). Эти качества символизируют раскраска: черно-белое лицо, черные брови и короткая борода, голубой нос, железный рог, красные глаза и два клыка во рту. Обязательно изображение монет.



Рис. 4. Статуя смелого и могучего генерала-воина Чжан Фэя (Китай, Чэнду)

Танцевальные движения и образы льва южной школы неторопливы; они изображают царапанье зверя и его выход из своего логова, переход через гору или через мост, подъем вверх, сбор зеленых овощей (салат-латук), возвращение в свой дом. Пластика танца обобщенно выражает различные события сюжета и характерные повадки животного методом подражания: имитация походки, движения головы, мимика, жестикация. Для южной традиции (особенно во время весеннего праздника) обязательной частью танца является изображение сбор салата. Заметим, что образ «зеленых овощей» по традиции символизирует большую удачу. Танец представляет серию движений, имитирующих сбор урожая на высоких холмистых огородах.

По мере эволюции «Танца льва» в современный период различия между традициями южной и северной школы постепенно стираются, например, костюмы актеров севера выдержаны в стиле южной традиции, а техника и символика самого танца остается неизменной.

Значение «Танца льва» многообразно: он отпугивал злых духов, приманивал удачу, вдохновлял защитников родины, но чаще всего служил целям развлекательным. Заимствованный из культуры прошлого этот танец в современный период получил «вторую жизнь»: его пропагандируют профессиональные исполнители, а в феврале 1995 года в Китае прошли первые соревнования «Танца льва». В XX–XXI вв. с развитием искусства кино в Китае, было создано много фильмов о львах: «Король-лев», «Король – молодой лев»,

«Старшие братья», «Стареющий лев» и др. Наиболее ярким примером является фильм «Наблюдая за львом», в котором «Танец льва» имитирует походку и жестикуляцию пьяного человека. Фильм «Старшие братья» рассказывает о сложном мастерстве танцоров и представляет их наиболее интересные выступления, среди которых выделяется исполнение «Танца льва», собирающего зеленые овощи, – во время весеннего праздника. В этой сцене принимает Джеки Чан, широко известный в мире по фильмам, пропагандирующим восточные единоборства.

Литература

1. 杨衒之.《洛阳伽蓝记》.北京：中华书局, 2012：202页 = Сюаньчжи, Ян. Лоян Цзялянци / Ян Сюаньчжи. – Пекин：Кит. книгоизд-во, 2012. – Т. 1. – 202 с.
2. 张裕涵.《唐代百戏研究》.山西：山西师范大学, 2015：138页 = Чжан, Юхан. Исследование сотен пьес в династии Тан / Юхан Чжан. – Шаньси：Шаньси педагогический университет, 2015. – 138 с.
3. 石曼晴.《白居易乐舞诗的舞蹈文化研究》.北京：中国艺术研究院, 2015：79页 = Ши, Манцин. Изучение танцевальной культуры поэзии музыки и танца Бай Цзюйи / Манцин Ши. – Пекин：Китайская академия искусств, 2015. – 78 с.
4. 王建琴.《唐代西凉伎研究》.山西：山西师范大学, 2017年：74页 = Ван, Цзяньцин. Исследование Си Лян Шу в династии Тан / Цзяньцин Ван. – Шаньси：Шаньси педагогический университет, 2017. – 74 с.
5. 董胜. 陈秀伶.《千年传承—舞龙舞狮》.吉林：吉林出版集团有限公司, 2011年：146页 = Дон, Шэн. Наследие тысячелетия - танец дракона и льва / Шэн Дон, Сюан Чэнь. – Цзилинь：Издательская группа Цзилинь Лтд, 2

Демидова Н.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СВЯТЫЕ ЛИКИ НА КАМНЕ. ВЕРСИЯ ХУДОЖНИКА АНАТОЛИЯ КУЗНЕЦОВА

Современная белорусская культура является своеобразным зеркалом социокультурных явлений, которые сегодня происходят в мире. Практически во всех видах искусства есть представители самых разных направлений и стилей. Сегодня почитатели новой эстетики обращаются к так называемому непрофессиональному искусству, отсылающего к ментально-психологическому, бессознательному уровню. Многообразие направлений и течений в искусстве сегодня для творческих людей – поиск своей идентичности, где каждый по-своему высказывает небезразличие к прошлому и современному страны и культуры. Диалог прошлое – настоящее есть беседа художника Анатолия Кузнецова с самим собой, осознание себя через понимание, постижение «своего» в ощущении мира и в мире творчества. Его апелляция к истории христианства оказывается условием существования настоящего и присутствует в его многообразии. Об этом свидетельствуют иконописные работы художника, росписи по природному материалу, самому устойчивому во времени – камню. Изображения, выполненные на камне, не терпят исправлений и этим похожи на фресковую живопись, вызывая череду разнообразных ассоциаций – от ценностно-бытийных до напоминания о «природной» сущности человека. Эти работы составляют совершенно особую главу его художественной биографии.

В представленной технике религиозные сюжеты несколько утрачивают присущую иконописи сдержанность и строгость. В сюжете «Рождество Богородицы», во внешне бытовую сцену вложен особый смысл и символика: чудесное и сверхреальное не показывается в открытую, оно как бы запрятано в глубину образов и структурировано в камне. Его богородичный цикл – это магический авторитет всего женского; мудрость и духовная высота, позитивное начало, любовь, рождение новой жизни, этот «тайный корень всех начинаний и превращений к родному очагу и поиск пристанища на чужбине, т. е. основу всяческого начала и конца» [1, с. 1]. Работы на библейские темы – это роспись многочисленных крупных валунов, где по возможности соблюдается композиционное построение и выдерживается цветовая символика, относящаяся к православным канонам иконографии. Одна из масштабных работ «святой Филарет», установлена в урочище Куропаты. Его контуры аккуратно вписаны в общий рельеф камня, создавая прием в жанре высокого горельефа. Образ цельный, цветовая гамма достигает необыкновенной силы, линии напряжены и придают облику святого силу, глубинную сущность, ту, которую можно постичь только аналитическим умом.



Рис. 1. «Святой Филарет»

Мелкую пластику отличает некоторая декоративность, иногда из-за сложного рельефа поверхностей камня, которая усиливается за счет глубины тонов, вариаций звучных цветовых пятен, ритмичности. У художника пластическое восприятие материала развито на глубоко-эмоциональном уровне, видимо от этого он так убедителен, ясен и понятен. Он подчиняет иконописную основу – камень для своего творческого, неподражаемого стиля, порожденного собственной энергетикой. Его росписи созвучны его темпераменту. Иногда он сознательно приглушает четкость контуров, создавая невидимую ауру, нематериальную оболочку, погружая зрителя в творческое вдохновение полной отрешенности от всего материального мира. Таковы работы «Святой преподобный Серафим Саровский» и «Архангел Гавриил».

Помимо глубокого содержания, работы обладают поразительным «звукорядом». Мысленно прислушиваясь к ним, можно услышать горестные шепоты библейских пророков или успокаивающее, дающее надежду мелодичное звучание, исходящее от Спасителя и Богородицы.



Рис. 2. «Святой преподобный Серафим Саровский»

Для Анатолия Кузнецова вполне понятно, что сущность человека определяет не составляющая его плоть, а дух, мысль, поступки. Его творческая судьба не лишена была драматизма. Не всегда его работы признавали представители православной церкви, профессиональные художники, свой заряд негатива он получал от светских властей. Но активная, меняющаяся, полная противоречий художественная жизнь была естественной атмосферой, где формировались его идеалы и сам язык его искусства, трудное продвижение к открытию, которое суждено стало делать только ему.

В городском пространстве, на фоне зданий во взаимодействии с храмом – становится особенно ясно, насколько усиливается впечатление от художественно-оформленных естественных форм камня. Художник сам создал наиболее благоприятную среду для их восприятия, где раскрывается все богатство замысла, особенности пластического языка. Темы христианской истории являются основными для творчества мастера. Психологизм его работ, стремление проникнуть в тайное – тайных – это свидетельство неразрывной связи, собственной принадлежности к духовному миру прошлого и настоящего родной страны. Как рассказывает сам Анатолий Кузнецов, его тяга к иконописи не была неожиданной. С

юности его страстно интересовало прошлое – он коллекционировал монеты, увлекался археологией, собирал иконы, старопечатные издания, монографии по истории искусства, книги по истории. Судьбоносной оказалась встреча с реставратором Петром Григорьевичем Журбеем и художником Владимиром Ивановичем Правдюком. Анатолий увлекся реставрацией, стал заниматься живописью, а с 1997 года иконописью. Участник многочисленных выставок в Российской Федерации и Беларуси. Собрание иконописных камней в Минске находится на околхрамовой территории прихода храма Воскресения Христова. В 2018 году передал многочисленную коллекцию икон, иконописных камней, книг, монет, этнографии, личный архив в отдел древнебелорусской культуры ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси».

Литература

1. Юнг, К. Г. Психологические аспекты архетипа матери / К. Г. Юнг. – М. : Академический проект, 2015. – С. 9.

***Жумарь С.В., Нестерович Ю.В.**
(Республика Беларусь, г. Минск)*

КОРРЕЛЯЦИЯ БАЗИСНЫХ ПОНЯТИЙ ПАМЯТНИКОВЕДЕНИЯ И АРХИВОВЕДЕНИЯ В РАМКАХ ТЕРМИНОЛОГИИ ПРОФИЛЬНОГО ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВА РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

Архивоведение и памятниковедение – социально-технологические науки, в которых понятийный аппарат обобщает опыт практической деятельности и оптимизацию способов её осуществления. Первая оформилась около сотни лет назад, вторая в начале 1990 г. Первой научной дисциплиной накоплен значительный багаж теоретических знаний, вырабатывается стратегия отношений с общими интертеориями. Для второй дисциплины наиболее значимой сегодня выступает теория культурного наследия, формируемая на стыке с культурологией. Непротиворечивая корреляция их базисных понятий, прежде всего, обозначаемых «архивный фонд» (далее - АФ), «национальный АФ» (НАФ), «документ НАФ», «архивный документ», «историко-культурное наследие» (ИКН), «объект историко-культурного наследия» (ОИКН), «памятник истории и культуры» (ПИК), «культурная ценность» (КЦ), «историко-культурная ценность» (ИКЦ), значима не только для построения их терминосистем и разрабатываемых теорий, но и для практической деятельности. Последние две лексические единицы имеют метонимические значения, переходящие в прямые значения по мере закрепления их в качестве термина законодательства [1]. В связи с выходом Кодекса РБ О культуре 2016 г. [2] особую значимость приобретает корреляция понятий, обозначаемых «документальный памятник», «особо ценный документ» (ОЦД). Отметим наличие в терминосистеме архивоведения и иных базовых терминов: «исключительно ценный документов» «уникальный документ» [3, с. 19].

В рамках координации терминов практической деятельности, сферы права и научных теорий производится обобщение обозначаемых ими понятий. Ситуация с их обозначением в странах СНГ приемлемо характеризовать незавершенной межинтеграцией (взаимодействием) их, с разной степенью «вытеснения» терминами «КЦ» и «ИКЦ» термина «ПИК». В Кодексе о культуре степень «вытеснения» значительна [3]. При том, как термин «ИКЦ» употребляется синонимично термину «ПИК» (в ст. 83), книжные памятники

номинаруются и как КЦ, и как ИКЦ. А в МФ (музейный фонд) Республики Беларусь и НАФ Республики Беларусь входят не только КЦ и ИКЦ, но и ординарные ОИКН. Кроме того, за термином «ИКЦ» закреплено значение ОИКН, наделённого юридическим статусом охраняемого государством объекта. В отличие от него термин «КЦ» полисемичен. Он употребляется для обозначения: ОИКН, 1. предложенных и оформляемых для придания такого юридического статуса, 2. предметов истории и культуры, не имеющих отличительных достоинств, сохраняемых государством в силу нахождения в фондах и коллекциях, относимых к КЦ, 3. потенциальных ОИКН. Апогея неоткоррелированность понятий достигает в ст. 66, где понятия КЦ и ИКЦ выступают пересекающимися, и наряду с этим, первое понятие предстаёт логическим видом по отношению ко второму.

Неоднозначен и термин «ИКН». В п. 1 ст. 82 Кодекса он определен стандартно: «совокупность наиболее отличительных результатов и свидетельств исторического, культурного и духовного развития Беларуси, воплощённых в ИКЦ». Понятие ИКН здесь формируется относительно абстрактного идеализированного объекта. ИКН предстаёт свойством ИКЦ, причём объективированным. Между тем, ИКН – совокупность продуктов материального, духовного, интеллектуального производства, признаваемых консолидированным экспертным сообществом в качестве результатов и свидетельств культурного наследия. Уже в п. 2 ст. 82 Кодекса ИКН предстаёт совокупностью ИКЦ-КЦ, имеющих правовой статус, и неординарных КЦ, выделенных для получения статуса ИКЦ, т.е. в логико-эпистемологическом плане, понятие ИКН формируется относительно эмпирического объекта. Само по себе изложение о воплощении результатов и свидетельств развития в предметах культуры (КЦ, имеющих правовой статус, и неординарных КЦ, претендующих на такой статус) является *«извращением смысла»*. Поскольку именно эти предметы культуры, а также и иные, не попавшие в ИКН, являются результатом такого развития, выступают свидетельством его. В ст. 83 выделяются виды ПИК, образующих ИКН. Из этого однозначно следует, что ПИК-ИКЦ есть неординарный КЦ, выделяемый для получения статуса ИКЦ (в них ИКН рассматривается в правовой плоскости). В культурологической плоскости следует исходить из того, что ИКН образуют КЦ. В самом деле, условно ординарные (без значимых отличительных достоинств) архивные документы, книги и издания могут являть собой документальные ПИК, входя в состав АФ, БФ (библиотечного фонда).

Согласно ст. 153 Кодекса коллекционный фонд – часть основного фонда – часть МФ – совокупность музейных предметов, относимых к ИКЦ, либо редких – «особо ценных музейных предметов», т.е. КЦ с отличительными достоинствами, но не ставших ИКЦ. В основной фонд МФ могут соответственно входить условно ординарные КЦ (музейные предметы без значимых отличительных достоинств). Это соответствует ст. 171 Кодекса, согласно которой в МФ Республики Беларусь входят взятые на постоянное хранение музейные предметы, регистрируемые в качестве основного фонда музейного учреждения. В МФ могут входить и ординарные КЦ, но входящие в фонды, и коллекции, являющиеся КЦ, и единицы сохранения ИКН, не относимые непосредственно к ИКН (научно-вспомогательные материалы, копии документальных памятников). Согласно ст. 141 БФ РБ образуют предназначенные для общественного использования документы БФ постоянного хранения. Из ст. 142 вытекает, что к книжным памятникам (книгам и изданиям с отличительными достоинствами) относятся документы БФ: и книги, и издания, не входящие в БФ учреждений. По терминологии Кодекса книжные памятники могут быть и ИКЦ, и КЦ. Книжные памятники приемлемо выделять видом документальных. Другим видом их следует выделять архивные памятники (экс (т.е. утратившие оперативные функции) – законодательные акты, экс-служебные документы и пр., отнесенные к уникальным и ОЦД).

В научном дискурсе отмечается неупорядоченность базовых терминов и противоречия, возникающие в рамках такой корреляции. В тексте А. Г. Черешни [4] анализируется законодательство России по этому вопросу и обращается внимание, на то, что в составе АФ Российской Федерации имеются «группы документов, не относящиеся по совокупности признаков к уникальным и особо ценным, но в тоже время не без оснований могущие быть причислены к КЦ». В том числе документы, имеющие «яркое и высокохудожественное оформление»: документы, фиксирующие процессы создания, реставрации ПИК; «архивные экземпляры образцов книжной графики, плакатного искусства и пр.» (здесь «архивный экземпляр» – «сокращение смысла», означающее экземпляр издания, поступивший на архивное хранение). В ст. 66 Кодекса 2016 г. КЦ, составляющие НАФ, библиотечный и музейный фонды РБ «за исключением ИКЦ», входящих в них, выделяются вторым видом КЦ по «особенностям сохранения и использования». Первый вид КЦ в этой типологии – ИКЦ. Из этого вытекает, что НАФ, библиотечный и музейный фонды РБ могут включать и КЦ, не отнесенные к ИКЦ и КЦ, имеющие статус ИКЦ, 3-й и 4-й разряды типологии п. 2.4 ст. 66 Кодекса: «КЦ, предложенные в установленном порядке для придания им статуса ИКЦ; иные КЦ» делает более точное изложение недостижимым. Содержание п. 2.2 ст. 66 свидетельствует о том, что остаются не определены таксономически ИКЦ НАФ (документы, коллекции, фонды). Из ст. 141, 156–157 Кодекса остаётся неясной (не определённой) таксономия ИКЦ, выделяемых в библиотечный и музейный фонды Республики Беларусь. Отмечено, что «в новом архивном законодательстве стран постсоветского пространства представление об архивных документах как культурном наследии» отражено в характеристике «общенародное достояние» [5]. Тем не менее, чётко критерии отнесения архивных документов к объектам ИКН и ПИК не выработаны.

Российские учёные отмечают, что в законодательстве Российской Федерации отсутствует отнесение архивных документов к ИКН, в законе РФ «Об основах культурного наследия (ПИК) народов РФ» 2002 г. «отсутствует прямое упоминание архивных документов» среди перечня объектов ИКН. И в целом движимая часть ИКН народов России «оказалась вне правового регулирования» [6]. Определённо НАФ (государства) трактуется составляющим ИКН (в том числе ПИК – «документальными памятниками») в СТ РК 1637:200. В Положении о НАФ Республики Беларусь термин «документальный памятник» ещё употребляется: «документы государственной части НАФ по истечении сроков ведомственного хранения в упорядоченном состоянии с соответствующим научно-справочным аппаратом и страховой копией документальных памятников передаются в государственное архивное учреждение» [7]. В Законе Республики Беларусь «Об архивном деле и делопроизводстве в Республике Беларусь» 2011 г. термин «документальный памятник» снят, употребляются и определяются термины «особо ценный, уникальный документ». [8] Правовая норма отнесения архивных документов к «особо ценным, уникальным документам» в нём отсутствует.

В двадцатилетие, предшествующее принятию закона 2011 г., в республике было начато формирование нормативно-методической базы по отбору уникальных и ОЦД и работе с ними («Инструкция об отнесении документов Национального архивного фонда к категориям особо ценных и уникальных документов» и др.). В ходе реализации положений закона данная работа была продолжена. Однако выявление и отбор архивных документов в качестве «уникальных и ОЦД» не эквивалентно выявлению документальных памятников, придания архивному документу статуса ИКЦ. При этом одним из оснований выделения уникальных и ОЦД берётся «невосполнимость /документа – Ю.Н./ при утрате как памятника культуры» [9]. Кардинально различается и таксономия: если уникальный и ОЦД – единичный документ, то документальным памятникам может быть отнесен не только единичный, а и стадиальный документ, и архивная коллекция и АФ. Такая таксономия

релевантная теоретическим знаниям памятниковедения, архивоведения, книговедения. Такая таксономия имеет место и в п. 1. ст. 142 Кодекса при установлении различия между книгой и книжным памятником.

В соответствии с критерием «особенностей сохранения (охраны) и использования» (ст. 66 Кодекса) ИКЦ – вид КЦ, а КЦ, составляющая БФ Республики Беларусь. НАФ Республики Беларусь. МФ Республики Беларусь (с исключением из них ИКЦ) – другой вид КЦ. В соответствии со ст. 68 и 83 Кодекса документальный памятник является отдельной КЦ, коллекцией, комплексом КЦ. Рассуждая последовательно и адекватно со ст. 66, из числа документальных, и «уже» архивных ПИК, следует исключать уникальные архивные документы, поскольку последние явно следует относить к ИКЦ. Такая несоразмерность устраняется снятием признака «за исключением ИКЦ» при выделении второго вида КЦ в п. 2.2 ст. 66. Архивные, книжные, движимые музейные КЦ образуют особый вид КЦ, охватывающий в коллекциях и комплексах КЦ неординарные КЦ, ординарные КЦ и ИКЦ (при условности понятия «ординарность»).

В методических рекомендациях, регламентирующих работу с уникальными документами [10], выделен ряд критериев отнесения архивных документов к непосредственно уникальным: древность (?), юридическая значимость документа НАФ, отношение документа НАФ к историческому событию и личности, художественные особенности и подлинность его («подлинность документа – аутентичность основы (носителя) и текста документа времени и автору документа НАФ»), «беспорность исторической, научной, социальной, политической, КЦ и значимости» его. Последний критерий характеризуется составителями рекомендаций уточняющим критерии 2–6. Принимая его во внимание (прежде всего, наличие социальной и политической ценности и значимости), референт термина «уникальный документ» в рекомендациях шире референции, которую могут охватывать документальные памятники, исходя из дефиниции КЦ в Кодексе. Изложение в них зачастую ведётся ими на бытовом языке; не замечается противоречивость оборота «автор документа НАФ», не раскрывается признак автографичности документа (необходимость такого раскрытия вызвана полисемией термина «автограф») и т. д. Имеют место «вкрапления» паралогизма, например, документ должен непосредственно принадлежать историческому событию, быть его неотъемлемой частью. Хотя документ может лишь создаваться синхронно событию в социальном времени, отражая его своим семантическим содержанием.

Научно-практическая значимость методических рекомендаций незначительна, что обусловлено не только нечёткостью раскрытия понятий, но и тем обстоятельством, что разработка их осуществлялась вне согласования с содержанием проекта Кодекса. По сути они закрепляют полную рассогласованность в Беларуси выделения в архивном деле уникальных архивных документов, и выделения в сфере охраны ИКН документальных памятников. Примером нечёткости раскрытия понятий является тот факт, что к термину «подлинность документа» дефиниенс составлен («аутентичность основы (носителя) и текста документа времени и автору документа НАФ»). Но из дефиниции вытекает, что речь идет по сути о разных предметах – документе и документе НАФ. В другом фрагменте текста «подлинность документа» раскрывается иначе – как свойство подлинника документа, предполагающее «аутентичность носителя текста документа времени и автору». Между тем и копия документа может быть аутентична времени создания документного произведения («текста документа»).

В Кодексе О культуре Республики Беларусь и Законе Республики Беларусь «Об архивном деле и делопроизводстве в Республике Беларусь» не предусмотрены (не установлены) нормы, регулирующие общественные отношения, касающиеся отнесения документов НАФ к ИКН. На настоящий момент **в Беларуси отсутствуют нормы правового регулирования** отнесения архивных документов, документов НАФ к ИКН,

документальным ПИК. Одна из причин этого – неоткоррелированность в архивоведении понятий документа, архивного документа и документа НАФ, *рассогласование терминологии законодательства, памятниковедения и архивоведения*. В Кодексе термин «документальный памятник» употребляется без формулировки его определения, лишь с перечислением соответствующих денотатов в ст. 83. Причём терминологический элемент «документальный» имеет в нём иное значение (зафиксированный на носителе либо объекте хранения данных), нежели в термине «документальное достоинство». Наличие таких достоинств служит одним из оснований либо единственным основанием для придания объекту статуса ИКЦ (ст. 89, 92, 96 и др.).

В законодательстве Беларуси произошёл поворот от *«широкой» трактовки архивного документа* в законе «О НАФ и архивах в Республике Беларусь» 1994 г. к *«узкой»* в законе «Об архивном деле и делопроизводстве в Республике Беларусь» 2011 г. Дефиниция архивного документа в законе 1994 г. *фактуально омонимична*. Устранить омонимию и точно определить денотат термина не удаётся в силу размытости терминологического элемента «архивный» и неоткоррелированности понятий. В соответствии с ней архивный документ – сохраняемый значимый/ценный документ, не обязательно «элемент» архива («совокупности архивных документов»), хотя содержание ст. 12 «подталкивает» к полаганию архивного документа именно *элементом архива*. В соответствии с дефиницией архивного документа в законе «Об архивном деле и делопроизводстве в Республике Беларусь» архивный документ – документ, взятый на архивное хранение. В соответствии с ней архивным документом не может выступать служебный и иной документ, выполняющий оперативные функции. В соответствии с ней архивным документом может выступать и документ, не участвующий в документообороте, но имеющий оперативную значимость для социальной деятельности. Тем не менее, трактовка архивного документа в законе 2011 г. противоречива вследствие предметной характеристики «документ», а также *«широкой» трактовке документа*, что выясняется при анализе её содержания и корреляции её с иными дефинициями закона. Дефиниция документа НАФ в законе допускает отнесение к документам НАФ находящихся на оперативном хранении служебных документов, законодательных актов и иных документов, принципиально подлежащих архивному хранению. Выражение понятия в ней деформировано использованием дефиниендума *в единственном числе*. Использование его во множественном числе позволяет избежать противоречия.

Исходя из ст. 66 Кодекса документы НАФ являются КЦ, а из ст. 83 – документальными памятниками. Последнее положение не может касаться *всех* документов НАФ. Оно верно по отношению к документам НАФ, взятым на постоянное, но не временное хранение. Они имеют специальный режим хранения, их сохранность гарантируется государством. В рамках *непротиворечивой* корреляции базисных понятий памятниковедения и востребовано различие ПИК – элементов ИКН, имеющих правовой статус либо претендующих на него, и ОИКН – вспомогательных элементов ИКН (копий архивных документов, относимых к ПИК и пр.). В рамках корреляции их с базисными понятиями архивоведения продуктивно исходить из того, что в НАФ не входят документы, не подлежащие постоянному архивному хранению, не являющиеся объектами ИКН. В практическом плане инновация заключается в необходимости внесения в главу 16 новой редакции Кодекса законов Республики Беларусь «О культуре» ряда статей (перед ст. 100), разъясняющих соотношение документа НАФ и документального памятника, уникального и ОЦД, особо ценного и уникального архивного дела (единицы хранения), регламентирующих отнесение понятий архивных документов и документов НАФ к ИКН. Сопоставляя с определением в Кодексе книжных ПИК, к архивным ПИК следует относить (по терминологии Кодекса) отдельные КЦ – документы НАФ, отдельные архивные дела,

коллекции КЦ – архивные коллекции, комплексы КЦ – АФ. Последние включают *не только* особо ценные и уникальные документы.

Литература

1. Нестерович, Ю. В. Метонимия в системе терминов памятниковедения и методологическая значимость её преодоления / Ю. В. Нестерович // Научные чтения. посв. В. В. Мартынову : сб. научн. трудов. – Вып. V. – Минск : РИВШ, 2017. – С. 221–233.
2. Кодэкс Рэспублікі Беларусь аб культуры: уступае ў сілу з 3 лютага 2017 г. – Мінск : Нацыянальны цэнтр прававой інфармацыі РБ, 2016. – 272 с.
3. Делопроизводство и документоведение. Краткий словарь современной терминологии / авт.-разраб. С. В. Жумарь [и др.]. – Минск : БелНИИДАД, 2001. – 70 с.
4. Черешня, А. Г. Архивный документ в системе культурных ценностей / А. Г. Черешня // Архивоведение и источниковедение отечественной истории. Проблемы взаимодействия на современном этапе : Докл. и сообщ. на Шестой Всерос. конф. – М. : Федеральное архивное агенство, 2009.
5. Матяш, И. Б. Совместное архивное наследие и национальные архивные фонды стран постсоветского пространства / И. Б. Матяш // Евро-Азиатский регион. Отделение межд. совета архивов : научно-практ. конф. «Совместное архивное наследие», «Электронный документооборот и электронные архивы» (Одесса, 21–22 мая 2010 г.). – Киев, 2011. – С. 7–16.
6. Латышева, Е. В. Архивный документ: проблемы культурной ценности и культурного наследия / Е. В. Латышева // Документация в информационном обществе «Архивоведение и документоведение в современном мире», 15–16 нояб. 2016 г. : Докл. и сообщ. на XXIII межд. науч.-практ. конф. – М. : ВНИИДАД, 2017. – С. 108–114.
7. Положение о Национальном архивном фонде Республики Беларусь, а также сети госархивных учреждений Республики Беларусь // Национальный реестр правовых актов РБ. – 199. – № 33. – 2002. – № 114. – 2005. – № 1.
8. Закон Республики Беларусь «Об архивном деле и делопроизводстве в Республике Беларусь» от 25 ноября 2011 г. № 323-3 // Национальный реестр правовых актов РБ. – 2011. – № 136.
9. Работа с особо ценными документами в государственных архивах Республики Беларусь : Метод. реком. – Минск : БелНИИДАД, 2010. – 54 с.
10. Методические рекомендации о порядке выявления, учета и хранения уникальных документов. – Минск : БелНИИДАД, 2014.

Ионесов В. И.

(Российская Федерация, г. Самара)

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ КУЛЬТУРЫ И СИНДРОМЫ ПЕРЕХОДНОСТИ В ДИСКУРСЕ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

Очевидно, что решение многих вопросов современности лежит в плоскости междисциплинарных знаний и их комплексного применения в исследовании способов организации, воспроизводства и управления сложных систем. Поскольку всё, чем располагает человечество, так или иначе, связано с культурой – именно культура, культурные механизмы, и шире – гуманитарные науки, выдвигаются на первый план преобразовательных процессов и вынуждают всех исследователей глобальных трансформаций становится, в той или иной мере, культурологами. Ничто так не

консолидирует (как, впрочем, при деструктивном использовании и разъединяет!) общественную жизнь, как гуманитарные знания, в центре внимания которых всегда находится человек и его культура. По существу, в постмодернистском мире культура становится главным условием выживания и императивом жизнеспособности цивилизации. Об этом же пишет И. Валлерстайн: «Настал момент, когда обществоведы должны продемонстрировать, могут ли они создать науку, способную адекватно описать ту всемирную социальную трансформацию, которую нам всем придется пережить» [1, с. 268].

Особенностью турбулентности культуры наших дней является то, что в трансформационный процесс включены самые разные типы и состояние переходности, что усиливает разбалансировку структур, коммуникативных связей и приводит к критической диспропорциональности развития мир-культуры в целом. Культура экономически богатых стран всё более подчиняет себе культуры стран с низкими показателями уровня жизни. Но самым тревожным моментом в современной трансформационной ситуации, пожалуй, является то, что в условиях структурных разрывов и глобальных деформаций консервируются и начинают всё более активно воспроизводить себя патогенные (деструктивные) принципы и механизмы культурных взаимоотношений. Эту ситуацию понимают и именуют по-разному – Р. С. Смандыч, Д. Томлинсон и Б. Хамм определяют её как «культурный империализм», А. Стайхр и П. С. Хоган как «неоколониализм культуры», а А. Г. Франк диагностирует этот процесс как «развитие недоразвитости». Трансформационные синдромы современной культуры всё чаще заставляют исследователей констатировать, что постиндустриальная цивилизация «в целом, развивается в стратегически тупиковом эволюционном русле и несет в себе мощные источники деструкции» [4]. Причем эта деструкция выражает себя в самых разных комбинациях от прямого раскола и открытой конфронтации до псевдолиберальных проектов и дистопии культуры. Трансформационный процесс, несмотря на свою пограничную природу, всё больше смещается к центру культурной жизни, перестраивая её позиционный порядок и генерируя новые формы и ландшафты переходности, которые всё сложнее поддаются привычной классификации. Язык культурных транзитивов слишком изменчив для того чтобы понять его в контексте традиционных категорий гуманитарного знания. Меняющиеся сюжеты новой культурной трансформации, состоящие из инновационной экспансии информационно-цифровых компонентов, виртуальных образов, экранного мышления, псевдопредметности, кросс-контактной мобильности и пр. сегодня вынуждают искать новые обозначения того, что прежде в культуре просто отсутствовало. Как отмечает В. М. Межуев: «Мир переживает переход к тому, что имеет много названий, но пока не получило однозначного определения. Но ясно: этот переход сопровождается кризисом всех форм идентичности» [5, с. 13]. Трансформацию культуры следует понимать, прежде всего, как процесс перекраивания и реорганизации границ культуросферы – их определения, маркирования и перехода, посредством чего открывается и выстраивается новая культурная реальность. Переходность не есть результат стихийного развёртывания культурных процессов. Всякий переход выражает определённый набор меняющихся сущностей и их взаимодействия. В этом смысле у перехода есть своя внутренняя структура и логика трансформационного развёртывания [2]. Вместе с тем меняющаяся реальность по своей структуре гетерогенна, подвижна и неустойчива – в ней границы и переходы часто смыкаются в одну кросс-контактную композицию, образуя сплошной континуум культуры конца и культуры начала, что каждый раз проецирует отличающийся от предшествующих обликов культурный ландшафт. В транзитивной ситуации невозможное встречается с возможным, отсутствующее – с присутствующим, исходящее – с заходящим, единичное – с всеобщим, пограничное – со средним и т. п. Такая множественность переходов обозначается в литературе как трансгрессия. В постмодернистской лексике «*трансгрессия*» является одним из ключевых понятий, фиксирующее феномен перехода непроходимой границы и прежде всего – границы между возможным и невозможным: «“трансгрессия – это жест, который обращён за предел” (М. Фуко), “преодоление непреодолимого предела”» (М. Бланшо).

Для того чтобы запустить механизм устойчивого воспроизводства культурных ценностей новое должно быть как-то обозначено и пронумеровано. Современность как транзитивный комплекс инновационных смещений классифицируется по-разному, но чаще всего с переходными приставками, фиксирующими промежуточное, пограничное и полиморфное состояние культуры, среди которых наиболее распространены: *нео-* (неономадизм, неозволюционизм, неoarхаика и пр.), *пост-* (постмодерн, постсоветский, посткультура и пр.), *нон-* (нонконформизм, нон-селекция, нон-стоп и пр.), *де-* (декультурация, декультурализация, деструктуризация и пр.), *меж-* (межвременье и пр.), *кросс-* (кросс-контакты, кросс-культура и пр.), *меди-* (медиация культуры и пр.), *транс-* (транскультура, трансутопия, трансфигурация, транспозиция, трансгрессия и пр.), *ре-* (рекультурация, рекультурализация, рекуррентия и пр.), *интер-* (интеркультура, интеркультурализм, интерференция и пр.), *мульти-* (мультикультурализм, мультикультура и пр.) [2]. В век информационно-компьютерных технологий, мультикоммуникации и планетарной унификации практически не существует культур, развивающихся изолированно, сепаратно, так или иначе не вовлечённых или не затронутых инновационной экспансией цивилизации. Сегодня трудно понять локальное в отрыве от универсального, индивидуальное без его связи с общечеловеческим. К этой особенности в интерпретации культуры одним из первых привлёк внимание Э. Кассирер, который ещё в середине XX века отметил: «Мы убеждаемся в том, что не человечество должно быть объяснено через человека, а наоборот – человек через человечество» [3, с. 515]. Современные исследователи социодинамики культуры выражают эту идею призывом к интернационализации гуманитарного знания и выработке новой соответствующей планетарным трансформациям научной терминологии. «Мы должны думать о постмодернистской эре в глобальных терминах», – пишет Э. Гидденс [6, р. 163].

Культурная полиритмия переходного процесса в условиях глобализации перестаёт быть явлением историческим, эпизодическим, девиантным и краткосрочным, но скорее становится новой повседневной реальностью, генерированной нашей современностью и выражающей перманентный вектор развития техногенной цивилизации. Переходность может позиционироваться и как специфический (родовой) способ самоорганизации биосоциальных систем. Анализ современной мир-культуры позволил И. Валлерстайну сделать вывод о том, что человеческие общества, будучи транзитивными по своей природе, «характеризуются самыми короткими периодами стабильного равновесия и наибольшим числом значимых внешних переменных – эти системы наиболее сложны для изучения» [1, с. 285]. И эта особенность в развитии мировой культуры имеет тенденцию к ускорению темпа трансформационных сдвигов. Следует иметь в виду, что о переходе можно говорить в двух измерениях: как о *переходе историческом*, при котором осуществляется смена жизненных циклов культуры и эпохальных парадигм, так и о *переходе онтологическом*, когда весь путь развития культуры есть один, но многовекторный процесс перманентного становления и изменения социальной жизни людей.

При этом в переходе историческом всегда присутствует онтологический переход, что необходимо учитывать в исследовании эпохальных трансформаций культуры. Это означает – во всяком историческом сдвиге актуализирован *двойной транзитивный процесс*, что также следует иметь в виду при изучении данной темы. Эвристическая значимость культурных транзитивов обуславливается тем, что в ситуации перехода активизируются рефлексивные способности культуры и приходят в движение все адаптивные механизмы социальной системы, которые в этой связи становятся семантически насыщенными информационными источниками культурологического исследования.

Литература

1. Валлерстайн, И. Конец знакомого мира. Социология XXI века / И. Валлерстайн ; под ред. В. Л. Иноземцева. – М. : Логос, 2004. – 365 с.

2. Ионесов, В. И. Культура на переходе: императивы трансформации и возможности развития:

монография / В. И. Ионесов ; ФГБОУ ВПО «СГАКИ»; Самарское культурологическое о-во «Артефакт – культурное разнообразие»; под ред. Э. А. Куруленко. – Самара : ООО «Изд-во ВЕК # 21», 2011. – 537 с.

3. Кассирер, Э. Избранное. Опыт о человеке / Э. Кассирер. – М. : Гардарики, 1998. – 780 с.

4. Маркарян, Э. С. Сравнительный анализ цивилизаций сквозь призму поиска стратегии экологического выживания / Э. С. Маркарян // Цивилизации / отв. ред. М. А. Барг. – М. : Наука, 1993. – вып. 2. – С. 112–121.

5. Межуев, В. М. Ценности современности в контексте модернизации и глобализации / В. М. Межуев // Материалы постоянно действующего междисциплинарного семинара клуба ученых «Глобальный мир» / Ин-т микроэкономики. – М. : Новый век, 2001. – вып. 10. – С. 4–18.

6. Giddens, A. The Consequences of Modernity / A. Giddens. – Stanford, California: Stanford University Press, 1990. – 184 p.

Козакова В. А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ЛАНДШАФТЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В СФЕРЕ ТУРИЗМА

Мировой опыт развития туристической индустрии показывает, что наряду с репрезентацией этнокультурного наследия в пространстве туристических этнокультурных комплексов и музеев популярностью у туристов неизменно пользуются и аутентичные этнокультурные ландшафты как органичная часть этнокультурного наследия туристических дестинаций. В качестве объекта наследия этнокультурный ландшафт всегда представляет конкретный геокультурный, историко-этнографический регион и демонстрирует его отличительные черты. Как правило, в этнокультурном ландшафте заключена семантика особого сакрального отношения того или иного этноса к местной природе. Сам по себе культурный ландшафт можно рассматривать «как результат длительного взаимодействия конкретной территориальной вариации этнической культуры, точнее, ее взаимодействия с вмещающей природной средой» [2, с. 107]. Культурные ландшафты находят самое прямое отражение в коллективном сознании, ментальности этноса, пронизывая все его существование. Неслучайно в своем творчестве признанные мастера слова и кисти, народные умельцы часто прибегают к аллегориям с использованием привычных образов родного края [2, с. 138]. В свою очередь, этнокультурный ландшафт – это природно-культурная среда развития одного или нескольких этносов [2, с. 141], в своем роде срез культурного ландшафта, отражающий определенный этап развития территории. В пределах конкретных этнокультурных ландшафтов, как правило, должны запечатлеться все самые значительные вехи в истории становления и развития определенного народа [2, с. 120–121].

Социальная значимость ландшафтоведения особенно возрастает в современную эпоху пост- и метамодерна. Когда пространство теряет граничные ориентиры, становится детерриториализованным и космополитичным. Ландшафты в совокупности составляют жизненную среду человечества, они обладают экологическим и ресурсным потенциалом [3, с. 4]. а представления о культурном ландшафте как феномене наследия являются весьма удобным инструментом для создания особо охраняемых территорий – природных и историко-культурных, к которым, прежде всего, относятся национальные парки и музеи-заповедники, являющиеся ресурсами туризма [1, с. 1].

Среди наиболее значимых видов этнокультурных ландшафтов применительно к целям въездного и внутреннего туризма Республики Беларусь можно назвать:

- агроландшафты (пахотные угодья, поля и т.д.);
- беллигеративные ландшафты – затронутые или порожденные войной (старинные белорусские города с остатками фортификационных сооружений);
- рекреационные (лесные массивы – Налибокская и Беловежская пуши, группы озер – Браславские, Нарочанские и др.);
- городские (историческая городская застройка);
- горнопромышленные (гранитный карьер в Микашевичах и др.);
- болотные и озерно-болотные микроландшафты, характерные для Беларуси.

Все вышеперечисленные виды этнокультурных ландшафтов нужно активно использовать в сфере туризма. Как утверждал известный британский социолог Джон Урри, туристу крайне важно увидеть специфические знаки или отличительные особенности той или иной местности своими глазами, в том числе характерные сугубо для нее этнокультурные ландшафты, к примеру, «типичная английская деревня, типичный американский небоскреб, типично немецкая пивоварня, типично французский замок» [4, с. 95].

Для Беларуси такими знаками местности могут стать знаменитые, воспетые в искусстве, литературе образы уютных белорусских местечек с их типовой застройкой, белорусская «пастораль» в виде сельских пейзажей, включающих пахотные угодья, нивы и огороды, а также озерно-болотистые ландшафты, лесные массивы, в которые органично вписаны белорусские деревни и города, старинные кладбища времен мировых войн с каменными и металлическими крестами, мегалитические сооружения и валуны. Подобная «туристская мозаика» Беларуси, представляющая собой определенный ландшафтовый архетип, должна превращаться в систему целостных «образов места» в сознании у туриста.

Образ места – иррационально окрашенное стереотипное восприятие места, сложившееся под влиянием произведений литературы и народного творчества [2, с. 167]. Атрибутом любого этнокультурного ландшафта является духовная культура местного сообщества, включающая не только фольклор, традиции, но и восприятие мифологии, духа и колорита собственного локального пространства.

Примером воссоздания этнокультурного облика традиционного белорусского поселения может служить нарочанская деревушка Наносах, где туристы могут увидеть старинную рыночную площадь, ветряные и водяные мельницы, конюшни, дома охотников и рыболовов на фоне аутентичных озерно-лесных ландшафтов. Сюда же относится туристическая деревня «Белые луга», где будто застыло время: мощеная булыжником улица, вековые липы, пруд с рыбой, луга и леса.

Большим потенциалом для развития агроэкотуризма, фольклорно-этнографического туризма обладают также такие аутентичные белорусские поселения как полесские деревни Кудричи в Пинском районе и Глинице Хойникский район Гомельской области. Эти затерянные среди болот села словно сошли со страниц «Полесской хроники» Ивана Мележа, сохранив в полном объеме свой неповторимый этнографический облик. Здесь до сих пор можно увидеть крытые тростником дома, дрова, сложенные в «стожки», оплетенные ивовыми прутьями колодцы, много гнезд аистов. Местные жители живут по старинке, сохраняя привычные для Полесья говор и традиции. В этих деревнях необходимо поддерживать народные традиции и многолетние аутентичную атмосферу, превратить их в настоящие скансены – музеи под открытым небом, где местное население выступает в качестве живых экспонатов – носителей традиционной культуры.

Подобный подход к сохранению этнокультурного наследия регионов становится наиболее перспективным также и в связи с тем, что одним из главных трендов туриндустрии сегодня является так называемый *deep tourism* (глубокий туризм), в основе которого – погружение в чужую культуру, а также самостоятельный туризм – *backpacking* (бэкпэкинг).

Белорусский въездной туризм может соответствовать данным трендам и предлагать путешествия с возможностью глубокого погружения в быт и традиции местных жителей колоритных белорусских местечек и деревень, таких как Мотоль, Тышковичи, Бездеж, Неглюбка, Бояры, Пинковичи, Огово, Городная и многих других. Погружение в аутентичную социокультурную среду мотолян, тышковцов, неглюбчан и других жителей разнообразных мест Беларуси дает возможности для получения оригинального туристского опыта и незабываемых впечатлений, а органичная репрезентация этнокультурных ландшафтов страны в туристической сфере через включение в систему объектов этнокультурного наследия регионов и прочих туристских аттракций только усилит эмоции у туристов, закрепит их представление о Беларуси, как уникальном для путешественников регионе, неповторимом в наследии своей культуры и неразрывном с его природой.

Литература

1. Абрамов, И. В. Культурный ландшафт как ресурс туризма (на примере Ханты-мансийского округа – Югры) [Электронный ресурс] / И. В. Абрамов // Научная электронная библиотека «Киберленинка». – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/kulturnyy-landshaft-kak-resurs-turizma-na-primere-hanty-mansiyskogo-okruga-yugry>. – Дата доступа: 09.09.2019.
2. Бутузов, А. Г. Этнокультурный туризм : учебное пособие / А. Г. Бутузов. – М. : КРОКУС, 2016. – 248 с.
3. Мартинкевич, Г. И. Ландшафтоведение Беларуси: этапы и перспективы развития [Электронный ресурс] / Г. И. Мартинкевич // Электронная библиотека БГУ. – Режим доступа: http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/107942/1/%D0%9F_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%86%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87.pdf. – Дата доступа: 09.09.2019.
4. Урри, Д. Туристическое созерцание и окружающая среда / Д. Урри // Вопросы социологии. – 1996. – Вып. 7 – С. 70–99.

*Кірчанаў М. В.
(Расійская Федэрацыя, г. Варонеж)*

ІМПЕРЫЯ Ў НАЦЫЯНАЛЬНАЙ ІДЭНТЫЧНАСЦІ ЦІ МУЗЕІ ЯК “МЕСЦЫ ПАМЯЦІ”: БРАЗІЛЬСКІ ВОПЫТ ПАПУЛЯРЫЗАЦЫІ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ І ПЕРСПЕКТЫВЫ ЯГО ПРЫМЯНЕННЯ Ў ПОСТСАВЕЦКІХ КРАІНАХ

У замежнай гістарыяграфіі ў другой палове 1990-х гадоў стала дамінаваць ідэя, што нацыяналізм цесным чынам звязаны з такой з’явай як “месца памяці”. Таму гісторыкі нацыяналізму могуць з упэўненасцю сцвярджаць, што ў інтэлектуальнай і культурнай сферах замежных краін, у тым ліку ў сучаснай Бразіліі, існуе асаблівы музейны дыскурс. Ён фарміруецца ў рэгіянальных і нацыянальных кантэкстах і таму яго варта інтэрпрэтаваць як праект пэўнага тыпу. Дыскурс музея, як дыскурс напісання гісторыі, гуляе сваю ролю ў развіцці ідэнтычнасці. Бразільскія музеі фармуюць канкрэтныя тэмы, вакол якіх культывуецца ідэнтычнасць. Бразільскія музеі, быўшы “месцамі памяці”, фармуюць ідэнтычнасць як канцэпт самасці, культывуючы бразільскія асаблівасці, матэрыялізуючы розныя аспекты мінулага і радыкальна адлучаючы бразільскі гістарычны вопыт ад вопыту іншых нацый.

Музеі як “месца памяці”. Бразільскія музеі [2] могуць быць інтэрпрэтаваныя як тыя

месцы, дзе грамадзяне Бразіліі праяўляюць сваё стаўленне да мінулага, а эліты канструююць, думаюць і вынаходзяць мінулае для масавага спажывання з боку грамадзян: прызнаючы мінулае сваім, яны падкрэсліваюць сваю менавіта бразільскую ідэнтычнасць. У дзейнасці музеяў пераважае нацыянальная дамінанта. Таму праекты музеяў як месцаў памяці закліканы “музеефікаваць” некаторыя, найбольш важныя і значныя, аспекты мінулага. Музеі заўсёды служылі праявай памяці, увасабленнем яе розных пластоў. Таму іх развіццё ў Бразіліі працякало як пазіцыянаванне памяці і яе матэрыяльнае ўвасабленне. Бразільскія інтэлектуалы ў фарміраванні і выказванні сваёй ідэнтычнасці, пры матэрыялізацыі гістарычнага мінулага і сваёй гістарычнай памяці вымушаны пастаянна ўлічваць некалькі узаемазвязаных фактараў, таму што гісторыя краіны пісалася і ўяўлялася рознымі пакаленнямі інтэлектуалаў з рознымі палітычнымі перавагамі, а музеі вымушаныя прапаноўваць кампрамісную і кансалідаваную версію мінулага. Таму музеі становяцца змушанымі ўдзельнікамі інструменталізацыі гісторыі, яе інтэграцыі ў дыскурсы культуры масавага спажывання.

Музеі і актуалізацыя імперскага мінулага. Найбольш цікавыя і нацыянальна афарбаваныя сюжэты, звязаныя з імперскім перыядам гісторыі Бразіліі. Museu Imperial [1] з’яўляецца вядучай інтэлектуальнай і культурнай інстытуцыяй ў Бразіліі, якая спецыялізуецца на музеефікацыі памяці аб імперскім перыядзе. Спалучэнне ў гістарычнай бразільскай памяці як імперскага так і рэспубліканскага элемента сведчыць пра існаванне расколу у той сітуацыі, калі некаторыя яе праявы не толькі прызнаюцца дзяржавай, але і матэрыялізуюцца праз стварэнне музеяў, як інстытуцый памяці. У музеях маркіраваных як імперскія або рэспубліканскія знаходзіць сваю візуальную і матэрыяльную праяву памяць розных груп бразільскіх інтэлектуалаў і яе інстытуцыяналізацыя служыць санкцыяй на захаванне з боку апазіцыйнай часткі навуковай і інтэлектуальнай супольнасці.

Імперскі дыкурс, прадстаўлены экспанатамі эпохі імперыі ў музеях як месцах памяці, мае важнае палітычнае значэнне, бо спрыяе таму, што інтэлектуалы Бразіліі ўспрымаюць сваю гісторыю як гісторыю аднаго ўзроўню з гісторыяй еўрапейскіх імперыяў. Пры гэтым Бразілія яшчэ ў XIX стагоддзі перажыла своеасаблівы перыяд духоўнай і інтэлектуальнай дэімперыялізацыі – прыстасаванні ідэнтычнасці да факту завяршэння імперскай гісторыі. Спалучэнне розных і адкрыта апазіцыйных дыскурсаў мінулага сведчыць аб тым, што ўспрыманне гісторыі і яе матэрыялізацыя былі і застаюцца своеасаблівым полем бітвы за выбудованне ідэнтычнасці. Сінтэз імперскіх і рэспубліканскіх матываў у бразільскіх музеях як нацыянальных “месцах памяці” стаў вынікам гэтай ментальнай дэімперыялізацыі.

Музеі як каналы нацыяналізацыі мінулага. Музеі як “месца памяці” гуляюць сваю ролю ў культурным жыцці Бразіліі [5]. Разам з культурнай функцыяй яны з’яўляюцца важным стымулам для падтрымання, захавання і развіцця нацыянальнай ідэнтычнасці [3]. Музеі звязаны самым цесным чынам з нацыянальнай і гістарычнай памяццю, даказваючы і паказваючы мясцовым інтэлектуалам, што іх нацыянальныя гісторыі не саступаюць гісторыі суседніх нацый. Музей – гэта не проста месца памяці, гэта месца памяці гістарычнай, палітычнай і нацыянальнай [4]. Таму, у залежнасці ад сітуацыі і існуючага палітычнага рэжыму “месца памяці” могуць акцэнтаваць увагу грамадзян на розных аспектах гістарычнага мінулага. У краінах Лацінскай Амерыкі музеі, як “месца памяці”, пазбеглі залежнасці ад палітычных рэжымаў, якія характэрныя для палітычнага вопыту і гістарычнай памяці некаторых еўрапейскіх краін, дзе праблемы нацыяналізму не паспелі стаць часткай гістарычнага мінулага. Таму музеі гістарычна ўзніклі як нацыянальныя праекты, хоць нацыянальны падтэкст і элемент у іх дзейнасці стаў прачытвацца адносна позна ў параўнанні з еўрапейскімі краінамі, якія ўжо ў XIX стагоддзі паставілі музеі на службу нацыяналізму.

Нацыянальны кампанент ў актыўнасці музеяў відавочны: яны закліканы быць адным

з каналаў сцвярджэння нацыянальных ідэнтычнасцяў [6]. Таму, асаблівая ўвага надаецца нацыянальнай гісторыі як менавіта нацыянальнай і бразільскай. Дзейнасць Museu Imperial з'яўляецца яркім прыкладам таго, як музей можа гуляць не проста ролю інстытуцыі памяці, але і культываваць нацыянальныя ідэі, стымулюючы развіццё нацыянальнай ідэнтычнасці. Гэты музей непасрэдна звяртаецца да прынцыпова важных аспектаў нацыянальнай гісторыі і нацыянальнай бразільскай ідэнтычнасці. Многія праекты музея закліканы стымуляваць нацыянальную памяць і, у дадзеным кантэксце, яны цесна спалучаюцца з нацыянальным уяўленнем, што выводзіць нас на новую праблему – праблему Бразіліі і іншых нацый і дзяржаў Лацінскай Амерыкі як у яўных супольнасцяў. Сама пастаноўка тэмы як сінтэзу памяці і ўяўлення сведчыць пра тое, што сучасныя бразільскія інтэлектуалы не толькі знаёмыя з канструктывісцкімі тэорыямі нацыяналізму, але і ўспрымаюць сябе як інтэлектуалаў, якія “думаюць” Бразілію, канструюючы яе ідэальны вобраз. Памяць найцяснейшым чынам асацыюецца і з гісторыяй. Таму Museu Imperial канструюе вобраз гісторыя Бразіліі не проста і не толькі як гісторыі бразільскай дзяржавы [8], але як нацыянальнай гісторыі [7]. Гістарычныя сюжэты і памяць непазбежна вядуць бразільскіх інтэлектуалаў да праблемы ранняй гісторыі, да каланіяльных сюжэтаў, якія у сучаснай бразільскай ідэнтычнасці і памяці могуць прачытвацца ў кантэксце посткаланіяльных тэорый.

Такім чынам музеі, якія спецыялізуюцца на экспанаванні і візуалізацыі гісторыі імперыі, гуляюць значную ролю ў яе інтэграцыі ў дыскурснацыянальнай дзяржавы як гістарычнай і палітычнай спадчынніцы імперыі. Музеі ў гэтай сітуацыі візуалізуюць і актуалізуюць каштоўнасці пераемнасці ў гісторыі і непарыўнасць нацыянальнага гістарычнага працэсу. Гэтая сітуацыя стала следствам кампрамісу і кансенсусу, якія дасягнулі бразільскія інтэлектуалы ў акадэмічным напісанні гісторыі і яе пазіцыянаванні ў публічным дыскурсе. Гэты нефармальны кампраміс дазволіў пазбегнуць правалаў і парываў ў гістарычнай памяці Бразіліі, дзе імперыя стала часткай нацыянальнай гісторыі як каланіяльная эпоха або рэспубліка. Імперыя не стала крыніцай ідэалагізацыі гісторыі і палітычных дэбатаў, таму што мае ролю фактару інтэграцыі і кансалідацыі. Таму бразільскі вопыт музеіфікацыі і візуалізацыі розных версій гістарычнай памяці з'яўляецца актуальным для краін постсавецкай прасторы, якія будуць нацыянальна дзяржавы і маюць патрэбу ў знаках кансалідацыі, таму што гісторыя стала фактарам палітычнага супрацьстаяння, а музеі фактычна прайграюць у канкурэнтнай барацьбе з іншымі псеўдакультурнымі інстытуцыямі, якія прапануюць вобразы гісторыі і мінулага, якія належаць да дыскурсу коміксу або віртуальных прастор і практычна страцілі сувязі з традыцыйнымі офф-лайнавымі музейнымі формамі рэпрэзентацыі і візуалізацыі гістарычнага вопыту.

Літаратура

1. Bediaga, B. O Arquivo Histórico do Museu Imperial e as pesquisas sobre o século XIX / B. O. Bediaga // Fontes. – 1997. – Julho – Outubro. – P. 365–373.
2. Brulon, B. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir / B. Brulon // Transinformação. – 2016. – Vol. 28. – № 1. – P. 107–114.
3. Costa, H. Museologia e patrimônio nas cidades contemporâneas: uma tese sobre gestão de cidades sob a ótica da preservação da cultura e da memória / H. Costa // Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas. – 2012. – Vol. 7. – № 1. – P. 87–101.
4. Lima, D. Museologia – Museu e patrimônio, patrimonialização e musealização: ambiência de comunhão / D. Lima // Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas. – 2012. – Vol. 7. – No 1. – P. 31–50.
5. Martinez, P.H. A nação pela pedra: coleções de paleontologia no Brasil, 1836-1844 / P. H. Martinez // História, Ciências, Saúde-Manguinhos. – 2012. – Vol. 19. – № 4. – P. 1155–1170.

6. Meneses, U. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento) / U. Meneses // Anais do Museu Paulista. – 1993. – Vol. 1. – № 1. – P. 207–222.
7. Rangel, M. Museologia e patrimônio: encontros e desencontros / M. Rangel // Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas. – 2012. – Vol. 7. – № 1. – P. 103–112.
8. Sarraf, V. P. Preservação, acesso e participação no patrimônio cultural / V. P. Sarraf // Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. – 2018. – Setembro. –

Кляповская А.А.
(Республика Беларусь, г. Витебск)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА ЕЛЬСКОГО, НАРОВЛЯНСКОГО РАЙОНОВ БЕЛАРУСИ И ОВРУЧСКОГО РАЙОНА УКРАИНЫ

Традиционный костюм белорусско-украинского пограничья Полесья формировался в непосредственной связи с природно-климатическими, географическими, историческими, экономическими и социально-культурными особенностями развития региона. Помимо его основного назначения – защиты тела, он является показателем этнической принадлежности народов и связан с их историей. Актуальность изучения темы обусловлена осмыслением общности корней культурного наследия народов Беларуси и Украины, важным элементом которого является женский народный костюм Полесья.

Цель работы – проанализировать художественные особенности традиционного женского костюма белорусско-украинского пограничья на Полесье: Ельского, Наровлянского районов Гомельской области Беларуси и Овручского района Житомирской области Украины конца XIX – начала XX вв., и выявить его общие художественные традиции и локальные особенности.

Большой вклад в изучение народного костюма белорусско-украинского Полесья внесли ученые России, Беларуси, Украины: Г. Л. Булгакова-Ситник [2–3], М. Романюк [5], Космина [6], О. Лобачевская [7], Маслова [8], И. Смирнова [10]. Благодаря этнографическим экспедициям белорусских ученых отдела этнологии Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. Кондрата Крапивы НАН Беларуси в 1950–1990-х гг., а также созданию в 1965 году историко-этнографического атласа Украины, Беларуси и Молдовы, были, в частности, систематизированы отдельные сведения о народных костюмах Ельского и Наровлянского районов Беларуси [10]. Регионализация и локализация народного костюма Беларуси была осуществлена М. Ф. Романюком. Им выделены основные белорусские комплексы одежды, называемые «строями», один из которых турово-мозырский. Этот строй был распространен на территории Житковичского, Ельского, Лельчицкого, Мозырского, Петриковского и Столинского районов. Турово-мозырский комплекс одежды бытовал в конце XIX – начале XX вв. и характеризовался разнообразием форм, полихромностью, имел два варианта (первый – рубаха, два передника, безрукавка, наметка; второй – рубаха шерстяная или льняная юбка, передник, платок) [4, с. 500]. Для данного исследования важными являются материалы многотомного коллективного исследования «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў» (2007). В нем отмечено, что М. Романюк в сборнике «Песні і строі Піншчыны» (1994) представил графическую реконструкцию костюма «наровлянского строя», который раньше им не выделялся [10, с. 1044]. В альбоме «Беларускія народныя строі» (2003), (2014) М. Романюка «наровлянский строй» выделен как комплекс одежды Восточного Полесья [4, с. 37].

Важными являются также исследования И. Смирновой, которая выделила ельско-наровлянский строй, как локальный комплекс традиционной одежды Восточного Полесья [10, с. 1044]. Большое значение для нашего исследования представляют статьи Л. Булгаковой-Ситник [2-3], которая на основе собранных полевых материалов в научно-исследовательской экспедиции Института народоведения НАН Украины (1995 г.), описала традиционный костюм Овручского и северной части Народицкого районов Житомирской области Украины, а также исследует общие и художественные особенности народного костюма белорусско-украинского Полесья.

Анализ литературы по изучению народного костюма Ельского, Наровлянского районов Гомельской области Беларуси и Овручского района Житомирской области Украины позволил выявить, что комплекс одежды ельско-наровлянского строя имеет много общих черт с традиционным костюмом Овруччины и, вместе с тем, свои художественные особенности.

Для женского комплекса одежды характерно наличие архаичного «комплекса с андаракком»: сорочка, юбка-андарак, фартук, пояс, безрукавка. Для головного убора характерно то, что волосы укладывали на «кібалку» – обруч для завивания волос, покрывали чепцом и наверх наметкой, домотканым или фабричным платком [10].

Выявленные в южных районах Полесья Беларуси и северных – Украины раннеславянские археологические культуры позволили определить эту территорию как прародину славян. Важную роль в формирование художественных особенностей одежды внесли процессы миграции населения, в результате этнических контактов происходили взаимовлияния, адаптации и ассимиляции культур славянских и балтских народов [1, с. 37–51]. По данным археологов И. Гавритухина, Ю. Кухаренко, В. Вяргей, И. Русановой в приграничных районах белорусско-украинского Полесья бытовала пражско-корчакская культура, которая являлась продолжением раннеславянских культур, что позволяет включить эту смежную территорию в зону формирования славянского этноса [1, с. 51–61]. На формирование общих и художественных особенностей одежды на пограничье Беларуси и Украины влияла культура и традиции первых восточнославянских племен. По мнению Д. Зеленина украинцы и белорусы являются потомками южных древнерусских племен, так как, согласно летописи, древляне бытовали на Полесье (Житомирской, Ровенской областей и запад Киевской области Украины), а дреговичи – между Припятью и Двиной (Гомельской, Брестской, Минской и частью территории Гродненской области Беларуси) [4, с. 33]. Изучаемые районы входили в состав Киевского княжества, Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой, что обусловило проникновение западноевропейских культурных традиций, в том числе, и в народный костюм [1]. В конце XVIII века белорусско-украинское Полесье вошло в состав Российской империи, что определило восточный вектор влияния на развитие его культуры.

Важным фактором формирования традиционного женского костюма на изучаемой территории являлся характер экономического взаимодействия, в частности, в торговле. В развитии транспортно-экономических связей и поступлении на эти территории различных товаров имели основное значение водные путевые сообщения. Уже в эпоху Киевской Руси существовал экспорт тканей из Византии, Востока и Европы (шелка, парчи, аксамита, батиста, легких и прозрачных тканей, украшений, ковров) по Балтийско-Днепровскому водном пути, что проходил и по территории Полесья. Он имел ответвления от Днепра через Припять-Березина-Неман до Балтийского моря; от Днепра через реки Припять-Буг-Висла до Балтийского моря; от Днепра через Припять, Случ или Горынь в реки Збруч-Днестр до Черного моря, соединя Балтийское и Средиземные моря. В XVIII веке между Украиной и Россией были упразднены таможи (1754 г.). В это время на территорию Восточного Полесья Беларуси и Среднего Полесья Украины начали проникать узорные ткани, кролевецкие рушники и другие изделия. В 1784 году началось строительство Днепро-

Неманского водного пути через реки Днепр-Припять-Ясельда-Огинский канал-Вигоновское озеро-Щара-Неман, что улучшило торговые связи на белорусско-украинском пограничье. В 1819 году была введена свободная торговля между Королевством Польским и Российской империей, торговые пути проходили по Днепровскому бассейну, водным артериям Припяти и Десны, которые связывали Черное и Балтийское моря [9, с. 264]. Территорию Полесья с юга на север пересекали грунтовые, почтовые дороги, торговые тракты, а со строительством Днепровско-Бугского канала были построены пути, что соединили приграничные районы Беларуси и Украины. С 1860-х гг. территорию Полесья пересекали Либаво-Роменская, Вильно-Ровенская и Полесская железнодорожные пути [1, с. 87]. С 1861 года в пореформенной России развитие капитализма и создание всероссийского рынка обусловили рост обмена товарами внутри Полесского региона, что способствовало усилению экономических взаимосвязей между областями [2, с. 483]. В XVI–XVIII вв. внедрению в быт качественных тканей для шитья одежды способствовали ткацкие мануфактуры, сформировавшиеся на базе крестьянских промыслов. Мануфактурные изделия реализовывались через оптовые склады, магазины и на ярмарках Мозырского и Овручского уездов [1, с. 175]. Сооружение дорог и каналов повлияло на экономический рост всего Полесья. Благодаря этому развивалась ремесленно-промысловая деятельность и торгово-денежные отношения, что обусловило в конце XIX – начале XX вв. сокращение изготовления тканей домашнего ручного ткачества и увеличение использования для быта и шитья одежды фабричных и покупных тканей, которые были доступны не только для сословия городских обывателей (по первой всеобщей Переписи населения Российской империи 1897 года горожан в Мозырском уезде – 4,5%, а в Овручском уезде – 3,5% [1, с. 159]), но и для крестьянского населения. Это ускорило процесс изменения традиционного костюма.

В историко-этнографическом районировании Полесья белорусские исследователи относят Ельский, Наровлянский районы Гомельской области – к Восточному Полесью Беларуси [5, с. 152], а украинские – Овручский район Житомирской области – к Житомирскому Полесью Украины [6, с. 17]. Вместе с тем, общность этнической основы, историко-культурных и социально-экономических факторов развития белорусско-украинского Полесья позволяют рассматривать традиционный костюм на изучаемых территориях как единое целое. Он сформировался в XVI–XVIII вв. и сохранился с некоторыми изменениями в живом бытовании до конца XIX – начала XX веков.

В изучаемых районах бытовали цельные («суцэльныя», «сцэльныя» (бел.), «додільні, «додольник» (укр.)) традиционные сорочки, полностью выполненные из тонкого кужельного полотна или хлопчатобумажной ткани. Повседневные сорочки часто шили с «надточкой» («уставкаю») из грубого полотна. Верх сорочки «станік» делали из более тонкого полотна или батиста. Такой принцип шитья сорочек был широко распространен на всей территории, заселенной восточными славянами [9, с. 339]. Сорочку шили из двух-четырёх частей в зависимости от ширины полотна [3, с. 159]. Повсеместно бытовал давний тип края сорочки – с глубоким разрезом посередине груди, с застёжкой или завязкой у ворота. Длинные рукава, с поликами или цельнокроеные, довольно широкие в праздничных сорочках, как правило, собирались в мелкие сборки, заканчиваясь манжетами (3–5 см) («манкетты», «каўнерцы», «каўмірцы» (бел.), «чохли» (укр.)). В конце XIX века к манжетам пришивали кружева («карункі»), что было заимствовано из костюма богатого сословия [6, с. 18]. Иногда рукава и полики соединяли кружевом. Такие сорочки были известны в начале XX века в северных селах Овручского района Украины [3, с. 162]. Ширина манжеты могла меняться (5–6 см), застегиваясь на две пуговицы (Ельский район Беларуси) [10, с. 1046]. Сорочки ельско-наровлянского строя и Овруччины были с отложным либо стоячим воротником. Воротник-стойка преобладал в будничных сорочках, отложной – в праздничных. С развитием в конце XIX – начале XX вв. строительства дорог,

промышленности, активного товарообмена между регионами стали доступными фабричные ткани, а с ними начали проникать в среду крестьянского населения новые формы одежды, присущие городской моде, происходила трансформация элементов традиционного костюма. С начала XX века эти видоизменения видны в крое и декоре сорочки, архаика сочеталась в них с новациями. В конце 1920-х годов в Ельском, Наровлянском и Овручском районах сорочки с отложным воротником и с открытым разрезом на груди редко надевали, чаще начали носить сорочки с высоким воротником-стойкой (3–5 см), дополненным небольшими мелкими сборками («брїжками» (укр.), «брыжками» (бел.) и широкой (3–10 см) вышитой накладной «манішкой» длиной (28–30 см) по разрезу пазухи (в селах Словечно и Валавск Ельского района Беларуси встречается такой вариант сорочки с отложным воротником) [10, с. 1046]. В 1920–1930-ые годы в праздничный костюм женщины вошли в моду сорочки типа городской блузки с покроем на кокетке («гестке»), с несвойственным для традиционной одежды элементом – углублённым квадратным вырезом вокруг шеи. Из-за такого нововведения был изменен крой, орнаментальное оформление, а также укорочена длина рукава. На Украине такие сорочки называли «голошийкі», «голодушки» [3, с. 161], а в Беларуси – «галашыйкі» [10, с. 1023]. Трансформировалась форма воротника и околошейного выреза. Цельнокроеная гестка имела квадратный вырез горловины, моделировали прямоугольные части сорочки (рукав, станину) за счет соборания их ширины в мелкие складки. В новом типе сорочки плечевые вставки были прямые, их перпендикулярно пришивали до «гестки». В зависимости от ширины плечевых вставок квадратный вырез вокруг шеи был больше или меньше. В таких сорочках не нужна была застежка. Впереди как декоративное украшение пришивали «манішку», ниже – «гестки». Изменения коснулись и рукавов сорочки: их укоротили до локтей, края присобирались, иногда на эластичную тесьму, и украшались оборками («банькетами», «манькетами») [3, с. 161]. Для пошива такой сорочки сельские женщины часто пользовались услугами портних. В сорочках на «гестках» подол уже не украшали.

Отличительной художественной особенностью традиционных сорочек Ельского, Наровлянского районов Беларуси и Овручского района Украины является украшение подола узорной полосой в технике закладного ткачества или вышивки. Нижняя часть выпускалась из-под юбки или «андарака», чтобы затканый узор с расшивками или кружевом был виден [10, с. 1175]. Украшения подола носило продуцирующий характер, демонстрировало рукодельные способности женщины, особенно в свадебной обрядности, которые высоко ценились в крестьянской среде. Использование техники закладного ткачества для орнаментации одежды позволяет говорить о сохранности в смежных районах общих технологических традиций ткачества, которые, возможно, восходят к эпохе Киевской Руси и Византии [7, с. 209].

О. Лобачевская установила ареал использования техники закладного ткачества на Беларуси, что охватывает Восточное Полесье: юго-восточную часть Столинского района Брестской области, Лельчицкий, Житковичский, Брагинский, Ельский, Наровлянский районы Гомельской области [7, с. 207]. На Украине, по данным исследователей, такая техника бытовала в северо-восточных районах Ровенской области, северных районах Житомирской, Киевской и Черниговской областей. Закладное ткачество – одна из древнейших техник узорного ткачества, которая использовалась в Вавилоне, Ассирии, Древнем Египте, Греции, Индии, Китае, среди финнов Поволжья и у других народов. Подобная техника широко применялась в ковроткачестве населения Средней Азии и тюркоязычных народов Восточной Европы, южных славян (особенно болгар). Киевская Русь унаследовала этот способ текстильной орнаментации от Византии. О традиции бытования такого способа украшения на Беларуси свидетельствуют вытканые в технике закладного ткачества подолы женских сорочек турово-мозырского строя. Закладные подолы турово-мозырских сорочек были из простых орнаментальных элементов: отрезков

красного и черного цвета, стреловидных мотивов, вкомпонованных между полосками полотняного переплетения красного и черного цвета. На Беларуси эта традиция охватывала земли Туровщины и на восток по течению Припяти. Одно из местных названий закладной техники – «ператыканне» (д. Толмачево Столинского района). В ельско-наровлянском строе техника закладного ткачества также использовалась для оформления подолов сорочек. В с. Засинцы Ельского района выявлен фрагмент подола сорочки конца XIX века с изысканным закладным узором, состоящим из парных изображений белых цветов, по форме напоминающих тюльпаны, на фоне красной полосы, между которыми вытканы черные полосы [7, с. 209]. А в Овручском районе Житомирской области в начале XX века подол праздничной сорочки украшали узкой красной полосой в технике закладного ткачества [3, с. 163]. Универсальный прием оформления подола сорочки узорной полосой обусловлен использованием для ее пошива полотна наметок, которые вышли из употребления в качестве головных уборов в начале XX века.

Кроме закладного ткачества на Восточном Полесье Беларуси подола сорочек украшали ажурными расшивками треугольной формы, которые выполнены петельным швом по проложенным между краями полок станины ниткам основы, а на Украине край подола украшали кружевом или тесьмой.

Традиционным для сорочек белорусско-украинского Полесья является бело-красное сочетание цветов и геометрический орнамент, выполненный вышивкой набором, счетной гладью или техникой «ретьязь» [6, с. 18]. В конце XIX – начале XX вв. складывается общая традиция для оформления сорочек ельско-наровлянского строя Овруччины: вышитые крестом геометрический и растительный (полунатуральные цветы) орнамент выполнены двумя контрастными цветами – красным и черным. Они размещены на воротнике, поликах, рукавах, подоле, манжетах. Это определялось распространением «брокаровских узоров» в крестьянской культуре, что трансформировалось и переросло в традицию [6, с. 154]. Вышитая полоса по нижнему краю полика, широкая плотная орнаментальная полоса по верхнему краю рукава, ниже которой, как в трельяжной сетке или вертикальной цепочкой, были размещены отдельные орнаментальные элементы, являются характерным композиционным решением декора традиционных сорочек в изучаемых районах. С начала XX века сорочки с «гестками» украшались вышивкой крестом или гладью с использованием черного и зеленого цветов. Узкие орнаментальные линии растительного или геометрического орнамента размещались на «гесте» впереди и сзади вокруг выреза горловины и по нижнему краю «гестки», на рукавах – по верхнему краю, на оборке [10, с. 1047] и «манішке».

Характерной особенностью ельско-наровлянского строя и костюма Овруччины на Полесье является фартук-«запаска». «Запаска» – это архаичный шерстяной однополковый фартук, вытканый в технике закладного ткачества [8, с. 631]. До 1920-х гг. их изготавливали в домашних условиях или заказывали специалистам (ткачихам) [3, с. 159]. Название «запаска» указывает на функционирование несшитых форм поясной одежды, имевших самостоятельную роль в комплексе женской одежды. Запаски носили в будни и праздники до 1940-х гг. Давняя традиция использования «запаски» обозначала социальный статус женщины: носить ее имели право только замужние женщины. Богатые женщины – повязывали и спереди и сзади, более бедные – только сзади. Во время жатвы «запаску» надевали вместо юбки, повязывая сзади или носили поверх сорочки два фартука. С середины XX века, когда данный поясной компонент народного убранства начал выходить из сельского быта, «запаски» использовали в роли ковровых подстилок под колени, которые подкладывали женщины во время молитвы в храмах местных сёл. Запаски ткали по льняной основе шерстяными разноцветными нитями с геометрическими орнаментами. В нижней части размещены горизонтальные полосы с орнаментальными мотивами – «лиштвы», которые вверху переходят в гладкие полосы. Такие «запаски» с цветными поперечными

узорами, напоминающие орнамент килима, выявлены в деревнях Чернень (1984 г.) и Медведное Ельского района, с. Гажин Наровлянского района Беларуси [7, с. 220]. Для Овручских «запасок» Житомирского Полесья характерен геометрический мотив «козак», что напоминает антропоморфную фигуру [3, с. 164]. Если в народном ткачестве по всей территории украинского Полесья самым распространённым антропоморфным мотивом является женская фигура в различных конфигурациях, то именно на Житомирщине доминирующей выступает мужская геометризованная фигура – «козак» («в казака», «на казака»). Мотив «козак» присутствует в образцах тканей и настенных росписях из кургана Чатал-Гуюк в Малой Азии, датируемых IX тысячелетием до нашей эры. Данный факт подтверждает древность существования этого мотива [4, с. 202]. Он встречается на килимах и рушниках. Также «запаски» украшали узорами: «у маковки», «у пальчики», «вілочки», «мальованки» [3, с. 165]. Узорная композиция располагалась, в основном, по нижней части «запаски» или по всему ее полю. Цельность композиции создавалась каймой с трех сторон фартука (в верхней части кайма преимущественно отсутствует). Композиции и техника выполнения «запасок» свидетельствуют о том, что на белорусско-украинском Полесье было значительное влияние килимового ткачества. Слово «килим» – тюркского происхождения. Килим – это тип безворсового двухстороннего ковра, который по композиции орнаментов и технике изготовления близок восточным килимам. На Украине килимы упоминаются в летописях X–XII вв. (Лаврентьевская летопись 977 года), где их использовали в похоронном обряде. Многие исследователи не исключали того, что техника была занесена древними восточными кочевыми народами в степные районы Украины, а потом – на восточные рубежи Беларуси и была перенята казацкой культурой. Казачество было тем социальным слоем населения, который формировал спрос на импортные килимы восточного происхождения и осваивал традиции закладного ткачества [7, с. 217]. Экспорт восточных ковров шел транзитом в Западную Европу в XV веке через Украину и Беларусь по Днепровскому торговому пути. Часть килимов оставалась и широко использовалась в быту высших сословий. Адаптация техники закладного ткачества на пограничье белорусско-украинского Полесья могла происходить в период XVI–XVII вв., а также XVIII веке, когда велись военные действия между Великим Княжеством Литовским и Московским государством, Речью Посполитой и Россией. В Беларуси килимовые изделия упоминаются в XVI–XVII вв. в описях имущества поместий, таможенных книгах, а также в документах о существовании производства килимов на территории Великого Княжества Литовского [7, с. 217]. В Украине название «килим» фиксируется документами с XVII века. В период XVII–XIX вв. на Украине и в Беларуси возникли ковроткацкие мануфактуры и фабрики, оказавшие значительное влияние на формирование народных художественных традиций в текстиле. Под влиянием килимов сложился тип закладных рушников белорусско-украинского Полесья (Брагинского, Ельского, Наровлянского районов Беларуси и Овручского, Народицкого районов Украины), которые производят впечатление фрагмента узорного ковра. Исследователи отмечают, что ареальная традиция использования техники закладного ткачества в народном текстиле на белорусско-украинском Полесье сложилась в период XVII–XIX вв. под влиянием внешних и внутренних культурных экономических факторов: экспорта импортных тканей, рушников и килимов с Востока, их мануфактурного местного производства на территории Беларуси и Украины [7, с. 221]. Об адаптации килимового ткачества в начале XX века свидетельствуют белые льняные фартуки, в одну полку из Овручского района Украины и Ельского, Наровлянского районов Беларуси с полосой красного закладного узора по низу. В Беларуси их, как и шерстяные фартуки на украинской территории, называли «запаской» [10, с. 1049]. В начале XX века на смену им пришли легкие белые льняные или хлопчатобумажные (перкалевые) фартуки. На Беларуси в 1920–1940 гг. популярными были белые и черные перкалевые фартуки длиной пятьдесят пять – шестьдесят сантиметров, шириной шесть –

семь сантиметров. Фартуки шили из одного или двух полотнищ, украшали вышитыми крестом или гладью красно-черным или полихромным орнаментом в горизонтальную композицию полос или букетов, по низу оформляли прошвой или кружевом. На Овруччине в начале XX века были фартуки с закруглёнными краями, с кружевом по краю (с. Залисса, Овручский район Украины) [3, с. 166]. В смежных районах фартуки украшались застроченными горизонтальными складками. На Украине фартук вместе с сорочкой являлись одним из обязательных подарков невесты для свекрови.

Описанные выше типы традиционных сорочек гармонично выглядели с длинным, ярким льняным или хлопчатобумажным, шерстяным «андарак» («літником», «летніком»). В говорах на юге Беларуси и Волынского Полесья Украины бытовало также название «саян» (имеет литовское происхождение «sijonas» – юбка). Исследователи славянской традиционной одежды связывают название «андарак» с немецким словом «die Unterrok» (нижняя юбка) или «inderak» [2, с. 486]. Можно допустить, что в районы белорусско-украинского Полесья слово «андарак» перешло от польских или немецких поселенцев, либо еврейских портных. Такие юбки являются древним видом поясной одежды. На Полесье их шили из домотканой шерстяной ткани. Изготавливали ткани для андараков до 1930-х годов. Цветовая гамма юбок включала спектр от красных до розово-фиолетово-синих цветов. В ельско-наровлянском строе и костюме Овруччины они, в основном, были красного цвета, в деликатную вертикальную узкую полосу темного цвета, в полихромную клетку или одноцветные. Л. Булгакова-Ситник отмечает, что в Овручском районе «андараками» называли одноцветные юбки, а «літниками» – юбки в полоску и клетку [3, с. 163]. Активное занятие населения этого региона торговлей (открытые водные и сухопутные пути), а также ввоз, начиная с конца XVIII века, продукции крупных центров текстильной промышленности России, обусловили полихромную женскую поясную одежду. «Андараки» шили из трех – четырех частей. При этом, в поясе мелко собирали, иногда заглаживали в широкие вертикальные складки, чтобы они держались, их смачивали горячей водой, смазывали воском и держали под прессом [10, с. 1047]. Одноцветные юбки по подолу украшали контрастной атласной лентой. В начале XX века в ельско-наровлянском строе бытовали вышитые «андараки» – по нижнему краю украшали широкой разноцветной волнистой вышитой крестом полосой растительного орнамента (с. Валавск Ельского района Беларуси) [10, с. 1048]. Возможно, полоса возникла под влиянием полихромной вышивки на сорочках. В начале XX столетия в ельско-наровлянском строе и костюме Овруччины на смену шерстяной поясной одежде пришли легкие юбки не ярких цветов из фабричных или покупных тканей красного, синего, зеленого или черного цветов. Такие юбки шили из трех – четырех частей, собирали в поясе в мелкие («збирки», «заборочки») или широкие («фалди») складки. Юбки были короче «андараков». По описанию Л. Булгакова-Ситник на Овруччине передняя часть юбки, которая прикрывалась фартуком, не собиралась в складки, с левой стороны застегивалась на пуговицу, а внизу застрачивали несколько горизонтальных складок [3, с. 165]. Низ юбки украшали двумя либо тремя рядами лент, или полосками бархата контрастного цвета.

Безрукавки, один из неотъемлемых элементов одежды в ельско-наровлянском строе и костюме Овруччины, имели стилевые отличия. На территории Беларуси безрукавки шились из бархата («аксамита») красного, черного или синего цветов. Они плотно обтягивали стан, были с отрезной по линии талии неширокой (10 см) баской, заложенной по всей длине складками, застегивались на застежки. Безрукавки расшивали тонкой фабричной тесьмой или украшали вышивкой по вырезу горловины на планке и по краю баски. Вырез горловины был глубоким и округлым [10, с. 1052]. Такие безрукавки носили женщины и девушки из зажиточных семей. На Полесье Беларуси безрукавки называли «гарсэт», «кабат», «шнуроўка», «карсет». На Украине в начале XX века нагрудную одежду шили из хлопковой или шерстяной фабричной ткани темных оттенков зеленого, синего,

реже черного цвета. В основном, безрукавки были прямоспинные. Их называли «нагруднік», «корсет», «карсет», «жилеточка», «горсет», «камізелька». Впереди на двух полах нашивали или прорезали два кармана, вырез горловины был под шею. Тонкой тесьмой из других тканей украшали пройму рукавов и край выреза горловины. Тесьму также нашивали с двух сторон по длине застежки и по низу. Также, как и в Беларуси, безрукавки имели пришитую баску [3, с. 167]. Надевали безрукавку поверх сорочки. Об общности происхождения этого вида одежды для Беларуси и Полесья Украины свидетельствует общее ее название – «кабат». Этот термин пришел из турецко-персидской культуры, где «каба» означает кафтан. Были и другие названия безрукавки, которые определялись особенностью этой одежды – покрывать верхнюю часть тела – грудь, стан. Безрукавка одновременно служила лифом и корсетом, что подчеркивала формы женской фигуры. О генезисе безрукавок нет единого мнения. Одни исследователи считают, что ее происхождение восходит к средневековью, когда безрукавка (лиф) состояла из лямок и пояса, которые поддерживали юбку; другие утверждают, что безрукавка появилась в XV веке в результате разделения верхней части облегающего платья и низа [2, с. 486]. В конце XIX – начала XX вв. такая одежда бытовала почти во всех слоях населения белорусско-украинского Полесья.

Необходимой частью женского и мужского костюма был пояс («крайкі», «окрыкі») из шерстяных нитей красного, зеленого и желтого цвета. Традиционные домотканые «крайкі» носили вместе с поясной одеждой, завязывая в несколько способов: с боку на бант, концы опуская вниз с одной стороны или поясом обкручивая талию несколько раз, а концы прятали впереди, сзади или с боку [6, с. 22]. Пояса имели обереговую функцию. В начале XX века пояса выходят из употребления.

Завершающим композиционным элементом костюма был головной убор. В конце XIX – начале XX вв. в районах белорусско-украинского пограничья повязывали голову квадратными домоткаными или фабричными платками, которые завивали подобно наметкам. В начале XX века в Ельском, Наровлянском районах белорусского Полесья «кібалка» и «чепец» вышли из употребления вместе с наметкой. И. Смирнова полагает, что чепцы шили из тонкой льняной или хлопковой белой ткани, затягивая сзади на шнурке, покрывая его небольшим платком [10, с. 1053]. Когда перестали употреблять «кібалку» и «чепец», волосы стали заплетать в две косы, укладывать высоко надо лбом, плотно завязывать небольшой платочек, сверху покрывать большим платком. А на Овруччине (Украина) платок продолжал оставаться частью головного убора, в который входили «кібалка», деревянный или из льняной ткани обруч, на который завивали волосы, потом покрывали чепцом («чэпец», «каптур»). В 1940-х гг. в Овручском районе Украины носили легкие домотканые льняные платки, украшая их по низу полосой красной нити или ткани «китайки» [3, с. 170]. В будни и праздничные дни женщины покрывали голову яркими фабричными хлопчатобумажными платками. Такие головные уборы и способы их ношения определяли социально-семейный статус женщины, указывали на различия в возрасте. В ельско-наровлянском строе в начале XX века использовался тонкий хлопковый платок «тарноўка» («тэрнові хусты») с длинной бахромой [10, с. 1054], который завивали «на бабку», «у калёбку», «на рожки». Красивые платки с различными цветам, персидскими узорами, повышали социальный статус женщины. Носили также платки из льняной ткани, батиста, хлопка, муслина и др.

Анализ народного костюма Ельского, Наровлянского районов Беларуси и Овручского района Украины конца XIX – начала XX вв. выявил ряд самобытных общих традиций и локальных художественных особенностей. Ельский, Наровлянский районы Беларуси и Овручский район Украины граничат и являются контактными районами в едином географическом ареале бассейна реки Припять. Это обусловило характер этнокультурного взаимодействия на белорусско-украинском пограничье. Развитие

транспортно-экономических связей, импорт восточных тканей, распространение техники закладного (килимного) ткачества, влияние текстильной промышленности на замену домотканых полотен фабричными тканями и другие факторы определили в период XVII–XIX вв. специфику народного костюма данного региона. Традиционный комплекс одежды Полесья с его общеславянской основой в начале XX века, в силу новых общественно-экономических и социальных факторов, потерпел кардинальные изменения: повсеместно произошла трансформация традиционной технологии изготовления и кроя одежды, эстетических норм ее ношения. Для костюма данного региона Полесья характерен общий набор предметов одежды: яркие шерстяные юбки «андараки» или, с начала XX века, фабричные юбки, закладные фартуки-«запаски» и белые льняные или хлопчатобумажные фартуки, безрукавки, пояс, домотканый или фабричный, платки, что выделяют его среди других комплексов традиционной одежды на Полесье. В изучаемых районах в конце XIX – начале XX вв. бытовали сорочки поликового кроя с оригинальной композицией размещения вышитого растительного и геометрического орнамента на поликах и рукавах, орнаментальной тканой полосой и кружевом на подоле. На смену им приходит сорочка на кокетке – на «гестке», а также сорочки с воротником-стойкой, дополненным небольшими мелкими сборками и широкой вышитой накладной «манішкой» по разрезу пазухи. Общность конструктивных и декоративных особенностей традиционного костюма в этом регионе Полесья сложилась в результате процессов формирования общеславянских традиций и исторического развития, этнического взаимодействия, трансформации элементов одежды в новые элементы кроя и декора. Специфические художественные особенности выявлены в ажурных расшивках треугольной формы и художественном решении закладных подолов, вариации манжет и отложных воротников с вышитой «манішкой» по разрезу пазухи на сорочках, украшении подолов юбок растительными полихромными орнаментами, которые характерны ельско-наровлянскому строю; запасках – в их украшении антропо- и фито- орнаментальными мотивами и композиционном решении, что характерно Овруччине. В костюме белорусско-украинского пограничья художественные особенности выражены в форме, цвете, крое и декоре безрукавок, легких фартуков, ношении и украшении головного убора, названиях предметов одежды, которые свидетельствуют о локальном разнообразии и богатстве диалектной культуры Полесья.

Литература

1. Беларусь праз прызму рэгіянальнай гісторыі: Прыпяцкае Палессе / Ю. М. Бохан [і інш.] ; Нац. Акад. навук Беларусі, Ін-т гісторыі. – Мінск : Беларуская навука, 2016. – 441 с.
2. Булгакова, Л. П. Традиційний жіночий одяг першої половини XX ст. / Л. Булгакова // Полісся України: матер. іст.-етн. дослідження / за ред. С. Павлюка, М. Глушка. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. – Вип. 2. – Овруччина, 1995. – 376 с.
3. Булгакова-Ситник, Л. П. К проблеме исследования формирования традиционной одежды населения межэтнического пограничья Полесья / Л. П. Булгакова-Ситник // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / рэд.-уклад. А. Г. Алферова. – Минск, 2006. – Вып. 4. – 2008. – с. 482–488.
4. Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин. – М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – 511 с.
5. Этнаграфія Беларусі : Энцыкл. / рэдкал. І. П. Шамякін (гал. рэд.) і інш. – Минск : БелСэ, 1989. – 575 с.
6. Косміна, О. Ю. Традиційне вбрання українців / О. Ю. Косміна. – Київ : Балтія-Друк. – Т. II: Полісся. Карпати. – 160 с.
7. Лобачевская, О. А. Белорусский народный текстиль: художественные основы, взаимосвязи, новации / О. А. Лобачевская. – Минск : Беларуская навука, 2013. – 530 с.
8. Маслова, Г. С. Народная одежда русских, украинцев, белорусов в XIX – начале XX века

/ Г. С. Маслова // Восточнослав. этногр. сб. Очерки народной материальной культуры русских, украинцев, и белоруссов в XIX – начале XX века (Труды Института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая, новая серия, Т. XXXI). – Минск : Изд-во АН СССР, 1956. – с. 541–757.

9. Полесье. Материальная культура / В. К. Бондарчик [и др.] ; редкол.: В. К. Бондарчик, Р. Ф. Кирчив (отв. ред.) [и др.] ; АН УССР. Львовское отделение Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. – Киев : Наук, думка, 1988. – 448 с.

10. Традиционная мастацкая культура беларусаў. – У 6 тт. – Т. 6: Гомельскае Палессе і Падняпроўе. – У 2 – х кн. – Кн. 2 / А.М. Боганева [і інш.]. – Мінск : Выш. шк., 2013. – 1231 с.

*Карэлін У.Р., Мельнікаў М.П.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

ДАТАВАННЯ АБРАЗЫ З КАЛЕКЦЫІ МУЗЕЯ СТАРАЖЫТНАБЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ (ЧАСТКА II)

У дадзеным паведамленні аўтары разглядаюць частку абразоў XIX ст. з калекцыі Музея старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. (МСБК), на якіх знаходзяцца надпісы з датамі, а таксама прозвішчы мастакоў і данатараў. Як ужо адзначалася, датаваныя творы жывапісу ўяўляюць асаблівую каштоўнасць для даследчыкаў, паколькі яны з’яўляюцца “рэпернымі кропкамі” пры атрыбуцыі іншых абразоў, згодна іх стылістычных і тэхналагічных асаблівасцей. Аднак даты, што прыводзяцца на абразах, не заўжды азначаюць час стварэння помніка, да таго ж даціроўкі ў кожным выпадку, па магчымасці, трэба ўдакладняць іншымі метадамі даследавання – фізіка-хімічнымі, мастацказнаўчымі, архіўнымі і інш.

Абраз “Арханёл Міхал” (мал. 1) паходзіць з в. Парахонск Пінскага раёна Брэсцкай вобл. На ім прадстаўлена апакаліптычная бойка арханёла з сатаной. Арханёл Міхал правай нагой абапіраецца на вяршыню гары, а левай папірае д’ябла, які спрабуе выбрацца з вогненнага пекла, і галаву ягога ён працінае дзідай.



Мал. 1. Абраз “Арханёл Міхал”; другая палова XVIII ст., палатно, алей, 174x130, Ж-170, КП-384, в. Парахонск Пінскага раёна Брэсцкай вобл.

У правай руцэ арханёл трымае шчыт з выявай Багародзіцы з дзіцем. Да рэстаўрацыі гэта выява была закрыта абкладам з надпісам: “WINCENTY IOHANA SZYRMOWE R 1803”. Аднак сам абраз, згодна стылістычнага аналізу, хутчэй за ўсё быў створаны ў другой палове 18 ст.

Абраз з выявай вялікапакутніцы Варвары (мал. 2), што паходзіць з в. Дамачава Брэсцкага раёна, зараз знаходзіцца ў экспазіцыі акадэмічнага музея і апублікаваны ў альбоме [1, с. 113]. У ніжняй частцы абраза (у выдзеленым прамакутніку) захавалася толькі амаль не бачная частка надпісу з прозвішчам мастака: “... nes Wasilivski s Kobr...”. Верагодна, другая частка, магчыма і з датай стварэння, была страчана падчас рэстаўрацыі.



Мал. 2. Абраз “Св. Варвара”; Ян Васілеўскі, 1805 г., дошка, тэмпера, рэльеф, 120x67, Ж-208, КП-1054, в. Дамачава Брэсцкага раёна

На абразе “Узнясенне Хрыстова” (1805 г., дошка, тэмпера, 121x83, Ж-127, КП-55) прадстаўлена падзея, што адбылася на Елеонскай гары. У ніжняй частцы кампазіцыі, вакол гары, знаходзяцца ўкленчаныя апосталы разам з Багародзіцай у цэнтры. Іх погляды скіраваны ўверх на выяву Хрыста, які ў прамяністым ззянні на воблаках узносіцца на нябёсы.

На вяршыні гары два анёлы абвешчаюць апосталам аб другім прышэсці Хрыста. У ніжняй частцы абраза змешчана дата яго стварэння: “A.D. 1805”.

На зваротным баку двух абразоў з Бярозаўскага раёна Брэсцкай вобл. – “Рыгор Багаслоў” (1805 г., палатно, алей, 105x70, Ж-18., КП-430) з в. Ст. Пескі і “Евангеліст Іаан” (1805 г., палатно, алей, 122x74, Ж-19, КП-431) з в. Стрыгінь – змешчаны аднолькавы надпіс (мал. 3): “Kosztem X: Wincetego, Cetkowskego, Sprawione na Chwale Boskie. R. 1805. Wpisckach”. Відавочна, што абодва абразы створаны ў адным месцы. Абраз “Рыгор Багаслоў” падчас рэстаўрацыі быў сдубляваны на новае палатно, куды рэстаўратары скапіравалі і надпіс. Аднак у кнізе паступленняў, дзе знаходзіцца першае апісанне абраза, адмечана, што ніжэй асноўнага надпіса, зробленага фарбай, алоўкам было пазначана прозвішча мастака: “M. Hozubski Pinski”.



Мал. 3. Надпісы на зваротным баку абразоў “Рыгор Багаслоў” (а) і “Евангеліст Іаан” (б); Бярозаўскі раён Брэсцкай вобл.

Гэты дадатак алоўкам рэстаўратары, хутчэй за ўсё, не заўважылі. Паколькі запіс у кнізе паступленняў не вызывае сумненняў, з вышэй азначанага вынікае, што абодва творы іканапісу былі выкананы ў 1805 г. мастаком Газубскім.

Вынасны працэсійны алтарык (фератрон) з в. Варанілавічы Пружанскага раёна Брэсцкай вобл. (мал. 4) уяўляе спалучэнне жывапісу і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, дзе ў разны картуш устаўлены двухбаковы абраз “Маці Божая Адзігітрыя” і “Св. Юры Змеяборац”.



Мал. 4. Двухбаковы абраз “Маці Божая Адзігітрыя” і “Св. Юры Змеяборац”; 1807 г., дошка, тэмпера 61x47, Ж-325, КП-2119, в. Варанілавічы Пружанскага раёна Брэсцкай вобл.

Унізе, пад выявай Багародзіцы з дзіцем, змешчаны надпіс: “Ten Oltarzyk Sprawiony przez Bractwo parafiy Cerkwi Woronilowicz R: 1807. Maia 13”.

Прозвішча мастака і год стварэння – “Malowal Juzef Kaminsky. R. 1836” – змешчаны на зваротным баку абраза “Маці Божая Адзігітрыя” (Камінскі Іосіф, 1836 г., палатно, алей, 65x45, Ж-295, КП-3688) з в. Ляхавічы Драгічынскага раёна Брэсцкай вобл.

Абраз “Святое Сямейства” ці “Навучанне Марыі” паходзіць з в. Казлоўшчына Дзятлаўскага раёна Гродзенскай вобл. У цэнтры кампазіцыі (мал. 5) знаходзіцца юная Марыя, якая стаіць басанож на разной падстаўцы. Пальчыкам правай рукі яна водзіць па



строчкам кнігі, якую падтрымоўваюць тры анёлкі-пуці. Св. Ганна левай рукой абдымае Марыю за талію і нешта ёй тлумачыць.

Мал. 5. Абраз “Святое Сямейства”; Л. Анішкевіч, 1822 г., палатно, алей, 197x115, Ж-355, КП-3711, в. Казлоўшчына Дзятлаўскага раёна Гродзенскай вобл.

З правага богу стаіць Іакім, яго рукі са счэпленымі пальцамі выцягнуты ўперад, позірк скіраваны ўверх, на выяву Св. Духа ў выглядзе голуба, ад якога на Марыю сыходзіць прамень святла. У кнізе запісаў пазначана, што ў ніжняй частцы абраза знаходзіцца надпіс цёмнай фарбай: “... pinx A = D = 1822”. Пры больш дэталёвым разглядзе высветлілася, што надпіс змешчаны на разной падстаўцы і там, акрамя даты, прыведзена яшчэ і прозвішча мастака: “... L. Onyszkiewicz pinx. A. D. 1822”.

З в. Чарневічы Глыбоцкага раёна Віцебскай вобл. паходзяць два абразы “Арханёл Міхал” (Літвіновіч Якаў, 1841 г., палатно, алей, 137x66, Ж-386. КП-5207) і “Арханёл Гаўрыіл” (Літвіновіч Якаў, 1841 г., палатно, алей, 137x66, Ж-387. КП-5208), якія ў царкве выконвалі ролю бакавых дзвярэй іканастаса. На зваротным баку абраза “Арханёл Гаўрыіл” чорнай фарбай выкананы надпіс: “1841 года Сентября 8. Дня Сіе Иконы Списаль Живописецъ Яковъ Литвиновичъ”. Відавочна, што гэту інфармацыю можна аднесці і да абраза “Арханёл Міхал”, паколькі ён з’яўляецца ідэнтычным папярэдніму.

Яшчэ адзін двухбаковы абраз “Маці Божая Замілаванне” і “Св. Мікалай” (1844 г., палатно, алей, 67x48, Ж-140) з’яўляецца часткай фератрона і паходзіць з г. Кобрына Брэсцкай вобл. У верхняй частцы кампазіцыі “Св. Мікалай” змешчаны надпіс з датай стварэння і прозвішчам фундатара: “Fóndatorka Justyna Tomczykowa r; 1844”.

Такім чынам, наяўнасць даціровак і прозвішчаў мастакоў на частцы твораў ікананісы раскрывае шырокае поле дзейнасці для мастацтвазнаўцаў па атрыбуцыі іншых падобных абразоў і высвятлення асобаў творцаў. Да таго ж, некаторыя надпісы самі патрабуюць дадатковых даследаванняў.

Літаратура

1. Музей старажытнабеларускай культуры : альбом / калект. аўт. ; уклад. А. А. Ярашэвіч. – Мінск : Беларусь, 2004. – 280 с.

*Кукоев А. А., Кукоев А.В., Кукоев Д.А., Николаев Г.А.
(Российская Федерация, г. Москва)*

ГУСЬ-ЖЕЛЕЗНЫЙ (БАТАШЕВСКИЙ) И ПРОГРАММА МУЗЕЕФИКАЦИИ НАСЛЕДИЯ ЕГО РАСЦВЕТА В СОСТАВЕ ВЛАДИМИРСКОГО УЕЗДА (ЗАМОСКОВСКОГО КРАЯ, С 1708 МОСКОВСКОЙ ГУБЕРНИИ)

На границе Владимирского уезда и Касимовского царства тульские выходцы Баташевы выстроили сеть железоделательных заводов, сделавших их богатейшими людьми Российской империи, и привлекли для их охраны и легендарных авантюры в ряды разрешенных им двух тысяч частных егерей черкесов, оставивших свои фамилии жителям баташевской «столицы» Гуся-Железного, в том числе. инициаторам музеефикации пустоющей усадьбы Баташовых Кукоевым.

Гусь-Железный (Баташевский до революции) создавался как первый из двадцати и

центральный, «столичный» заводской поселок империи потомков выделившегося из демидовских сотрудников основателя рода туляка Баташева; хозяин Гуся-Баташевского Андрей Баташов был четвертым по богатству человеком в Российской империи своего времени, в доме Баташовых на Английской набережной Санкт-Петербурга два года снимал квартиру Пушкин; в их московском дворце в 1812 году квартировал король Неаполя Жоаким (Мюрат) и его двор.

Рудная база этого микрорегиона стала причиной и расцвета, и, вследствие переориентации на новые виды железной руды и угля, упадка региональной железодельной индустрии.

Расцвет империи Баташева произошел в пределах бывшей Владимирской губернии. Губерния относительно современных административных границ занимала территорию современной Владимирской области (за исключением южной части Гусь-Хрустального района), интересующую нас часть Касимовского района Рязанской области, и части Выксунского района Нижегородской области, в котором успешно работает с 1766 года (год первого выпуска чугуна) входящий ныне в УГМК завод Ивана Баташева.

Следует предположить, что передача технологии велась на всех заводах приезжими туляками, чья экспансия в XVIII веке станет предметом созданной при тульской помощи экспозиции в предлагаемом музее.

Обнаруженное свидетельство автохтонного производства чугуна в регионе автором раскопок в публикациях еще не развернуто: «Старый Кадом обычно связывается со средневековыми татарами и мордвой XIV–XV вв. Был заложен шурф размером 2×2 м на берегу р. Мокши. находки: керамика лепная, связанная с местным населением, керамика в болгарских традициях, связанная с Золотой Ордой, также в заполнении сооружений найдены фрагменты шлаков и чугунных изделий». (Экспедиция под руководством Ф. А. Ахметгалина провела исследования в Рязанской области, столице Касимовского ханства г. Касимове и его окрестностях; с. Старый Кадом в рамках Государственной программы Республики Татарстан «Сохранение идентичности татарского народа», Ахметгалин Фарид Альбертович – сотрудник Национального культурного центра «Казань»).

Историк химии В. В. Челинцев считал Андрея Баташева одним из первых российских химиков и ставил его в один ряд с Иваном Ползуновым и другими видными инженерами. А. Р. Баташев выступил в 1750 году как замечательный изобретатель – он усовершенствовал чугунолитейное дело и ввел в металлургию опрокидывающую печь. Известно, что на баташевских заводах применялось не только опрокидывание печей, но и прокатывание, причем вся работа, требующая больших механических усилий, совершалась силой воды. Заводы Андрея Родионовича производили лучший в Европе чугун, который приносил братьям несметные доходы. В конце второй половины XVIII века все заводы Баташевых производили 11,6% чугуна и железа всей России и занимали третье место по производству после Демидовых и Яковлевых.

Однако выявление региональных особенностей и, тем самым, источников технологий затруднительно, судя по характеристике археологами Лаборатории археологии, исторической социологии и культурного наследия им. Г. С. Лебедева Санкт-Петербургского ГУ олонекских (Баташевы, впрочем, отметились и в Олонце-Карелии) углежогных куч: Группа углежогных куч «Северная 1» располагалась у СЗ окраины г. Петрозаводска (административного центра Прионежского района), близ микрорайона Сулажгора, в хвойном лесу. Все они представляли собой расплывчатые насыпи двенадцати – пятнадцати метров в поперечнике, высотой от шестидесяти сантиметров до одного метра, с запавшей вершиной (полностью соответствует этнографическим данным о выжигании древесного угля в кучах).

Центральную часть каждой насыпи занимал аморфный массив перемешанного углистого грунта с многочисленными мелкими угольками; края углежогных куч состояли из слоев суглинка, первоначально перекрывавшего сложенную в центре кучу дров от свободного доступа воздуха. Исследованные сооружения предварительно датированы новым временем, их продукция, скорее всего, предназначалась для близлежащих заводов [4].

Руда для Гусевского железного завода в 1835 году добывалась в Карповском руднике [5, с. 50–65].

В работе «Где находились «Гусь» и «Городец» грамоты шах-али бин шейх аулияра 1543 г.» историк А. В. Дедук (Российский государственный Архив древних актов, Москва), опираясь на методы исторической географии, устанавливает локализацию «Гуся» и «Городца» акта 1543 года «Гусь» грамоты 1543 года удается соотнести с Гусской волостью Владимирского уезда. Есть данные о землевладении Чингизидов в Гусской волости и в XVII веке... Похоже, Гусская волость являлась «довеском» к основному пожалованию – Касимову – «Городцу», но данные актов не говорят о промышленной деятельности в микрорегионе. Татарское влияние и землевладение в Гусской волости в XVI–XVIII веках станет предметом созданной при касимовской помощи экспозиции в предлагаемом музее. Планируем просить Российский государственный Архив древних актов, Москва, предоставить для экспонирования копии выявленных А. В. Дедуком древних актов.

В то же время, по мнению выксунского краеведа Н. А. Князевой, «Мирные селяне правобережья Оки отвоёвывали у леса поляны для сельскохозяйственных нужд — для пашни, пастбищ, они пользовались дарами леса, с XVII века занимались рудодобычей, продавая руду муромским кузнецам» [3]. Муромцы и построили в 1924 году первый в крае железодельный завод в с. Сноведь (в настоящее время – часть Выксы). Помощь из Выксы Гусю уже наглядна: установлен памятник Баташовым, проведены иные работы, в том числе, на их могилах, хочется надеяться и на помощь музею.

Имена специалистов-создателей Дворцово-паркового ансамбля в Гусе-Железном (с встроенными в стену парка клетками для львов и оранжереями, ананасы из которого высылались покровителю Баташеву Потемкину) и гигантского Собора также не сохранились, и станут предметом предположений и сравнения с планами современных им аналогов в предлагаемой соответствующей части экспозиции.

Авторами проекта храма называются и касимовский архитектор И. С. Гагин, и, разумеется, Василий Иванович Баженов, которому приписывают любые сооружения, которые носят черты «русской готики». К тому же, и Андрей Баташов, и Василий Баженов, якобы, были масонами, и этим может объясняться использование готических мотивов. Возможно, архитектором является Д. А. Гуцин или ученик Баженова Иван Таманский.

Источник миграции и набора какой-то доли из разрешенных Баташову двух тысяч «частных егерей» сохранился, благодаря ономастике: фамилиям потомков этих «егерей» – моей (Кукоев) и наших соседей (Ишоевы). Интересно, что и фамилию Баташев можно толковать как кавказскую и тюркскую. Глава третья книги «Баташ» рассказывает «о жившем в XV веке родоначальнике карачаевского племени хане Боташе, метком стрелке и красавце-охотнике, о его удивительных приключениях в находящемся под властью черкесов Египте; о его несчастной любви, о возвращении на разоренную Тамерланом родину, о драме на охоте, о любовных похождениях Боташа, приведших к его гибели и расселению многих его сыновей по Кавказу и Руси» [1]. Все это позволяет обратиться к музейным работникам и старейшинам КЧР и КБР.

Живописное, благодаря присутствию Дворцово-паркового ансамбля, развалин домн, гигантского пруда с плотиной и Собора, место стало целью приезда курортников еще до революции, включая не только потомков самого основателя, что засвидетельствовано сохранившимися фотографиями их отдыха, но и русского писателя А. И. Куприна, писавшего там свою повесть «Олеся».

Его традицию продолжил, став летописцем Гуся и окрестностей, Анатолий Ким, кореец, русский прозаик, драматург и переводчик, сценарист. Много ездил по российскому Нечерноземью, по его словам, «дышал атмосферой подлинной русской речи». Колесниковское сельское поселение — сельское поселение Клепиковского района, ранее Бельковского (упразднен в 1959-м году) района Рязанской области с центром в посёлке Гусь-Железный. На территории поселения, в деревне Нямятово, написал многие свои книги писатель Анатолий Ким.

Блистательный «Отец-Лес, Роман-притча» А. Кима рассказывает о трех поколениях семьи Тураевых, начинаясь так: «Семнадцать часов потратил Степан Тураев, чтобы добраться до этого

лесного угла, где он хотел умереть, привалясь спиной к стволу большой раздвоенной сосны, а его отец Николай Николаевич, отставной офицер, военный ветеринар, впервые пришёл туда в 1889 году осенью, облюбовал большую поляну среди берёз и сосен, там и начал с весны строить свою усадьбу. Степан пробирался заглохшими лесными дорогами, выйдя пешком из Гуся Железного, и чуть ли не ползком, согнувшись в три погибели, довелся к огромному дереву на краю поляны и упал на колени, плюясь на землю сгустками крови – той самой полудворянской крови, которою был обязан сожителю Николаю Николаевичу и его кухарки Анисьи.

С севера в Туму возили стеклянный товар из Гуся-Хрустального, а с другой стороны, из Гуся-Железного, – ажурную чугунную садовую мебель» [2].

Таким образом, планируется сформировать и литературную часть музея.

Летом население Гуся и окрестностей удваивается, причем среди приезжих можно выделить несколько групп, наиболее живописной из которых стала деревня старушек из семей белой эмиграции, съезжающих на лето из-за границы, преимущественно, Франции.

Есть, однако, и парижанка-балерина, замужем за танцором и педагогом одной из немецких балетных академий, родом из соседней деревни, но купившего дом в Гусе. Угощаться самогоном она ездит к свекру в его деревню.

Хочется надеяться, что мы сможем обратиться за мемориальными предметами, их копиями и изображениями к членам семей белой и новой эмиграции, а также семьи Баташевых.

Литература

1. Баташев, А. Баташ: Большой евразийский роман, или Опыт художественно-исторического исследования рода за пятьдесят пять веков / А. Баташев. – М. : Магистериум, 2001. – 447 с., илл.
2. Ким, А. А. Дом с протуберанцами / А. А. Ким // Дружба Народов. – 2018. – № 6.
3. Князева, Н. А. Страницы прошлого Выкса / Н. А. Князева // Сборник краеведческих очерков и статей. – Выкса : Ирис, 2014.
4. Ахметгалин, Ф. А. Археологические исследования в г. Касимове и с. Старый Кадом / Ф. А. Ахметгалин // Археологические открытия. 2016 год / отв. ред. Н. В. Лопатин. – М. : Институт археологии РАН, 2018. – 520 с.: ил.
5. Шаханов, Н. Волнения рабочих на баташевских заводах в 30-х годах прошлого столетия / Н. Шаханов // Каторга и ссылка: историко-революционный вестник. – М. : Всесоюзное общество политических каторжан и ссыльно-поселенцев, 1931. – Кн. 7.

Лоллини А. Д.

(Республика Беларусь, г. Витебск)

РОЛЬ БЕЛОРУССКО-ИТАЛЬЯНСКИХ ВЗАИМОТНОШЕНИЙ В ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БЕЛАРУСИ

Установление дипломатических отношений стало отправной точкой взаимодействия и сотрудничества двух стран. Наряду с огромной организационной работой дипломатическими структурами большое внимание уделялось и уделяется культурному обмену.

13 апреля 1992 г. в Риме министрами иностранных дел двух стран П. К. Кравченко и Дж. де Микелисом во время первого официального визита в Италию белорусской правительственной делегации был подписан Протокол об установлении дипломатических отношений между Республикой Беларусь и Итальянской Республикой. Данный визит, в ходе которого состоялись встречи белорусского руководства с Председателем Совета Министров Итальянской Республики Дж. Андреотти, Министром иностранных дел

Итальянской Республики Д. Д. Микелисом, стал фундаментом белорусско-итальянских отношений. В течение года были открыты посольства двух стран в Риме и Минске [1, с. 30–32].

Уже в октябре 1992 г. в Венеции была проведена первая научная конференция, посвященная истории белорусско-итальянских контактов, начиная с эпохи Возрождения «От Полоцка и Несвижа до Падуи и Венеции», тогда же в Падуанском университете была торжественно открыта мемориальная доска в честь белорусского первопечатника Франциска Скорины.

Первым значимым культурным событием стало активное участие итальянских художников в пленере посвящённом дню рождения Шагала в городе Витебске, в 1994 г. В том же году атташе по культуре итальянского посольства представил программу сотрудничества в области театрального и изобразительного искусства между странами. При участии посольства Беларуси в Италии и посольства Италии в Республике Беларусь, в 1994 г., были проведены «Дни культуры Республики Беларусь» в Италии. Для дальнейшего углубления культурных связей в области изобразительного искусства Министерство организовало творческую поездку в Рим, Падую и Флоренцию ведущих белорусских художников: В. Шкарубы, В. Толстика, В. Янушкевича и А. Дранца [2, с. 206–213].

Однако в 1990-е годы культурные контакты ограничивались обменах выставок изобразительного искусства, причём они носили спорадический характер. С начала 2000-х годов, наметилась устойчивая тенденция к расширению культурного сотрудничества.

25–29 октября 2004 г. в г. Риме и Триесте проведены Дни Республики Беларусь в Итальянской Республике, в которых приняла участие правительственная делегация во главе с Заместителем Премьер-министра Республики Беларусь В. Н. Дражиным [3].

При посольстве Итальянской Республики в Минске в 2004 г. создан Дом итальянской культуры и языка «Данте». Данный культурный центр проводит курсы по изучению итальянского языка для белорусов, и по результатам экзамена P.L.I.D.A. выдает международные сертификаты.

Начиная с 2005 г., Республика Беларусь стала регулярным участником Венецианской Биеннале, получая призы и признание.

11 июля 2011 г. в итальянском городе Триест, подписали межправительственное соглашение, между Республикой Беларусь и Республикой Италия: «О культурном сотрудничестве». Основной его целью является укрепление и гармонизация связей двух стран и взаимопонимание необходимости активного сотрудничества в области культуры и искусства. Данный документ привёл к поощрению и продвижению художественных и культурных инициатив и организация различных мероприятий.

17 июля 2018 г. соглашение «О культурном сотрудничестве», заключённое между правительствами двух стран, было ратифицировано Сенатом Республики Италия (Attiparlamentari. XVIII Legislatura. №677) [4].

Было бы несправедливым утверждать, что до подписания данного соглашения культурный обмен между странами отсутствовал, но подписание данного документа привело к существенной активизации культурных взаимоотношений двух стран. Значительно возросло количество контактов между художниками, скульпторами. С 2000 по 2018 годы было организовано свыше 50 выставок и экспозиций предметов изобразительного искусства. Белорусские художники и скульпторы получили широкое признание итальянских специалистов и мастеров. Работы наших мастеров были представлены в ведущих выставочных залах Италии. В Беларуси были организованы десятки выставок итальянских мастеров изобразительного искусства, не только в Минске, но и во всех областных центрах и крупных городах.

Апогеем культурных взаимоотношений и сотрудничества, по праву, можно считать 2017 г., год итальянской культуры в Беларуси, приуроченный к 25-летию установления

дипломатических отношений между странами. В рамках этого события было запланировано проведение около 30 мероприятий и проектов, в том числе и выставки изобразительно искусства [5].

Выставка «Доттори, Шагал, Сутин, Ходасевич-Леже. Динамизм, знаки и сны: взгляд на искусство Италии и Беларуси начала XX века» организованная в Национальном художественном музее стала заметным событием. В выставке были представлены работы известного футуриста Джерардо Доттори, Марка Шагала, Хаима Сутина, яркого представителя супрематизма, Надеи Ходасевич-Леже. Диалог ярких и талантливых авангардистов XX века создал неизгладимую атмосферу взаимопроникновения.

Не менее притягательной стала выставка гравюр, посвященная эпической поэме Лодовико Ариосто «Неистовый Роланд».

Таким образом, за последние три десятилетия жители Италии, в основной массе не знали почти ничего о Республике Беларусь. В настоящее время благодаря целенаправленной и кропотливой работе, и дипломатическим контактам существенно возрос культурный обмен в области изобразительного искусства, который привел к осознанию и принятию нашей Республики как суверенного государства, со своими глубоко национальными традициями и культурой.

Литература

1. Долженкова, С. В. Беларусь – Италия. Культурные отношения (1992–2010 гг.) / С. В. Долженкова // Сборник научных статей студентов, магистрантов, аспирантов ; Белорус. гос. ун-т ; сост. С. В. Анцух. – Минск, 2011. – С. 30–32.

2. Фоменко, Т. Вдохновение и надежда. Новые перспективы в развитии белорусско-итальянских связей / Т. Фоменко // V Няфёдаўскія чытанні «Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць» : матэрыялы Рэсп. навук.-тв. канф., Мінск, 29 сак. 2012 г. / Беларус. дзярж. акад. мастацтваў ; рэдкал. : С. П. Вінакурава (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 206–213.

3. История двусторонних отношений [Электронный ресурс]. – Электрон. текстовые дан. – Рим: Министерство иностранных дел Республики Беларусь, 2018. – Режим доступа: http://italy.mfa.gov.by/ru/bilateral_relations/. – Дата доступа: 14.03.2019.

4. Atti parlamentari. XVIII Legislatura. № 677 [..Электронный ресурс]. – Электрон. текстовые дан. – Roma: Senato Italiano, 2018. – Режим доступа: <https://www.senato.it/pubblicazioni>. – Дата доступа: 16.02.2019.

5. Eventi culturali [Электронный ресурс]. – Электрон. текстовые дан. – Minsk: Ambasciata Italiana a Minsk, 2017. – Режим доступа: https://ambminsk.esteri.it/ambasciata_minsk/it/i_rapporti_bilaterali/cooperazione%20culturale/eventi_culturali. – Дата доступа: 27.05.2019.

Макоўская В.А.

(Рэспубліка Беларусь г. Мінск)

ПРАЕКТ ПА ЧАСТКОВАЙ АДЛІЧБОЎЦЫ КАЛЕКЦЫЙ БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА МУЗЕЯ НАРОДНАЙ АРХІТЭКТУРЫ І ПОБЫТУ

У цяперашні час мы не ўяўляем сабе жыццё без ужывання інфармацыйных тэхналогій. Гэта датычыцца амаль любой чалавечай дзейнасці, і музейная дзейнасць у гэтым выпадку не выключэнне. Забягаючы наперад варта адзначыць, што менавіта актыўнае выкарыстанне сучасных тэхналогій павінна стаць неад’емнай часткай музейнай дзейнасці. Так, згодна з Кодэксам РБ аб культуры, музейная дзейнасць ажыццяўляецца ў

мэтах забеспячэння агульнадаступнасці культурных каштоўнасцей айчынай і сусветнай культуры, выкарыстання іх для эстэтычнага выхавання і культурнага развіцця грамадзян [4, с. 85]. Якраз забеспячэнне агульнадаступнасці культурных каштоўнасцяў, то бок знаёмства шырокай аўдыторыі з максімальнай колькасцю фондавых прадметаў, з'яўляецца на сённяшні дзень праблемай шмат якіх музеяў. На 2011 год прыкладна 60% усіх сусветных калекцый у сховішчах з'яўляліся недаступнымі і імкліва разбураліся [5, с. 141; 2].

Фонды большасці музеяў велізарныя, некаторыя калекцыі налічваюць тысячы, а часам і дзясяткі тысяч прадметаў. Каб пазнаёміць шырокія колы людзей з гэтымі прадметамі магчымасцяў пастаянных і часовых экспазіцый відавочна недастаткова. Зараз для гэтых мэтаў актыўна прымяняюцца рознага кшталту віртуальныя выставы і віртуальныя праекты. Яны скіраваныя на пашырэнне доступу шырокіх колаў людзей да віртуальных копій музейных прадметаў, знаёмства з музеем і яго папулярнасцю [3, с. 251].

Варта таксама звярнуць увагу на тое, што асноўнай місіяй музея з'яўляецца захаванне культурнай спадчыны [4, с. 87]. Аднак жыццё паказвае, што музейныя прадметы не вечныя, яны часта аказваюцца безабароннымі перад некаторымі прыроднымі катаклізмамі, сацыяльнымі бедствамі, непрадбачанымі выпадкамі, ды і проста перад часам. Яны схільныя да разбурэння. А значыцца місіяй музея мусіць з'яўляцца таксама і як мага больш поўная дакументацыя прадметаў, у тым ліку і адлічбоўка ў фармаце 3D-копій. На цяперашні час лабараторыі па адлічбоўцы з'яўляюцца неад'емнай часткай буйнейшых музеяў свету, дзейнічаюць спецыяльныя арганізацыі, што ставяць сваёй мэтай адлічбоўку аб'ектаў сусветнай культурнай спадчыны, шмат музеяў запускуюць праекты па адлічбоўцы.

Падобны праект быў запушчаны ў сакавіку 2019 года Беларускай дзяржаўным музеем народнай архітэктуры і побыту. Ён заключаецца ў адлічбоўцы ў 3D-фармаце і выкладанні ў вольны доступ на сайт музея найбольш паказальных прадметаў з розных музейных калекцый.

Для публікацыі створаных мадэляў нашым музеем была абраная анлайн-платформа Sketchfab. З 2015 года на платформе дзейнічае асобная праграма, прысвечаная публікацыі аб'ектаў культурнай спадчыны. Гэтай платформай для публікацыі сваіх збораў карыстаюцца каля дзевяцісот музеяў, таксама там вядзецца блог з артыкуламі, прысвечанымі мадэляванню аб'ектаў культурнай спадчыны, і існуе асобная катэгорыя падобных аб'ектаў, што на сённяшні дзень налічвае больш за сто тысяч мадэляў [1]. Таму мы палічылі менавіта гэтую пляцоўку найбольш адпаведнай для публікацыі мадэляў сваіх прадметаў, знаёмства з калекцыямі іншых музеяў, камунікацыі і далейшага развіцця ў гэтай сферы.

Адлічбоўка адбываецца метадам фотаграмметрыі. Гэты метада дазваляе ствараць 3D-мадэлі прадметаў на падставе серыі фотаздымкаў. Дадзены метада з'яўляецца даволі бюджэтным і пры належным выкананні па якасці атрыманых мадэляў не саступае лазернаму сканаванню. З абсталявання патрабуецца: фотаапарат, штатыў, паваротны столік, лайткуб, тры лямпы, табліца карэкцыі колераў. Працэс стварэння мадэлі складаецца з наступных этапаў:

1. Прадмет фатаграфуецца некалькімі серыямі пад пэўным кутам (мал. 1);
2. Фотаздымкі апрацоўваюцца ў фотарэдактары;



3. У фотарэдактары ствараюцца “маскі”, што адмяжоўваюць аб’ект ад фона;

Мал. 1. Працэс фатаграфавання прадмета для стварэння мадэлі

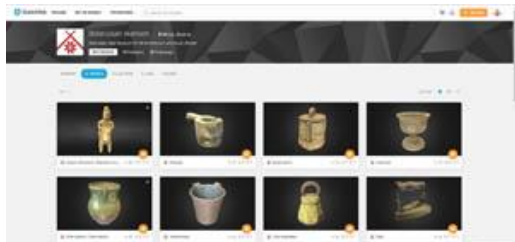
4. Фотаздымкі загружаюцца ў праграму, дзе адбываецца апазнанне становішча камераў, будуюцца воблака кропак, паліганальная мадэль

і ствараецца тэкстура.

5. Мадэль экспартуецца ў пэўным 3D-фармаце;
6. Ствараецца дадатковая карта вышыняў для рэльефнай тэкстуры;
7. Мадэль загружаецца на анлайн-платформу Sketchfab.com.

У сярэднім для адной мадэлі патрабуецца ад пяцідзiesiąці да ста фотаздымкаў, у залежнасці ад складанасці аб'екта. Звычайна працэс фатаграфавання займае пятнаццаць – трыццаць хвілін, на стварэнне мадэлі, разам з усімі пералічанымі этапамі, сыходзіць ад дзвюх да пяці гадзін.

На дадзены момант на платформе Sketchfab мы маем тры адлічбаваныя калекцыі, якія таксама загружаныя для прагляду на сайт музея (мал. 2). Гэта калекцыі “Кераміка”, “Прадметы хатняга ўжытку з дрэва” і “Вырабы з металу”. Прагледзець іх можна па наступнай спасылцы: <https://etna.by/collections>.



Мал. 2. Старонка БДМНАіП на партале sketchfab.com

На дадзены момант праект прадугледжвае толькі адлічбоўку некаторай колькасці прадметаў з калекцыі музея для прадстаўнічага і інфарматыўнага азнаямлення шырокай аўдыторыі з фондавымі зборамі музея. У далейшай перспектыве плануецца адлічбоўка найбольш каштоўных прадметаў з музейных калекцыяў, а таксама розных відаў прадметаў у рамках калекцыяў. Разглядаецца таксама дапаўненне пастаянных і часовых экспазіцыяў qr-кодамі са спасылкамі на 3D-мадэлі экспануемых прадметаў.

Варта акрэсліць асноўныя пазіцыі актуальнасці і мэтазгоднасці падобных праектаў:

1. Адлічбоўка музейных прадметаў дазваляе пазнаёміцца шырокаму колу зацікаўленых людзей з фондавымі зборамі музея. Дзякуючы выкладанню 3D-мадэляў у адкрыты доступ яны даступныя да прагляду з любой кропкі свету пры наяўнасці кампутара і выхаду ў Інтэрнэт; дадзеная опцыя карысная як для ўсіх жадаючых, так і для прафесійных навукоўцаў, асабліва прадстаўнікоў замежжа;

2. Адлічбоўка музейных прадметаў дазваляе захаваць іх віртуальныя копіі на выпадок надзвычайных сітуацый;

3. Не ўсе прадметы магчыма транспартаваць на выставы ў іншыя музеі і іншыя краіны, як з-за крохкасці і каштоўнасці саміх прадметаў, так і часам з-за фінансавых аспектаў (напрыклад, такія калекцыі як “Кераміка” значна бяспечней экспанаваліся ў віртуальным выглядзе). Пытанне віртуальных выстаў у такім выпадку вырашае дадзеную праблему;

4. Падобныя мадэлі, у адрозненне ад звычайных фотаздымкаў, з’яўляюцца інтэрактыўнымі аб’ектамі, дазваляюць у дробязях разгледзець прадмет і валодаюць вялікай атракцыйнасцю для музейнай аўдыторыі;

5. 3D-мадэлі музейных прадметаў могуць выкарыстоўвацца на музейных занятках і майстар класах, у роўнай меры дэманструючы асаблівасці прадмета, і не падвяргаючы пры гэтым небяспечы рэальны музейны прадмет;

6. Наяўнасць высокакасных 3D-мадэляў музейных прадметаў, даступных для спампоўкі і друку на 3D-прынтэры, можа спрасціць выраб сувенірнай прадукцыі, узбагаціць яе асартымент, а таксама ўскосна паўплываць на папулярнасць музея.

Варта таксама ўзгадаць некалькі пунктаў, датычных музеяў пад адкрытым небам, і, у асаблівасці, нашага музея:

1. Асаблівасці музея пад адкрытым небам не дазваляюць захоўваць на пастаяннай экспазіцыі некаторыя прадметы, стан якіх асабліва залежыць ад тэмпературна-вільготнаснага стану;

2. Акрамя помнікаў архітэктуры, інтэр’ер якіх складае пастаянную экспазіцыю, музеі пад адкрытым небам часта не маюць адпаведных памяшканняў для рэгулярнага стварэння і змены часовых экспазіцый;

3. Вялікая колькасць прадметаў у музеі пад адкрытым небам – драўляныя, што значыць асабліва схільныя да дэструкцый пад уплывам вільгаці, тэмпературы, асяроддзя і дзейнасці насякомых;

Такім чынам, адлічбоўка калекцый асабліва актуальна для музеяў пад адкрытым небам для належнага азнаямлення наведвальнікаў, няхай і ў віртуальнай прасторы, са сваімі фондавымі зборамі. А таксама для «застрахавання» калекцый ад непрадбачаных выпадкаў.

На сённяшні дзень можна дакладна сцвярджаць аб тым, што музей мае не толькі сваю рэальную матэрыяльную прастору, як тэрыторыю з пэўным ландшафтам, памяшканні экспазіцый, фондасховішчаў і г. д., аднак і віртуальную прастору. Падобная прастора ўключае ў сябе сайт музея, старонкі музея ў сацыяльных сетках і інфармацыю аб музеі на Інтэрнэт-парталах. Публікацыя 3D-мадэляў музейных прадметаў у віртуальнай прасторы музея прыцягвае шэраг пытанняў этычнага і юрыдычнага характару. Так, у артыкуле “Віртуальныя выставы як форма дзейнасці музея” расійскія даследчыцы Г. Ю. Вальковіч і Н. Г. Чыгаева закранаюць пытанне аб тым, ці правамоцна лічыць формай дзейнасці музея дэманстрацыю не сапраўднага артэфекта, а яго віртуальнай выявы. Варта адзначыць, што беларускае заканадаўства, рэгламентуючае дзейнасць музеяў (Кодэкс аб культуры РБ), таксама не ўтрымлівае неабходных пунктаў, дзе гаворка ішла бы пра віртуальную прастору музея. Як і няма падобнага тэрміна або аналага, што абазначаў бы дзейнасць музея ў віртуальнай сферы. Кодэкс аб культуры РБ аднак узгадвае такую з’яву, як страхавыя копіі музейных прадметаў. Пры гэтым дакладнай дэфініцыі тэрміна страхавая копія, то бок: што трэба лічыць страхавой копіяй, як яна ствараецца і г. д., таксама не прыводзіцца. І можна задацца пытаннем, наколькі магчыма было б лічыць 3D-мадэль своеасаблівай формай страхавой копіі музейнага прадмета ў дачыненні экспанавання. Бо, як ужо было адзначана вышэй, падобныя мадэлі з’яўляюцца дакладнымі копіямі арыгінальных прадметаў. Мне падаецца, з укараненнем найноўшых тэхналогій у музейную справу гэтае пытанне набывае актуальнасць.

Аднак гэта што датычыцца юрыдычнага боку пытання. З пункту гледжання здаровага сэнсу, мне падаецца, адказ на гэтае пытанне ўжо быў дадзены харвацкім музеолагам Таміславам Шолам: “Музеі – гэта сховішча ідэй і канцэпцый, а аб’екты ў іх з’яўляюцца рэчавымі доказамі і ўзбагачаюць музейную мову” [5, с. 137]. Пры такім падыходзе віртуальная мадэль аднолькава добра выконвае функцыю экспаната, як і арыгінальны прадмет, які па тых ці іншых прычынах не можа экспанаватца.

Варта ўзгадаць таксама пытанне аб публікацыі выяў музейных прадметаў. Вядома, што падобныя публікацыі могуць ажыццяўляцца толькі з дазволу музея. Аднак, пры выкладанні мадэляў прадметаў у вольны доступ, магчымасць выкарыстання выявы староннімі людзьмі значна спрашчаецца (опцыі спампоўкі і друку мадэлі могуць адчыняцца і зачыняцца карыстальнікам). І паўстае пытанне: ці можна лічыць выкарыстанне выявы мадэлі прадмета роўным выкарыстанню выявы арыгінальнага прадмета...

Літаратура

1. Flynn, Th. Over 100,000 Cultural Heritage 3D Models on Sketchfab [Electronic resource] / Th. Flynn. – Mode of access: <https://sketchfab.com/blogs/community/over-100000-cultural-heritage-3d-models-on-sketchfab/>. – Date of access: 06.09.2019.

2. ICCROM-UNESCO International Storage Survey 2011. Summary of results [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM-UNESCO%20International%20Storage%20Survey%202011_en.pdf. – Дата доступу: 06.09.2019.

3. Волькович, А.Ю. Виртуальные выставки как новая форма деятельности музея / А. Ю. Волькович, Н. Г. Чигаева // Труды СПбГИК. – 2015 – Т. 212. – с. 250–254.

4. Кодэкс Рэспублікі Беларусь аб культуры [Электронны рэсурс]: 20 ліпеня 2016 г. № 413-З: Прыняты Палатай прадстаўнікоў 24 чэрвеня 2016 г.: адобр. Саветам Рэсп. 30 чэрв. 2016 г. – Рэжым доступу: <http://www.pravo.by/document/?guid=12551&p0=Hk1600413>. – Дата доступу: 05.09.2019.

5. Шола, Т. С. Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов / Т. С. Шола. – Тула: Издательский дом «Ясная поляна», 2013. – 360 с.

Мельник М.Т.
(Украина, г. Киев)

ЭТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НАРОДНОГО КОСТЮМА ПРИ СОЗДАНИИ СОВРЕМЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ОДЕЖДЫ И АКСЕССУАРОВ

Народный костюм сформировался как реакция народа на природную и социальную среду, отражение взглядов на мир, места и роли в нем людей, представления народа о красоте и добре, характерах, привычках и прочих характеристиках представителей народа. На уровне нации он служит выразителем мировоззренческих представлений народа, его этнического самосознания, своеобразным критерием оценки «свой/чужой». На личностном уровне традиционный костюм сигнализирует поло-возрастной, социальный статус, материальный достаток, конфессиональную принадлежность и прочие характеристики, помогая адаптироваться к различным сферам и обстоятельствам жизни.

Под натиском цивилизационного развития появилась мода, которая нивелировала внешние проявления этнокультурных локальных различий. Традиционный костюм отошел в прошлое большинства народов. Вместе с тем, именно традиционные костюмы различных народов нередко выступают в качестве источника идей для проектирования модных коллекций одежды и аксессуаров. Задача данного исследования – акцентирование этических аспектов использования традиционных костюмов в современной моде.

Если для создания народных костюмов был характерен коллективный принцип творчества, основанный на общих традициях, народном мировоззрении, то стилизованные костюмы стали результатом индивидуального творчества профессиональных художников и порой весьма поверхностного знания народного костюма. В результате настоящая эстетика народного костюма подменялась субъективным вкусом и изобретениями художника, нередко претенциозными и сомнительными в художественном отношении.

Для стилизованных костюмов стало характерно неграмотное смешение стилистических черт и особенностей одежды разных эпох, местностей и сословий; имитация форм и декоративных решений, заимствованных из других видов народного творчества и совсем не характерных для народного костюма и его художественной структуры. Все это способствовало и способствует потере представлений о народной эстетике, костюме, внешности и достоинстве предков, в значительной мере снижает художественный уровень, а порой и лишает художественности интерпретацию традиций. Подобная дискредитация формирует неуважительное отношение не только к традиционному народному искусству, но и к национальной культуре в целом.

Самым актуальным этическим вопросом в современной моде является экологичность продукции. В народном костюме содержится экологическая этика, готовность слушать и уважать природу, но более дешевые новые искусственные и синтетические материалы, красители, современные способы массового производства

загрязняют среду. Поэтому дизайнерам, при обращении к традициям, нужно изучить традиционные способы производства и возможности их осовременивания без потери экологичности.

Ненадлежащая семиотическая интерпретация народной культуры – это еще один важный этический аспект. Этика осовременивания традиционного костюма требует не только мастерства, фантазии и вкуса, но и знания, понимания, уважения к символам и знакам аутентичной культуры, которая стилизуется. В историю моды вошел случай, когда в коллекции Chanel Haute Couture весна/лето 1994 года дизайнер Карл Лагерфельд использовал священные отрывки из Корана, считая, что это стихотворения о любви, в качестве мотива вышивки на платьях. Это немедленно вызвало возмущение и протесты среди исламской общины. Дизайнер и бренд извинились, а платья были сожжены [2]. Имиджевые и репутационные потери Chanel были гораздо больше материальных и этот пример стал предостережением для многих современных дизайнеров.

Не этичным является присвоения культурного наследия этносов практически без художественно-эстетических изменений. Например, в коллекции Christian Dior pre-fall 2017 дизайнер Мария-Грация Кьюри показала копии костюмов румынской общины Бихор. Комментируя источники своего вдохновения, дизайнер даже не упомянула бихорцев, хотя вспомнила японский деним с неофольклорной металлической вышивкой и сумку с шипованным ремешком, похожим на «сувенир из поездки в Непал» [5]. В ответ бихорцы создали сайт под названием «Discover Bihor Couture» и предложили модницам не платить за Dior, а купить аутентичную традиционную одежду, поддерживая местных мастеров, которые изготавливали такие вещи веками [3].

В описанном примере имела место так называемая культурная апроприация – незаконное заимствование самобытной культуры, превращение традиции в «обесмысленный» трендовый товар с целью получения выгоды. При культурной апроприации вещи и традиции маргинальных культур рассматриваются без отсылки к первоисточнику, в качестве эстетических объектов, привлекающих «цивилизованного человека» своей экзотичностью. Подобная бестактность и невежество не только неэтичны, но и могут преследоваться по закону.

В правовом поле борьбы с культурной апроприацией наиболее активно выступают общины коренных жителей Америки. Еще в 1975 году такие страны, как Гватемала, Сальвадор, Никарагуа, Коста-Рика и Гондурас подписали Конвенцию Центральной Америки, которая содержит условия использования коллективных товарных знаков, указаний мест происхождения товаров и других объектов интеллектуальной собственности, пригодных для предоставления правовой охраны объектам народного творчества. Бенефициарами могут выступать коренные народы или местные общины, которые осуществляют контроль за формами использования традиционной культуры с целью обеспечения их справедливого и надлежащего использования. Общины могут выдавать лицензии, осуществлять сбор денежных или неденежных выгод от использования традиционных выражений культуры и перенаправлять их на поддержание и развитие традиций. Например, судебная тяжба племени навахо с брендом «Urban Outfitters», который продавал линию нижнего белья с принтом, напоминающим рисунок национальной одежды навахо, закончилась заключением лицензионного договора [1].

С одной стороны, культурная апроприация может исказить традиции, вырывать вещи из их первичного контекста и превращать их в карикатуры, нанося обиду настоящим последователям традиций, доносить неверные представления о людях других культур, формировать и закреплять неверные стереотипы. С другой стороны, культурная апроприация может быть и этичной – сохранять и популяризировать культурный продукт, вводя его в глобальное информационное поле. Например, в 2014 году всемирно известный рэпер Снуп Догг посвятил свою коллекцию одежды и аксессуаров Беларуси. Артист назвал

линию футболок, рюкзаков, чехлов для айфона и сумок для ноутбуков, украшенных белорусским орнаментом, «Снуп любит Беларусь». В соцсетях белорусские поклонники рэпера отозвались о коллекции положительно, сопровождая свои сообщения словами «Беларусь любит Снупа» и хэштегами «горжусь» [4].

Таким образом, можно сделать вывод, что при использовании элементов традиционных культур в качестве источника вдохновения, важно сохранить экологичность производства, изучить семиотику и избежать некорректного использования символов, не заимствовать, а творчески интерпретировать первоисточник. Этичное обращение с элементами народных культур позволит избежать юридических проблем. Для представителей нации, этичное обращение дизайнеров к их традициям может быть гордостью и элементом усиления патриотизма, своеобразным средством приобщения современного мира к ценностям их родной культуры.

Литература

1. Соловей, т. как правильно цитировать модные тренды [электронный ресурс] / т. соловей // vogue.ua. – режим доступа: <https://vogue.ua/ua/article/fashion/tendencii/kak-pravilno-citirovat-modnye-trendy.html>. – дата доступа: 6.05.2019.

2. Cheng, a. all the times designers drew inspiration from religion [электронный ресурс] / a. cheng // cr fashion book, 2018, may 3. – режим доступа: <https://www.crfashionbook.com/fashion/g20125672/religion-inspired-runway-fashion-designers/>. – дата доступа: 5.04.2019.

3. Discover bihor couture [электронный ресурс]. – режим доступа: www.bihorcouture.com. – дата доступа: 19.02.2019.

4. Bigg, c. from snoop dogg with love : rapper dedicates clothing line to belarus [электронный ресурс] / с. bigg, a. dynko // radio free europe, 7 nov. 2014. – режим доступа: http://www.theguardian.com/world/2014/nov/07/snoop-dogg-belarus-clothing-line-instagram?cmp=twt_gu. – дата доступа: 27.03.2019.

5. Verner, a. pre-fall 2017. christian dior / a. verner // vogue runway [электронный ресурс]. – режим доступа: <https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2017/christian-dior>. – дата доступа: 13.06.2019.

Мякшыла Г.М.

Рэспубліка Беларусь, г. Ліда

ТУРЫСТЫЧНЫ ПАТЭНЦЫЯЛ МІКРАРАЁНА ВУЛ. СВЯРДЛОВА Г. ЛІДЫ. ПРАБЛЕМА ЗАХАВАННЯ ПМНІКАЎ МАТЭРЫЯЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ.

Горад Ліда абраны ў 2020 годзе культурнай сталіцай Беларусі. Хутка ў рэгіёне будзе ўведзены бязвізавы рэжым, што паспрыяе павелічэнню колькасці турыстаў ва ўсіх мікрараёнах Ліды. Варта, такім чынам, прааналізаваць прывабнасць аб'ектаў матэрыяльнай культуры, што знаходзяцца не толькі каля Лідскага замка, але і ў іншых, не менш цікавых месцах гэтага старажытнага горада. Шкада, што некаторыя цікавыя аб'екты архітэктурнай і іншай спадчыны ніяк не пазначаны і, як вынік, невядомыя для турыстаў. Гэты факт стварае пэўныя перашкоды і робіць вельмі актуальнай праблему захавання помнікаў матэрыяльнай культуры ў горадзе. Добрым прыкладам такой сітуацыі з'яўляецца забудова мікарарэна вул. Свядлова, які знаходзіцца на шляху, што вядзе з цэнтра горада ў бок Вільні.

На першы погляд здаецца, што пасля вайны ў Лідзе захавалася не так шмат гісторыка-культурных каштоўнасцей. Але калі дакладна даследаваць забудову асобных вуліц, можна знайсці шмат цікавых помнікаў архітэктуры, якія ствараюць непаўторную атмасферу і вартыя ўвагі турыстаў. У сувязі з тым, што не так даўно адбылася рэканструкцыя вуліцы Святрдова і абмяркоўваецца пытанне аб яе перайменаванні ў Віленскі праспект ці тракт, вельмі актуальным здаецца даследванне прыкладаў народнага дойлідства і цагляных пабудоў, якія размешчаны на гэтым абшары. Цікаваць выклікае таксама гісторыя самой дарогі, якая супадае з працягам галоўнай артэрыі горада – вуліцы Савецкай. Турысты, якія едуць у бок Вільні па вуліцы Святрдова, могуць знайсці на ёй шмат цікавага, больш даведацца пра асаблівыя славутасці Беларусі.

Аб'ектам этнаграфічнага вывучэння вучняў сярэдняй школы № 5, якая знаходзіцца на вул. Святрдова, 120, стала драўляная забудова ля школы і дамоў вучняў, а таксама старая дарога, што зараз знаходзіцца пад асфальтам. Пад маім кіраўніцтвам вучнямі школы было зафіксавана, што брукаванка па вул. Святрдова знаходзілася каля дамоў №№ 5, 7, 11, 15, 39, 45, 55, 67, 69, 73, 77, 87, 91, 93, 97, 103, 105, паміж дамамі №№ 99 і 101. На жаль, зараз яна ўжо не існуе, або знаходзіцца пад асфальтам (фота 1). Аднак гэтай брукаванцы мог быць нададзены статус гісторыка-культурнай каштоўнасці, як гэта было зроблена, напрыклад, у Стоўбцах [1].

Вучні, якія жывуць побач са школай, вывучалі забудову вуліц Святрдова, Рачной, Мяснікова, Шчорса, Крылова і інш. Складалі каталог славутасцяў [2]. Ёсць у ім шмат прыкладаў разьбянога дэкору ў народнай архітэктуры, прыгожых дамоў з рознакаляровай шалёўкай, своеасаблівымі аканіцамі (фота 2, 3), а таксама фотаздымкі старых гаспадарчых пабудоў. Цікава, што драўляныя каляровыя дамы Беларусі з'яўляюцца аб'ектам захаплення турыстаў з Польшчы [3]. Факт знаходжання каляровых хат у горадзе дзівосны, напрыклад, для турыстаў з Польшчы, Швецыі і інш. Вось што піша польскі турыст пра беларускія драўляныя дамы: «Каляровыя хаты заўжды прыцягвалі нашу ўвагу. Такая банальная рэч, як колер, можа змяніць аблічча наваколля, яно зробіцца прывабным для позірку, вясёлым і проста прыгожым. «...» Вандруючы праз Беларусь, мы не маглі на іх (хаты) наглядзецца. [1]» Дарэчы, далей турыст беларускія пафарбаваныя хаты параўноўвае з забудовай Заліп'я Малапольскага ваяводства Польшчы, дамамі вёскі Чычманы, што ў Славакіі, дамамі з Падляшша. [1]! Нашы лідскія хаты па вуліцы Святрдова – мясцовы цуд! А мікрараён вуліцы – у нейкім сэнсе скансэн пад адкрытым небам.

Каб захаваць гэтыя цікавыя аб'екты, можна было б пазначыць пералічаныя яскравыя прыклады народнага жыцця таблічкамі з неабходнай інфармацыяй, каб зацікавіць не толькі замежных гасцей, але і жыхароў горада. Ахоўваць такія аб'екты народнай культуры трэба заканадаўча. Улічваючы тэндэнцыю пакрывання шалёўкі сайдынгам, прыгажосць і адметнасць дамоў можа знікнуць, як і прывабнасць мікрараёна.

Акрамя гэтага, адметнай рысай некаторых цагляных і драўляных дамоў па вул. Святрдова з'яўляецца наяўнасць у іх *брандмуроў* (цагляных сцен, якія захоўваюць ад пажару і перакідвання вогнішча на суседні будынак). (фота 4). Гэта даволі рэдкая з'ява ў сучаснай гарадской забудове [4]. На вул. Святрдова таксама размешчаны дом з *падмуркам з бутавымі каменю* (фота 5), які нядрэнна захаваўся і можа зацікавіць турыстаў і краязнаўцаў, якія займаюцца гісторыяй дойлідства пачатку мінулага стагоддзя. На жаль, гэтыя прыклады дойлідства ніяк не пазначаны. Варта было б стварыць карту горада, на якой можна было б знайсці пералічаныя аб'екты матэрыяльнай культуры, а таксама арганізаваць гандаль сувенірамі з выявамі славутасцяў.

Такім чынам, турыстычны патэнцыял мікрараёна вул. Святрдова горада Ліды можа быць рэалізаваны пры стварэнні адпаведных умоў па захаванні культурных аб'ектаў. Перш за ўсё азнаёміцца з гісторыяй драўлянай і цаглянай забудовы павінны вучні СШ №5. Дарэчы, ва ўстанове адукацыі ўжо пачалі праводзіцца экскурсіі па мікрараёне. А праект «Погляд у мінулае» аб адметнасці дамоў па вул. Святрдова стаў пераможцам занальнага этапу моладзевага конкурсу «100 ідэй для Беларусі» ў 2017 годзе. Гэта яшчэ раз пераконвае ў тым, што краязнаўства з'яўляецца адным з самых

эфектыўных сродкаў патрыятычнага выхавання моладзі і падлеткаў, якія могуць дзяліцца набытымі ведамі з турыстамі і жыхарамі горада, што вельмі актуальна ў Год малой радзімы.

Спіс выкарастанай літаратуры

1. Вохін Генадзь, Куды вядзе брукаванка [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://www.kimpress.by/index.phtml?page=2&id=14782&mode=print>. – Дата доступу: 07.10.2019.
2. Педагог и учащиеся СШ № 5 города Лиды разгадали загадки улицы Свердлова [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу:– <http://lidanews.by/news/life/2866news.html>- Дата доступу: 29.09.2018 г.
3. Food& Travel blog Kolowore chaty na biaioruskiej wsi [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://www.zlotaproporcja.pl/2016/10/02/bialorus-kolorowe-chaty-wies/>. – Дата доступу: 07.10.2019.
4. Суднік Станіслаў, Лідскія брандмуры, [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://pawet.net/library/history/city_district/rart/cbrand/Лідскія_брандмуры.html. – Дата доступу: 07.10.2019.



Фота 1. Фрагмент брукаванкі па вул. Свядлова (да рэканструкцыі)



Фота 2. Ружовы дом з аканіцамі (вул. Свядлова, 37).



Фота 3. Дом па вул. Свядлова, 124 з разьбяным дэкорам вакон і аканіцамі



Фота 4. Прыклад цаглянага брандмура па вул. Шчорса



Фота 5. Прыклад падмурка з бутавлага камяню па вул. Свядлова, 106

Лойка А.І.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

КУЛЬТУРНАЯ СПАДЧЫНА БЕЛАРУСІ ДОўГАГА ХІХ СТАГОДДЗЯ

XIX стагоддзе ў гісторыі Беларусі, як і ва ўсей Еўропе, атрымала назву доўгага стагоддзя, паколькі ў яго межах адбываліся змены, параўнальныя з цэлымі гістарычнымі перыядамі. На Беларусі мела месца канвергенцыя барока, класіцызму, асвецніцтва, рамантызму. Айчынныя філосафы доўгі час для характарыстыкі культуры Беларусі XIX стагоддзя карысталіся канцэптам эклектыкі. Яны мелі на ўвазе спалучэнне ў айчыннай культуры і філасофіі тэалагічных падыходаў другой счаластыкі ў галіне адукацыі з навуковымі даследаваннямі і натурознаўчым матэрыялізмам еўрапейскіх мысляроў. Цэнтральную ролю ў інтэлектуальнай прасторы Беларусі адыгрываў Віленскі ўніверсітэт. Тут сустракаліся розныя плыні еўрапейскай культуры XIX стагоддзя. Юнакі з Беларусі цераз лекцыі атрымлівалі неабходную інфармацыю аб культурных тэндэнцыях. Яшчэ адным цэнтрам канвергенцыі культурных плыняў на Беларусі былі рэзідэнцыі айчынных магнатаў.

М. К. Агінскі быў прыхільнікам музычнай, тэатральнай культуры. Слонім стаў адным з цэнтраў сустрэчы еўрапейскіх плыняў на Беларусі. Такімі ж цэнтрамі былі ўладанні Радзівілаў у Нясвіжы і Палонечцы. Тут таксама мела месца канвергенцыя музычнай і тэатральнай культуры. У гэтай канвергенцыі важную ролю адыгрывалі агульнаеўрапейскія працэсы. Па запрашэнню Пана каханку Я. Голанд, што жыў і працаваў у Гамбургу, узначалі мясцовую нясвіжскую капэлу. Ён напісаў музыку да лібрэта Мацея Радзівіла. Атрымалася опера, якая спалучала каноны класічнай еўрапейскай музыкі з мясцовай тэматыкай беларускага фальклору. Я. Голанд 20 гадоў выкладаў музыку ў Віленскім універсітэце.

Па запрашэнню Віленскага ўніверсітэта яго студэнтам чытаў лекцыі прыхільнік І. Канта А. Абіхт. Гэты фактар аказаўся важным для станаўлення рамантызму А. Міцкевіча, Т. Зана, Я. Чачота. А. Міцкевіч падрыхтаваў спецыяльны даклад пра філасофію І. Канта, у якім цэнтральнай была тэма чалавека ў сістэме культуры. Вывадам з дакладу была рэкамендацыя студэнтам больш увагі надаваць каштоўнасцям роднага краю. Акцэнт на каштоўнасці культуры гучаў у лекцыях яшчэ аднаго прафесара з Нямецчыны – А. Гродзэка. Пад уплывам лекцый студэнты сталі шмат увагі ўдзяляць вывучэнню нацыянальных адметнасцей народаў, іх культур, моў. Былі закладзены высновы арыенталістыкі ў Расійскай імперыі. В. Сянкоўскі пасля атрымання адукацыі ў Віленскім універсітэце прадоўжыў адукацыю ў Пецярбурзе, дзе прысвяціў сябе даследаванню культур Усходу. Ён падарожнічаў па Асманскай імперыі. Стаў вядомым арабістам. Выкладаў ва ўніверсітэце Пецярбурга арабскую мову і культуру. Вольны час прысвячаў літаратурнай дзейнасці. Шляхам арыенталістыкі пайшоў А. Ходзька-Барэйка. Ён працаваў у складзе

дыпламатычнай місіі ў Персіі. Ім сабраны ўнікальны матэрыял па культуры народаў арабскага ўсходу, Ірана, Туркменістана, Азербайджана.

М. Кавалеўскі за ўдзел у студэнцкіх арганізацыях пад час вучобы ў Віленскім універсітэце быў сасланы ў Казань, дзе быў прыпісаны да мясцовага ўніверсітэту з мэтай вывучэння моў усходніх народаў. Ён стаў стваральнікам цэлага накірунку даследаванняў мовы, этнаграфіі, філасофіі Манголіі, Тыбету, Кітаю. А. Гашкевіч стварыў арыенталістыку расійска-японскага дыялогу. А. Янушкевіч адыграў важную ролю ва ўмацаванні адносінаў Казахстана з Расійскай імперыяй. А. Дунін-Гаркавіч, І. Чэрскі, Е. Фялінская сталі даследчыкамі мовы і этнаграфіі народаў Сібіры. Захапленне культурай мела месца і ў археалагічных і этнаграфічных даследаваннях тэрыторыі Беларусі. Вынікам сталі ўнікальныя зборы мастацкіх артэфактаў, якія леглі ў аснову музейнай дзейнасці на Беларусі.

Падобнай дзейнасці спрыяў высокі ўзровень адукаванасці беларускага грамадства. Пытанні адукацыі займаліся А. Тызенгаўз, А. Агінскі, А. Чартарыйскі, І. Храптовіч. У Шчорсах была адна з самых багатых бібліятэк. Яе паслугамі карысталіся І. Лялевель, Ф. Малеўскі, Я. Снядэцкі, А. Снядэцкі.

А. Тызенгаўз адкрыў у Гродна ў 1775 годзе лячэбную акадэмію, акушэрскую ветэрынарную школу, клінічны шпіталь, батанічны сад. Туды быў запрошаны французскі даследчык Ж. Жылібер, які сабраў багаты матэрыял аб прыродзе Беларусі. Пазней акадэмія была пераведзена ў склад Віленскага ўніверсітэту і стала факультэтам. Паслядоўнікамі французскага даследчыка былі немец І. Г. А. Форстэр і С. Юндзіл. Кафедра адыграла выдатную ролю ў станаўленні сусветна вядомай беларускай школы натурознаўчых даследчыкаў, у ліку якіх быў І. Дамейка. У Гродна знойдзены рукапісы філасофскіх і натурознаўчых трактатаў перыяду XVIII стагоддзя. Яны сведчаць аб высокім узроўні культуры рэфлексіі на Беларусі.

Яшчэ адным цэнтрам адукацыі на Беларусі быў Полацк. Указам Аляксандра I у 1812 годзе Полацкі калегіум быў надзелены статусам езуіцкай акадэміі. У акадэмію ўваходзіла бібліятэка, друкарня, музей, астранамічная зала, фізічныя і хімічныя кабінеты з унікальным абсталяваннем і экспанатамі, інтэрнат, тры факультэты. На філасофскім факультэце выкладаліся логіка, метафізіка, дыялектыка, этыка, палітычная эканомія, матэматыка, натурознаўчыя дысцыпліны, натуральнае права, усеагульная гісторыя. Працавалі выкладчыкі з Аўстрыі, Прусіі, Італіі, Францыі, Швейцарыі, а таксама В. Бучынскі, К. Глазко, С. Пятровіч, С. Рагоза. Сістэму філасофіі прадстаўляў Ю. Анжыяліні пад назвай “Філасофскія настаўленні”.

Распаўсюджаннем філасофіі І. Канта ў межах Беларусі і Літвы займаўся І. Быхавец. Ён слухаў лекцыі мысляра ў Кенігсбергскім універсітэце. У Віленскім універсітэце прыхільнікамі І. Канта былі прафесар хіміі А. Снядэцкі, рэктары А. Чартарыйскі і І. Страйноўскі. Яны запрасілі ва ўніверсітэт паслядоўніка мысляра прафесара філасофіі Эрлангенскага ўніверсітэта І. Абіхта, што быў аўтарам твора “Прагрэс метафізікі ад Лейбніца да Вольфа”. На працягу дванаццаці гадоў прафесар выкладаў логіку, метафізіку, этыку, псіхалогію, уводзіны ў філасофію. Яго паслядоўнікамі сталі Я. Баброўскі і К. Шырма. Яны прытрымліваліся прыярытэту традыцыі ў культуры. Аб’ектам крытыкі стаў механіцызм. Патрыятызм звязваўся з захаваннем традыцый, з якімі асацыявалася Вялікае Княства Літоўскае. Філаматам прадпісвалася вывучаць філасофскія трактаты Платона, Вальтэра, Русо, Маблі, Гельвецыя, Юма, чытаць творы гісторыкаў, эканамістаў, палітычных дзеячоў. Мэта была ў тым, каб пазнаць сябе і мэты свайго існавання, натуральнае права. Так лічыў М. Лавіцкі, Л. Трынкоўскі.

Для Беларусі XIX стагоддзя характэрна пераймальнасць эпох барока, класіцызму, рамантызму. Гэта бачна на прыкладзе опернага мастацтва краіны. Вытокі гэтага мастацтва знаходзяцца ў культуры барока. Шырокае распаўсюджанне атрымалі школьныя тэатры.

А. Бэнкен у 1739 годзе выдаў зборнік песень “Духоўная музыка”.

Полацкі сшытак адлюстроўвае адметнасці бытавой гарадской культуры барока. Астрамечаўскі рукапіс, знойдзены А. Мальдзісам у Ягелонскай бібліятэцы, паказаў неабходнасць музычнай сацыялогіі. Ён складаецца з нотных тэкстаў двух соцен канцон і танцаў. Шэсцьдзесят вакальных і інструментальных кампазіцый напісаны ў стылі барока. Творы выконваліся на розных музычных інструментах.

Беларусь стала месцам актыўных міжкультурных зносін, месцам працы дойлідаў і мастакоў з Італіі, Нямеччыны, Нідэрландаў, Фландрыі, Англіі, Польшчы. Сярод іх П. Нонхарт, К. Пэнс, К. Ф. Пэпельман, Дж. Кларк, Ф. Г. Шахт, І. С. Бэкер, Дж. Кварэнгі, К. Спампані, Ш. Чаховіч, Ф. Смуглевіч, Я. Рустэм. Ш. Чаховіч напісаў сорок чатыры палотны для Полацкай езуіцкай акадэміі. Ф. Смуглевіч быў прафесарам Віленскага ўніверсітэта. Я. Рустэм адкрыў пры ўніверсітэце мастацкую школу і загадваў ёю. Яго вучнямі былі І. Аляшкевіч, В. Ваньковіч, Я. Дамель, Н. Орда, К. Русецкі, І. Хруцкі.

Уплыў еўрапейскай культуры на Беларусі ў XIX стагоддзі вызначаўся французскімі акцэнтамі. Яны былі абумоўлены надзеямі беларускай шляхты на аднаўленне ВКЛ з дапамогай Напалеона. У архітэктуры перавага аддавалася палацава-паркавым комплексам. А. Паладзіо зрабіў акцэнт на антычную архітэктуру. Л. Гуцэвіч выпрацаваў стыль строгага класіцызму і рэалізаваў яго ў шматлікіх пабудовах [2].

Актыўна развівалася інфраструктура тэатраў, бібліятэк, паркаў, карцінных галерэй. Попыт на палотны матываваў мастакоў на адлюстраванне краявідаў пад уражаннем любові да родных мясцін, мары аб аднаўленні дзяржаўнай незалежнасці. Адным з такіх мастацкіх твораў і арганізатараў інфраструктуры культуры стаў Міхал Казімір Агінскі. Ён быў кампазітарам, паэтам, казачнікам, пісьменнікам, заснавальнікам тэатру ў Слоніме. Па яго заказу быў рэалізаваны праект архітэктурнай мадэрнізацыі Слоніма. У горадзе з’явіліся мануфактуры, канал, культурныя ўстановы, тыпаграфія. Архітэктар з Італіі І. Мараіна пабудаваў будынак тэатра. Была створана сцэнічная механіка, якая забяспечвала тэатральныя эфекты. У тэатры працавалі оперная, балетная і драматычная трупы, аркестр.

М. К. Агінскі граў на скрыпцы, арфе, кларнэце, фартэпіяна. Ён удасканаліў арфу і напісаў пра гэты музычны інструмент артыкул у Энцыклапедыю Дзідро. У тэатры Слоніма працаваў Я. Рустэм. Міхал Казімір Агінскі спрыяў мастацкаму станаўленню пляменніка Міхала Клеафаса Агінскага. Дзядзька наладзіў яму музычную адукацыю ў Італіі ў Дж. Б. Віюці і М. Ф. Байса. Вынікам стаў вядомы паланез “Развітанне з Радзімай”.

Мадэрнізацыйнай памесцяў і ўласных гарадоў заняліся Сапегі, Тызенгаўзы, Радзівілы, Храптовічы, Чапскія. А. Тызенгаўз ажыццявіў мадэрнізацыю Гродна і прадмесцяў. Былі пабудаваны дзясяткі мануфактур, аптэкі, адкрыты навучальныя ўстановы, батанічны сад, звярынец, медыцынская навучальная ўстанова, шпіталі. Праведзена мадэрнізацыя Пастаў, дзе знаходзілася асноўная рэзідэнцыя Тызенгаўзаў. Сабрана багатая калекцыя палотнаў Л. да Вінчы, Я. Цінтэрэтта, П. Рубенса, А. Дзюрэра, Х. ван Рэйн Рэмбрандта, Я. Дамеля, Я. Рустэма, Ш. Чаховіча.

У культурнай дзейнасці на Беларусі меў месца гендэрны фактар. Прыклад падала Ф. У. Радзівіл. Яна пашырыла бібліятэчны збор за кошт літаратуры рэлігійнай гісторыі, філасофскіх кніг. У стылістыцы сармацкай культуры ў палацы праводзіліся банкеты, маскарады, капэлы, феерверкі, ставіліся драмы, аперэты, оперы. Першым творам Ф. У. Радзівіл стала камедыя “Востразумовае каханне”, у якой адчуваўся ўплыў італьянскай камедыі. Аўтарка сама распрацавала дэкарацыі. У творах пераважае тэматыка кахання, гумару, сатыры. Вынікам творчай дзейнасці сталі шаснаццаць п’ес, сямнаццаць оперных лібрэтта.

Сапегі зрабілі цэнтрам культуры Ружаны. Тут у 1770 годзе саксонскі архітэктар І. С. Бэкер пабудаваў палацавы комплекс з аранжэраёй, будынкам тэатру, англійскім паркам, бібліятэкай. Тэатр працаваў з 1765 па 1791 год. Храптовічы скарысталіся талентам італьянскіх архітэктараў Дж. Сакка, К. Спампані, француза Я. Габрыэля. Палацавы ансамбль уключаў парк, бібліятэку.

Чапскія зрабілі цэнтрам культуры Станькава. К. Гутэн-Чапскі займаўся нумізматыкай. У яго

калекцыі было дванаццаць тысяч манет. Пераемнікамі сталі граф Э. Чапскі, К. Чапскі. Апошні ўнёс вялікі ўклад у развіццё гарадской інфраструктуры Мінску: быў пабудаваны будынак тэатра, адкрыты ўстановы культуры, арганізаваны рух трамваяў, пабудавана электрастанцыя.

Візуальны архіў беларускай культуры XIX стагоддзя стварыў Н. Орда. Ён меў музычны талент і схільнасць да жывапісу. Сябраваў з Ф. Шапэнам, сустрэкаўся з Ф. Лістам, які яму параіў заняцца кампазіцыяй. У 1843 годзе ён быў прызначаны дырэктарам італьянскай оперы ў Парыжы, у 1856 годзе вярнуўся ў Беларусь. Рэалізаваў унікальны мастацкі праект візуальнай панарамы краіны. З гэтай мэтай падарожнічаў па Гродзенскай, Магілёўскай, Мінскай губернях. Адлюстравіў сотні відарысаў архітэктурных помнікаў, гарадоў, мястэчак, у тым ліку сядзібы С. Манюшкі, А. Міцкевіча, У. Сыракомлі, Ю. Нямцэвіча, Т. Нарбута, Т. Зана, І. Дамейкі, Я. Чачота. В. Ваньковіч стварыў галерэю партрэтаў сяброў па Віленскаму ўніверсітэту, у тым ліку палатно пад назвай “Адам Міцкевіч на скале Аю-Даг”.

М. Баброўскі разглядаў беларускую мову як тое, што ідэнтыфікуе Беларусь. Гэты вывад ён зрабіў на падставе даследаванняў ў архівах і бібліятэках Супрасльскага манастыра, універсітэтаў Італіі і Францыі. Прадметам яго даследаванняў была дзейнасць Ф. Скарыны, П. Мсціслаўца, І. Фёдарова, Ш. Фіоля. Ён быў членам Археалагічнай акадэміі ў Рыме, Азіяцкага аб’яднання ў Лондане і Парыжы.

Акцэнты на гісторыю ў спалучэнні з патрыятычным рамантызмам далі вынік у выглядзе літаратурных твораў А. Міцкевіча, якія далі творчы старт кампазітарскай дзейнасці С. Манюшкі. Ён стаў прыхільнікам метадалогіі сінтэзу элементаў народнай культуры з высокім мастацтвам оперы. Працягам народнай тэмы ў опернай творчасці С. Манюшкі стала творчае супрацоўніцтва з В. Дуніным-Марцынкевічам.

Такім чынам, доўгае XIX стагоддзе на Беларусі стала перыядам узаемадзеяння высокай і народнай культуры ва ўмовай пераймальнасці і радыкальных геапалітычных трансфармацый. Гэта было стагоддзе высокіх талентаў.

Літаратура

1. Лойко, А. И. Кумулятивные ресурсы культурного наследия Беларуси в экстремальных условиях переходных эпох / А. И. Лойко // Зборнік дакладаў і тэзісаў VI Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі “Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў”. – Мінск, 2016. – С. 761–764.

2. Лакотка, А. І. Класіцызм – вяршыня архітэктуры даіндустрыяльнай эпохі / А. І. Лакотка // Архітэктура Беларусі. Нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце. – У 4 тт. – Мінск, 2007. – Т. 3. – Кн. 1. – С. 5–67.

Лойко Л.Е.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ КНИГОИЗДАТЕЛЬСКОЙ И ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ БЕЛАРУСИ В НОВОЕ ВРЕМЯ

Основателем белорусского и восточнославянского книгопечатания является Ф. Скорина [1]. В 1517 г. он организовал типографию в Праге и издал кириллическим шрифтом «Псалтырь», первую печатную старобелорусскую книгу. В 1517–1519 гг. перевел на белорусский язык, прокомментировал и издал 23 книги Библии. В 1520-х гг. основал типографию в Вильно, где были напечатаны «Малая подорожная книжка» и «Апостол». Ф. Скорина был автором и первых поэтических произведений на белорусском языке. Его можно считать создателем белорусского литературного языка.

Последователем Ф. Скорины стал С. Будный – один из инициаторов основания типографии в Несвиже. Именно там, в 1562 г. были изданы его знаменитый «Катехизис» и книга «Об оправдании грешного человека перед Богом».

Значительный вклад в развитие книгопечатания внесли И. Федоров и П. Мстиславец. О них упоминается в литовском памятнике первой половины XVII в. – «Сказания... о воображении книг печатного дела». В нем говорится, что оба печатника были опытными мастерами, «смыслени к таковому хитрому делу». Если в XIX в. И. Федорова считали всего лишь ремесленником, то история показала, что «друкарь» был духовным просветителем, писателем, педагогом и общественным деятелем.

В XVI в. типографии получили широкое распространение в землях западных славян, Великого княжества Литовского, Москве. Первая Московская типография была создана в 1553 г. В 1564 г. в типографии вышла первая, точно датированная печатная книга И. Федорова и П. Мстиславца «Апостол» или «деяния Апостольские и послания соборные и святого Апостола Павла послания». В 1565 г. И. Федоров и П. Мстиславец выпустили два издания Часовника. Учебный характер и небольшой формат книги объясняют ее исключительную редкость. Вскоре после издания «Часовника» И. Федоров и П. Мстиславец вынуждены были покинуть Москву, где они подвергались гонениям за «вольномудство» и критическое отношение к тексту богослужебных книг.

По приглашению магната Г. Ходкевича печатники организовали издание книг для православных церквей в Заблудово (Польша). Здесь в 1569 г. вышло «Евангелие учительное». В конце 1572 г. И. Федоров переехал во Львов. П. Мстиславец в Вильно на средства купцов Мамониной открыл знаменитую типографию, в которой были изданы Статут ВКЛ 1588 г., «Евангелие» и «Псалтырь».

Во второй половине XVI в. на территории Беларуси действовало шесть реформационных типографий. Первая из них была организована в Бресте под попечительством Николая Радзивилла Черного. Она выпустила более 40 изданий на польском и латинском языках различного содержания. Шедевром книгоиздательского искусства XVI в. считается Брестская, или Радзивилловская Библия, изданная в 1563 г.

В количественном отношении белорусская книжность заметно превосходила рукописную и печатную литературу соседних народов. В первой половине XVII в. белорусы имели несколько сотен тысяч рукописных и печатных книг, причем объем последних составлял около 200 тыс. экземпляров. Качество художественного оформления белорусских книг, изданных на родине и за рубежом, было очень высоким. Типографии существовали практически во всех белорусских городах (а в некоторых и по две–три). Это города – Несвиж, Минск, Полоцк, Гродно, Ошмяны, Могилев, Любча, Ивье, Бельнич, Заславль.

В области литературы основоположником латиноязычной белорусской поэзии стал Н. Гусовский. Его лирико-эпическая поэма «Песня о зубре» была написана в Риме в 1521–1522 гг., а издана в 1523 г. в Кракове [2]. Она стала первым стихотворным произведением, написанным белорусом для западноевропейского читателя. С большой любовью в ней описана белорусская природа, а зубр предстает как явление национальной картины мира и символ родины.

Н. Гусовский поставил проблему связи нравственных ценностей человека с природной средой. Защитник мира, человек прогрессивных устремлений, он настаивал на необходимости экологического воспитания человека. Поэма принесла ему славу выдающегося культурного деятеля славянского мира. Менее известны другие поэмы Н. Гусовского: «Новая и славная победа над турками в июле месяце» (1524), «Жизнь и подвиги святого Гиацинта» (1525), а также стихотворения. Социально-политический идеал Н. Гусовского – мир и счастье родной земли, свобода и независимость ее народа.

Первым просветителем, который назвал себя белорусом, а свою страну Белоруссией

был С. Рысинский – фольклорист, поэт-латинист, мыслитель и гуманист эпохи Возрождения. Его творческим достижением явилось издание в 1618 г. первого в мире собрания славянских народных пословиц и поговорок «Тысяча восемьсот польских пословиц», которые он собирал более 30 лет. Автор трактата о происхождении рода Радзивиллов и других литературных, филологических и исторических произведений. Как и С. Будный, он надеялся на понимание необходимости реформирования просвещения со стороны справедливых правителей. Будучи небезразличным к проблемам образования, принимал участие в организации протестантской школы в Слуцке.

Эстетическим принципам барокко соответствовала «высокая» поэзия С. Полоцкого, в творчестве которого проявились черты Нового времени. Интерес представляет проповедническая деятельность С. Полоцкого. Им было написано более 200 проповедей, которые составили сборники «Вечеря душевная» (1681) и «Обед душевный» (1683).

Если в сборнике «Обед душевный» С. Полоцкий показывает губительные последствия нарушения нравственных законов для человечества, то «Вечеря душевная» имеет преимущественно историческое содержание. Значение этого сборника обусловлено присутствием в нем церковно-патриотического элемента. В обращении к запорожскому воинству говорится о соблюдении древнего обычая – иметь во всех полках образ Божией Матери как помощницы православных воинов. Принесение этой иконы будет гарантией поддержки в борьбе за церковь православную и свободу братии, «во пленении агарянозем сущей».

Пробуждая энтузиазм в войнах, восхваляя «за подвиги в борьбе с нечестивыми басурманами запорожское воинство», С. Полоцкий наставляет и русского царя Алексея Михайловича. Он призывает его «не страшиться, не ужасаться салтана турецкаго и хана перекопскаго» и воевать с надеждой на Бога, на покровительство Божией Матери, святого Алексея. Рисуя обобщенный образ могущественного монарха в лице царя Алексея Михайловича, С. Полоцкий обращается к Богу с мольбой о даровании ему «жезла силы», чтобы быть «силку ему на устремление всяких врагов и супостатов». Тем самым автор отстаивает идею сильной верховной власти. Ближайших сподвижников государя он призывает жить «пользы ради всего царствия». Поминая русское воинство, писатель надеется, что «никто из супостатов дерзнет противу им стати» [3].

Знаменитая книга «Грамматики словенския» М. Смотрицкого, впервые изданная в 1619 г. в местечке Евье возле Вильны, была переиздана в 1648 г. в Москве и в течение долгого времени служила учебником по славянскому языкознанию. В нем сформулированы правила по орфографии и пунктуации: об употреблении прописных букв, раздельном написании слов и знаках препинания. Учебник М. Смотрицкого, наряду с «Арифметикой» русского математика и педагога Л. Магницкого, М. В. Ломоносов назвал вратами своей учености.

Конец XVII в. был неблагоприятным для развития литературы. Белорусский язык в 1696 г. был лишен государственного статуса. Его потеснили польский и латинский языки, что закономерно вело к упадку белорусской культуры. Эстетические потребности народа удовлетворялись преимущественно фольклором. В XVIII в. вследствие притеснения православного белорусского крестьянства и мещан, а также полонизации привилегированного сословия литература на старобелорусском языке постепенно пришла в упадок.

Значимый вклад в совершенствование образования внес М. Корицкий – латиноязычный поэт и проповедник, глава Мазовецкой провинции иезуитов. Его активная просветительская деятельность не одобрялась некоторыми консервативными кругами иезуитов. Поэтому, оставив свой пост, М. Корицкий посвятил себя педагогической деятельности. Разделяя идеи Просвещения, он стремился улучшить систему образования, придать ей более светский характер. Серьезно относился к обеспечению студенческих

библиотек, выписывал учебники из-за границы. Занимался нравственным воспитанием молодежи.

Возрождение литературы началось в последней четверти XVIII в. В это время рождается национальная драматургия. На белорусском языке были изданы пьесы профессора риторики и поэтики К. Морашевского – «Комедия» и «Свобода в неволе». В XIX в. эта традиция получила развитие. Известны сатирические поэмы «Тарас на Парнасе» и «Энеида наизнанку» Константина Вереницына, поэзия Павлюка Багрима, Яна Барщевского, Яна Чечота и Александра Рыпинского. Создателем первой оперы на белорусском языке – «Идиллия» (1846) – стал Винцент Дунин-Марцинкевич.

Литература

1. Лойко, Л. Е. Ф. Скорина в духовной традиции Европы и Евразии / Л. Е. Лойко // Ценности евразийской культуры: духовность, традиции, экономические приоритеты сотрудничества: ЕХРО 2017 ASTANA : Матер. межд. науч. конф. (Минск, 21 марта 2017 г.). – Минск : БНТУ, 2017. – С. 267–270.
2. Гусоўскі, М. Песня пра зубра / М. Гусоўскі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1981 – 144 с.
3. Симеон Полоцкий. Обед душевный / трудолюбием иеромон. Симеона Полоцкого. – М. : Тип. Верхняя, 1681. – 771 с.

*Михайлец М.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

НОМИНАЦИЯ ЭЛЕМЕНТОВ В СПИСКИ КОНВЕНЦИИ ОБ ОХРАНЕ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ: ПРОБЛЕМА ВЫБОРА СПИСКА

Одним из важных преимуществ, которые имеют государства-участники Конвенции об охране нематериального культурного наследия 2003 года (далее Конвенция) – это возможность номинации элементов нематериального культурного наследия (далее НКН), имеющиеся на их территории, на включение в списки Конвенции.

Существует два списка Конвенции: Список нематериального культурного наследия, нуждающегося в срочной охране (далее Список срочной охраны) и Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества (далее Репрезентативный список).

Общее правило таково, что номинации в списки Конвенции подаются соответствующими государствами-участниками. Они должны быть подготовлены при полном участии заинтересованных сообществ и представлены с их согласия (согласно критерию 4 для обоих списков). На включение в списки могут быть представлены только те элементы НКН, то есть, обычаи, формы выражения, знания и навыки, которые соответствуют определению НКН Конвенции. Сопутствующие предметы, пространства или отдельные носители традиции могут упоминаться в заявке, но они не являются центральным элементом номинации.

Одновременно один элемент НКН может быть включен только в один из списков Конвенции, поэтому номинацию можно подавать в любой из списков. В настоящее время нет официального ограничения на количество номинаций, которые государства-участники могут представлять ежегодно Комитету на включение в списки.

Список срочной охраны учрежден статьей 17 Конвенции. Данный список

предназначен для оказания содействия по охране элементов, находящихся в опасности, учитывая их ценность для соответствующих сообществ. Шесть критериев включения в этот список перечислены в Оперативном руководстве по выполнению Конвенции [1, п. 1]. Подача номинации в Список срочной охраны означает, что государство осознаёт имеющуюся у соответствующего сообщества заинтересованность в сохранности элемента и будет предпринимать меры по оказанию помощи сообществу в его охране. В случае включения в Список, соответствующее государство-участник способно извлечь выгоды из международного сотрудничества в деле охраны, включая приоритетный доступ к международной помощи [1, п. 9(a)]. На подготовку заявок в Список срочной охраны может быть запрошена международная помощь из Фонда Конвенции. Список срочной охраны не зависит от Репрезентативного списка, и его не следует путать со Списком объектов всемирного наследия, находящихся под угрозой.

Включение в Список срочной охраны ни в коем случае нельзя рассматривать как признак неудачи или как карательную меру: во всем мире много НКН, находящегося под угрозой, и включение призвано помочь противостоять опасностям, которым подвержены включенные элементы. Так, Фонд Конвенции должен, в первую очередь, использоваться для оказания поддержки мерам по охране элементов, представленных в этом списке; приоритет при этом отдается просьбам со стороны развивающихся стран.

Репрезентативный список учрежден статьей 16 Конвенции. Список стремится к повышению осведомленности о НКН и общей поддержке его жизнеспособности. В целом, элементы, включенные в этот список, обладают хорошей жизнеспособностью. Пять критериев включения перечислены в Оперативном руководстве [1, п. 2].

Термин «репрезентативный» не определен в Конвенции, ни в Оперативном руководстве. Он интерпретируется по-разному, обозначая представительность НКН сообществ, государств или регионов, различных областей НКН или человеческого творчества. Термин «Репрезентативный список» отражает также нежелание государств-участников вводить иерархию между элементами.

При принятии решения о номинации элементов в списки Конвенции перед государством встает вопрос о том, какой список более предпочтителен. Решающим критерием при выборе списка является жизнеспособность соответствующего элемента. Элементы, включаемые в Репрезентативный список, должны быть здоровыми и жизнеспособными, тогда как жизнеспособность элементов, подходящих для Списка срочной охраны, подвержена серьезным угрозам и рискам. Часто нелегко сделать выбор между двумя списками, поскольку всегда существует континуум между процветанием и почти полным умиранием НКН, и один и тот же элемент может быть вполне жизнеспособным в одних местах, но быть в опасности в других. Это значит, что у государств есть некоторая возможность выбора при определении подходящего списка, но в то же время, часто выбор сделать непросто.

При определении списка прежде всего требуется подробная и актуальная оценка жизнеспособности соответствующего элемента. Номинаруемые элементы предварительно должны быть включены в перечни, подготовленные, согласно обязательствам государств-участников (критерий 5 для обоих списков) [2, ст. 12], поэтому некоторая информация о жизнеспособности элемента уже должна быть доступна. Но даже при этом важно выяснить текущее состояние жизнеспособности элемента с членами сообщества и/или носителями, так как с тех пор, как информация была собрана для инвентаризационных целей, обстоятельства могли измениться. Необходимо также учитывать, что обычно внутри сообщества будут различные точки зрения по данному вопросу.

Государства-участники могут вносить предложения о перемещении элементов из одного списка в другой, если они подвергаются меньшей опасности или наоборот [1, п. 38]. Элементы могут также исключаться из списков [1, п. 39–40]. Право решать, исключить ли

элемент, если установлено, что тот больше не отвечает критериям списка, в который был включён, имеет комитет. Например, исключение элемента из Списка срочной охраны может быть обосновано как тем, что ему больше не угрожает серьезная опасность (и тогда его могут предложить переместить в Репрезентативный список), так и тем, что, несмотря на все предпринятые попытки, соответствующее сообщество перестало его практиковать и передавать [3, с. 58].

В Оперативном руководстве 80(е) государства-участники призываются привлекать заинтересованные сообщества, их организации, а также экспертов к решениям, предшествующим исключению элемента из списка или перемещению его из одного списка в другой.

В заявочных формах списков (ICN 01 и 02) необходимо предоставить доказательства того, что соответствующие сообщества, группы и/или отдельные лица признали заявленный элемент частью своего культурного наследия; участвовали в идентификации и определении элемента; принимали как можно более широкое участие в подготовке заявки (и всех мерах по охране или управлению, представленных в ней); предоставили свободное, предварительное и информированное согласие на подачу заявки; будут привлечены к реализации предложенных мер, а также имеют желание и обязательство сохранять элемент в случае необходимости и при наличии благоприятных условий. Механизмы обеспечения участия сообществ в этих мероприятиях будут различаться в зависимости от особенностей соответствующих сообществ и элементов НКН.

Инициатива подготовки заявочных документов может исходить от различных сторон, но кто бы ни инициировал номинацию, подать ее (или одобрить подачу) должно соответствующее государство, а от заинтересованного сообщества необходимо свободное, предварительное и информированное согласие.

Различные стороны, включая соответствующие государства-участники, могут обращать внимание Комитета на случаи чрезвычайной срочности по включению в Список срочной охраны; такие случаи рассматриваются по ускоренному графику и оцениваются через консультации с соответствующими государствами-участниками [1, п. 1 (U.6), 33 и 34].

Формуляры заявок в списки содержат вопросы, которые дают Комитету возможность определить, соответствуют ли предложенные элементы положенным критериям. Заявленные элементы должны соответствовать всем критериям, представленным в Оперативном руководстве [1, 1–2]. Существует шесть критериев для заявок в Список срочной охраны, которые нумеруются от U.1 до U.6 и пять критериев для заявок в Репрезентативный список, которые нумеруются от R.1 до R.5. Критерии обоих списков во многом совпадают; различия между ними отражают различные цели списков.

Следующие критерии общие для обоих списков:

U.1 и R.1: Данный элемент является НКН, определяемым в статье 2 Конвенции.

U.4 и R.4: Данный элемент представлен для включения в Список при как можно более широком участии заинтересованных сообщества, группы или, в соответствующих случаях, отдельных лиц, а также с их свободного, предварительного и информированного согласия.

U.5 и R.5: Данный элемент включён в список нематериального культурного наследия, имеющегося на территории (территориях) подавшего (подавших) заявку государства-участника (государств-участников), как это определено в статьях 11 и 12 Конвенции.

Пояснение формуляра обращает внимание на то, что перечень, о котором идёт речь, может быть незавершённым. Тем не менее, в формуляре запрашивается определенная практическая информация о перечне: когда и как к нему можно обратиться, какая организация ответственна за него, инвентарный номер данного элемента и т.д.

Существуют три отдельных критерия Списка срочной охраны:

U.2(a): Данный элемент нуждается в срочной охране, поскольку его существование

находится под угрозой, несмотря на усилия заинтересованных сообщества, группы или, в соответствующих случаях, отдельных лиц и государства-участника (государств-участников);

U.2(b): Данный элемент нуждается в чрезвычайно срочной охране, поскольку подвергается серьёзной опасности и без немедленной охраны может не уцелеть.

Этот критерий требует, чтобы угрозы и риски жизнеспособности (а также их опасность) были ясно обозначены.

U.3: Разрабатываются меры по охране, которые могут позволить заинтересованному сообществу, группе или, в соответствующих случаях, отдельным лицам продолжать практически использовать и передавать данный элемент.

Этот критерий требует выработки вместе с соответствующим сообществом, подробных и реальных мер по охране для противостояния угрозам жизнеспособности элемента, идентифицированным, согласно критерию U.2.

U.6: В случаях чрезвычайной срочности с заинтересованным (заинтересованными) государством-участником (государствами-участниками) проведены необходимые консультации относительно включения данного элемента в Список, в соответствии со статьёй 17.3 Конвенции.

Критерий U.6 применяется только тогда, когда элемент нуждается в чрезвычайно срочной охране. Случаи чрезвычайной срочности могут быть доведены до сведения Комитета различными сторонами, включая государство-участника или соответствующее сообщество. Президиум Комитета может предложить соответствующему государству-участнику подать заявку в Список срочной охраны, которая будет рассмотрена согласно ускоренной процедуре [1, 1 (U.6), 33 и 34]. На практике пока ни одна заявка не рассматривалась согласно процедуре чрезвычайной срочности.

Двумя отдельными критериями Репрезентативный список являются R.2 и R.3:

R.2: Включение данного элемента будет способствовать обеспечению наглядности и пониманию значимости НКН, а также поощрению диалога, отражая, тем самым, культурное разнообразие во всём мире и свидетельствуя о творческой деятельности человека.

Это означает, что государства, подающие элемент в Репрезентативный список, должны гарантировать, что включённый в список элемент может быть использован для пропаганды НКН и повышения осведомленности о его важности в более широких рамках популяризации и защиты культурного разнообразия и творческой деятельности человека.

R.3 Разрабатываются меры по охране, которые могут обеспечить сохранность и повышение роли данного элемента.

Лексика R.3 отличается от лексики U.3, отражая различные ожидаемые уровни жизнеспособности элементов, предлагаемых в списке. Поскольку элементы, включаемые в Репрезентативный список, в целом обладают неплохой жизнеспособностью, в данном критерии внимание сосредотачивается, скорее, на мерах по содействию непрерывной практике и передаче соответствующего элемента (особенно после включения), чем на мерах, направленных против серьезных угроз его жизнеспособности. Впрочем, для номинаций в оба списка важно осознавать возможные негативные последствия включения в список соответствующего элемента и предусматривать меры, которые могут смягчить такие последствия.

Таким образом, при подготовке номинации в списки Конвенции 2003 года и выборе списка важнейшую роль играет определение жизнеспособности номинируемого элемента.

Литература

1. Оперативное руководство по выполнению Конвенции об охране нематериального культурного наследия [Электронный ресурс] // *Intangible cultural heritage*. – Режим доступа: <https://ich.unesco.org/en/directives>. – Дата доступа: 10.10.2019.

2. Конвенция об охране нематериального культурного наследия [Электронный ресурс] // ООН. – Режим доступа:

http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml. – Дата доступа: 10.10.2019.

3. Имплементация Конвенции ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия на национальном уровне: Руководство для тренинга (IMP-WM) / Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси. – Минск: Право и экономика, 2012. – 194 с.

Міхнюк Т.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

“НЕ ПРАДАВАЙЦЕ ДОМ БАЦЬКОЎ”: ПРАБЛЕМА ЗНІКНЕННЯ ТЭМЫ ВЁСКИ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

“Я заклінаю ўсіх сыноў: / Хай будуць цяжкасці любыя, / Не прадавайце дом бацькоў – / Вас не ўратуюць грошы тыя” [4] – заклікае беларускі паэт Павел Саковіч, а празаік Аркадзь Жураўлёў сваё апавяданне “Не прадавайце дом бацькоў” прысвячае роднай вёсцы Гарані Смаргонскага раёна. У кантэксте ўзнятай намі праблематыкі “не прадаваць дом бацькоў” значыць не толькі не выракацца ўсяго, што звязвае чалавека з роднымі каранямі, але і не пазбаўляцца ад лепшых літаратурных традыцый, ад нацыянальнай адметнасці беларускай мастацкай літаратуры.

У 2014 годзе ў айчынным перыёдыцы было ўзнята пытанне: “Тэма вёскі знікае з літаратуры. Чаму?”. Сучасныя літаратары абмяркоўвалі “як б’еца пульс вясковай прозы і паэзіі” [3]. У прыватнасці, Уладзімір Гаўрыловіч (празаік з Гомеля) паступовае знікненне вясковай тэматыкі звязвае з тым, што “аўтары шукаюць сучасныя, на іх погляд, тэмы” [3], тое, што будзе бліжэй чытачу, а ў выніку “губляецца аўтэнтычнасць, фальклор...” [3]

Выміранне так званай вясковай прозы ідзе паралельна са знікненнем саміх вёсак. “Моладзь з’язджае, старыя паміраюць. Хто ўдыхне ў яе (вёску. – Т. М.) жыццё?” [3] – разважае У. Гаўрыловіч. Урбанізацыя выклікала «крызіс сяла», калі людзі масава пачалі пакідаць неперспектыўныя вёскі з патрэбы знайсці лепшыя ўмовы пражывання, працы, развіцця сваіх асабовых магчымасцей і інтарэсаў. А вёска засталася дажываць свой век і паступова выміраць.

Толькі ў другой палове ХХ стагоддзя да вясковай тэматыкі звярталіся Іван Мележ, Вячаслаў Адамчык, Іван Шамякін, Міхась Стральцоў, Аляксей Кулакоўскі, Алесь Жук, Віктар Казько, Генрых Далідовіч, Анатоль Кудравец, Васіль Праскураў, Віктар Гардзей, Уладзіслаў Рубанаў, Андрэй Федарэнка і шмат інш. На пачатку ХХІ стагоддзя пра вёску пішуць нямногія – Уладзімір Гніламедаў, Марыя Вайцяшонак, Крысціна Лялько і іншыя.

У празаічных творах вясковай тэматыкі мінулага стагоддзя ўзнімаецца праблема ўрбанізацыі сельскай мясцовасці, міграцыі насельніцтва неперспектыўных вёсак у гарады (А. Федарэнка “Вёска”). Актыўна ідзе пераасэнсаванне зместу каштоўнасных арыенціраў сялянства, іх традыцый. Яскрава прасочваюцца адносіны старэйшага і маладзейшага пакаленняў да бацькоў, працы на зямлі, прыроды (І. Мележ “Палеская хроніка”, В. Адамчык і яго тэтралогія “Чужая бацькаўшчына”, “Год нулявы”, 2І скажа той, хто народзіцца”, Г. Далідовіч “Гаспадар-камень”). Сацыяльныя вобразы-тыпы выяўляюцца не заўсёды ў прыемных момантах жыцця беларускай вёскі. Раскрываюцца і адмоўныя бакі: абыякавасць да працы, махлярства, безадказнасць і цынічнае стаўленне да ўсяго, бандытызм (А. Кулакоўскі “Дабрасельцы”, А. Жук “Паляванне на апошняга Жураўля”). У некаторых

творах ставіцца моцны акцэнт на класавым размежаванні вёскі, калі маральна-этычныя якасці суадносяцца або з маёмасным статусам, або з сацыяльнай роляй чалавека (Г. Далідовіч “Заходнікі”). Разам з тым, паўстае шэраг вясковых вобразаў, людзей, выдатных майстроў сваёй справы – механізатараў, даярак, кіраўнікоў калгасаў, аграномаў, простых рабочых, якія старанна ажыццяўляюць перабудову старой вёскі. Яны спрабуюць змяніць будучыню, робячы сацыяльныя, псіхалагічныя, экалагічныя зрухі ў вёсцы (І. Шамякін “Вазьму твой боль”, В. Казько “Неруш”, “Выратуй і памілуй нас, чорны бусел”).

“Новая зямля” Якуба Коласа і “Палеская хроніка” Івана Мележа з’яўляюцца класічнымі ўзорамі, носьбітамі лепшых літаратурных традыцый, уасабляюць нацыянальную адметнасць беларускай літаратуры.

Я. Колас у паэме “Новая зямля” паказвае даўні ўклад вясковага жыцця, калі людзі жылі вялікімі сем’ямі, працавалі на паноў, не маючы свайго надзела і марылі аб уласным. З радкоў славутага песняра можна даведацца пра вясковую мараль, калі найбольшую каштоўнасць для чалавека мелі такія якасці, як працавітасць, любоў да роднай зямлі, фізічнае здароўе, дабрабыт, моцна спаяная сям’я.

Першы раман “Палескай хронікі” – “Людзі на балоце” І. Мележ прысвяціў “бацьку, маці, бацькоўскай зямлі” [2]. Працягваючы традыцыі Коласа, асаблівую ролю ў рамане Мележ надае вобразу зямлі. Яна для галоўнага героя Васіля, як і для ўсіх сялян, мара і надзея на лепшае жыццё: “Усе сілы чалавека – у зямлі, – разважае Васіль. – І сіла ўся, і радасць. Няма зямлі – няма, лічы, чалавека” [2]. Яна была спрадвечным сялянскім золатам, сімвалам адвечнай цяжкай працы. «Палеская хроніка» вучыць нас не забывацца пра свае карані, бацькоўскую зямлю, шанаваць продкаў.

Пазней Міхась Стральцоў, сын вёскі, звярнуўся ў сваіх творах да яе памяці, вытокаў і каранёў. У 1963 годзе ён напісаў апавяданне “Сена на асфальце”, прысвечанае балючаму пытанню суадносін вёскі і горада. Сама назва апавядання стала сімвалам сутыкнення вясковага і гарадскога ладу жыцця, канфлікту паміж сялянскім і гарадскім менталітэтам ды светапоглядам.

Апавяданне закранае сацыяльныя, маральна-этычныя праблемы. Асноўнай думкай з’яўляюцца разважанні галоўнага героя твора над тым, як прымірыць горад і вёску.

Андрэй Федарэнка на трыццаць гадоў пазней у сваёй апавесці “Вёска” (1995) паказаў наступствы адмаўлення вясковага жыцця выхадцамі з вёскі. Тут апавед ідзе пра маладога хлопца – Антона Васкевіча, выхадца з вёскі, якога адлічылі з філалагічнага факультэта за тое, што размаўляў па-беларуску. Прыехаўшы ў вёску, Антон спрабуе разабрацца ў асабістым жыцці, сваіх марах і жаданнях. Разумны юнак не можа “знайсці сябе” і супрацьстаяць бездухоўнай вёсцы. Паступова пачаў убіраць у сябе ўсю сутнасць вясковага жыцця: співацца ў кампаніі «мясцовых інтэлегентаў», зводзіць у блуд непаўналетніх дзяўчат, прагульваць працу. Аўтар вельмі праўдзіва паказвае ўсю праўду існавання ў закінутай вёсцы: “А людзі!.. шэрыя, як гэтыя сцены, твары, бязрадасныя, нейкі застарэлы ўвесьчасны клопат у вачах, або проста страх, або падазронасць” [5]. Сярод моладзі ў вёсцы толькі «саракагадовы Пульс, ну і Васкевіч, так што пытанне аб школе, само сабою, не стаіць» [5]. Школа цяпер толькі ў раёне. Але ўсё ж Васкевічу ўдаецца прыйсці ў сябе і задумацца над уласным жыццём. Асноўная прычына ўнутранай спустошанасці хлопца і неналаджанасці яго жыцця бачыцца ў адсутнасці сардэчных і духоўных сувязей з роднымі каранямі.

Беларуская літаратура «вырасла» на вясковай тэматыцы, бо адным з яе галоўных герояў заўсёды быў мужык, селянін, гаспадар з яго адвечным імкненнем да волі, незалежнасці, з марай аб ладным кавалку добра ўробленай зямелькі. Вядомы беларускі вучоны і пісьменнік І. Я. Навуменка падкрэслівае: “Ні адна другая літаратура так моцна не прывязана да вёскі, да зямлі, да селяніна і кола яго пачуццяў, успрыманняў, уяўленняў –

сацыяльных, этычных, эстэтычных, – як літаратура беларуская” [1, с. 4]. Таму “Не прадаваць дом бацькоў” у кантэксце сучаснага літаратурнага працэсу азначае не адмаўляцца ад нацыянальнай традыцыі і культуры, закладзенай класікамі беларускай літаратуры, якая мае ў сваёй аснове вясковую тэматыку.

Літаратура

1. Навуменка, І. Я. Янка Купала / І. Я. Навуменка. – Мінск : Вышэйшая школа, 1980.
2. Беларуская электронная бібліятэка [Электронны ресурс]. – Режим доступа: http://knihi.com/Ivan_Mielez/Ludzi_na_balocie.html. – Дата доступа: 12.12.1996.
3. Электронная бібліятэка [Электронны ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/read/fedorenko_andrey/vyoska.html#0. – Дата доступа: 10.09.2010.
4. Літаратурна-художественны потрал [Электронны ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chitalnya.ru>. – Дата доступа: 14.08.2007.
5. Беларусь Сегодня [Электронны ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/tema-vyesk-zn-kae-z-l-taratury-chamu.html>. – Дата доступа 25.03.2014.

Нестерович Ю.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ТРАНСДИСЦИПЛИНАРНАЯ ПРОЕКЦИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПОНЯТИЯ КУЛЬТУРЫ (ЧЕРЕЗ КООРДИНАЦИЮ С ПОНЯТИЕМ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ)

Трансдисциплинарность в науке становится методологическим средством углубления знаний. Она характеризуется широким синтезом знаний, «формированием аксиом для ряда взаимодействующих дисциплин» (В. К. Савченко) «выходом в практику» (И. Я. Черникова) и пр., требует корректировать черты перехода наук на развитую стадию. Для памятниковедения следование тенденции трансдисциплинарности означает среди прочего синтез знаний с привлечением знаний не только смежных и сопутствующих дисциплин, а и ландшафтоведения, документологии и пр. Необходимость тесной координации понятий и схем его теорий с понятиями и терминами областей практической деятельности, в том числе используемыми в законодательстве. Для устранения противоречий при переходе памятниковедения на стадию развитой науки необходимо широкое привлечение знаний терминоведения и эпистемологии. Оно востребовано и вне трансдисциплинарного ракурса, напр., при корреляции понятия, термилируемого «культурное наследие» и его частичного синонима «культурное достояние», а равно и сильнопересекающихся понятий, обозначаемых «достопримечательное, памятное, заповедное место». Разработку таких знаний дополнит совершенствование классификации ОИКН (объектов историко-культурного наследия).

Трансдисциплинарная проекция формирования понятия культуры в памятниковедении предполагает тесную координацию его с понятием культурного наследия (в дальнейшем КН), обобщение значений терминов «культура, КН» и сопровождающих их в терминосистемах в нормативном и научно-практическом дискурсе. Такую координацию следует отличать от наделения понятия культуры существенным признаком передачи другим общностям и последующим поколениям элементов культуры – совокупности материальных и нематериальных продуктов деятельности, ценностей и признанных способов поведения. Такой признак для него привносится в [2] при различении

трактовки культуры в философии и социальных науках. Исходя из стандартной трактовки КН (культурного наследия) в теории его системой ценностей, собираемых и созданных предшествующими поколениями [3] и др., следует различать обычное КН и легализованное, включающее ОИКН, получившие юридический статус либо претендующие на него, и охраняемые государством. Предметы обычного КН выступают *потенциальными* ОИКН, а легализуемого – актуальными ОИКН. Стандартная трактовка КН – *широкая* по объёму понятия. С 1980-х гг. обосновываются и *узкие трактовки* его – КЦ (культурными ценностями), подлежащими критической оценке, пересмотру, развитию и использованию в соответствии с критерием социального прогресса и др., приращиваемыми по мере развития теории КН, см. [2]. Основные концепции КН представлены в [43]. [5]. В метатеории социальной коммуникации выделяются две части КН не вещественная (неопредмеченная) и овеществлённая (опредмеченная) [6].

Специфика метатеоретических разделов памятниковедения, ДИН документально-информационных наук и иных дисциплин, составным объектом которых выступают социальные и социокультурные технологии заключается в обобщении и гармонизации *терминов теорий и областей практической деятельности*. В рамках развитой науки, вырабатываемые в этих разделах знания, полагаем приемлемым характеризовать «метатеоретическими», поскольку при их разработке на первый план выходит обобщение терминов теорий и построение терминосистемы научной дисциплины. Осуществление метатеоретического анализа при её построении предполагает установление её полноты и непротиворечивости. По мере развития метатеоретического анализа и синтеза возникает потребность в интертеоретических исследованиях. По причине употребления в памятниковедении и смежных с ним документально-информационных науках, а также и смежных в дисциплинах – археографии, текстологии и пр. лексически неразличимых базовых терминов (образуемой идентичной терминоединицей) и терминоеlementов, взаимопроникновения понятий и конструкторов и т. д., возникает необходимость в метатеоретическом знании, продуцируемом в интер- и трансдисциплинарных исследованиях.

Фундаментальная метатеоретическая процедура – экспликация базисных понятий, образуемых не методами формализации, необходимо связана с элиминацией негативных терминоеявлений. Неоднозначность ТЕ (терминоединицы) сама по себе не является негативным терминоеявлением, если исходить из положения: понятия ТЕ и термина не выступают логическим видом к понятиям языкового выражения, лексемы, словоформы, логически родом к ним приемлемо брать понятие единицы ЯСЦ (языка для специальных целей). Лексически идентичная ТЕ, пусть чрезвычайно полисемичная и чрезмерно омонимичная (данная характеристика полностью адекватна для ТЕ «культура») образует ряд терминов – терминоединиц, соответствующих предъявляемым в терминоведении требованиям к терминам, каждая из которых сохраняет *лексико-семантическую идентичность*, в семантическом плане границы данной идентичности термина задаются исходя из логического критерия – совокупностью равнообъёмных/близкопересекающихся понятий, исходя из методологического критерия – определённой трактовкой, исходя из семантического критерия – не крупной полисемией. Все ТЕ, имеющие содержательную интерпретацию, в практике неоднозначны в разной мере. Другое дело, что логическая расплывчатость понятий ведёт в парадигматическом отношении к семантическому хаосу обозначающих их терминов. Устранение негативных терминоеявлений выступает одной из метазадач, преследуемых для любой науки на развитой стадии её. Негативными при построении терминосистемы *научной дисциплины* и использования понятийного аппарата представляются семаполиморфность, диффузность, омонимия, допустимыми полисемия и полизначность. В семаологии и следом в терминоведении различается «семадиффузность» языковой единицы: «недоопределённость содержания языковых

знаков различного уровня (морфем, лексем, словосочетаний, предложений, текста), размытость границ между значениями и их категориями, в семасистеме языка и в языковой коммуникации» (Г. Б. Бендетович). И «семантическая неопределённость слова», которая выступает «средством передачи многомерной эстетико-познавательной информации» (А. Киклевич). Диффузность значения многозначного слова характеризуется размытостью границ, не покрыванием полностью ни одним из значений в отдельности, синкретическим выражением им нескольких значений (Д. Н. Шмелев). Классификацию типов совмещения значений в одном слове проводит А. А. Зализняк. Семадиффузность остаётся одним из универсальных свойств языковых явлений, но следует иметь в виду, что по отношению к единицам ЯСЦ она существенно сокращается. При построении терминосистем научной дисциплины даже индифферентно установлению оптимума значения термина диффузность его минимизируется. Так, слова «документальный» и «памятник» значительно полисемичны и семадиффузны, но образование термина «документальный памятник», при том, что структура термина предполагает наличие фиксирующего его значение дефиниенса, делает бесполезными рассуждения о диффузности слов.

Иной раз диффузность значения термина смыкается с семаполиморфностью (полиморфизмом) его определения. Семаполиморфность выделяется по отношению к терминам и высказываниям. Термины имеют полиморфную семантику, если их значения не твёрдо фиксированы, определения их допускают разное понимание (С. Д. Шеллов, Е. В. Шилова, Э. В. Неженец). Например, десятилетиями сохраняется диффузность значения термина «документ», сопровождаемая семаполиморфностью его определения в нормативном дискурсе (ГОСТ 51141-98, СТБ 2059, ГОСТ Р 7.0.8-2013 и др.): «зафиксированная на носителе информация с реквизитами, позволяющими ее идентифицировать». При таком дефиниенсе «информацию» приемлемо интерпретировать текстом и иным знаковконтинуумом вкупе с представляемым им, актуально усвоенным субъектом коммуникации либо лишь потенциально усваиваемым семасодержанием/отображением событий либо без них. Соответственно, и определяемый термин обозначает единицу документационной деятельности, охватывающую лишь технический аспект её, и семантическую единицу коммуникации в обществе. Использование данного термина в диффузном значении при семаполиморфизме его определения абсолютно удобно в практической деятельности, но при переходе на теоретический уровень исследования ведёт к множеству непреодолимых противоречий. В прагматическом аспекте омонимию и полиморфную многозначность удобно различать, исходя из того, что первой соответствует необходимость замены одного из значений лексически иной – сильномотивированной ТЕ. Так, ТЕ «культура» омонимична при употреблении в значениях: «совокупность достижений людей во всех сферах жизни общества», «высший уровень этих достижений». Поскольку второму определению сильно мотивирован иной термин «цивилизованность» (в [7] – «культурность»).

В рамках интенсивно развиваемой эпистемологии следует различать понятия и концепты. *Концепт* трактуем формой логического мышления, представляемой комплексом логически/семантически связанных понятий, образуемой в результате выделения предметной целостности, выходящей за пределы, отводимые для объёма (отдельного) понятия. *Номинальный концепт* трактуем набором семантически связанных понятий, определений терминов, востребованных в качестве познавательного и методологического инструмента. *Аналитический концепт* трактуем результатом такого анализа объекта познания, при котором первоначально образованное понятие по мере накопления знаний дополняется и уточняется рядом признаков в той степени, которой соответствует образование других (не эквивалентных понятий), терминируемых одинаково с первоначальным понятием. *Синтетический концепт* трактуем результатом синтеза понятий с образованием новой предметной целостности, и придания ей ряда (но не всех)

признаков этого понятия. Синтетический концепт культуры превалирует в познании, распространён в научном дискурсе. При таком концепте культура – явление, охватывающее интеллектуальную и социодуховную деятельность, её результаты, эссецирующие определённый уровень развития творческих сил социума, информационную среду общества и пр.

Выходом из создавшейся ситуации (когда, с одной стороны, превалирует придерживание синтетического концепта культуры, а с другой, чрезмерна омонимия ТЕ «культура» и интерференция обозначаемых ею понятий с другими понятиями), позволяющим приступать к экспликации понятия, представляется формирование в научных дисциплинах (культурологи, памятниковедении и др.) ряда терминов «культура» с *лексико-семантической самотождественностью*. Она рестриктируется предметными областями этих дисциплин. Каждому такому термину соответствует ряд понятий, объём которых составляет разная – выборочная предметность, коррелятивная объёму предметной целостности, установленного для понятия *сферы культуры*. Термины с характеристикой *лексико-семантической самотождественности* не соответствуют концептам, не обозначают их. Выделяемое прагматическое свойство таких терминов не следует смешивать с выделяемым в логике для имён свойством в зависимости от способа их употребления изменять своё предметное значение (смысловое пространство). В типологии единиц ЯСЦ в терминоведении отсутствует разряд, позволяющий идентифицировать такие ТЕ. Расширяя типологию, их приемлемо идентифицировать *ультратерминами*. От таких терминов приемлемо отличать ТЕ – ультратерминоиды (терминоид) – ТЕ, обозначающая расплывчатые, недостаточно точные понятия и т. д.). Относя к ним термин «культура» в Кодексе о Культуре РБ [8].

Выше предложенная терминоведческо-эпистемологическая процедура координируется с образованием термина «культура» в Кодексе – через сочетание аксиологического и социодейственного подходов, сложения объёмов понятий КЦ (т. е. ценных результатов производящей деятельности) и специфически наполняемой культурной деятельности, хотя и недостаточно чётко (системно организованная культурная деятельность вкупе с социально-культурной деятельностью). Сделанный в п. 1.6 ст. 1 Кодекса выбор предметного значения термина из допустимого объёма прагматичен. Хотя в синтагматическом плане оно не «выдерживается» в Кодексе в полной мере. Корректировка терминов и понятий законодательства о Культуре, отрасли охраны историко-культурного наследия и памятникового дела будет методологически мощной при обращении к результатам исследований метатеории и ОТК (общей теории культуры). Комплекс в ст. 1 Кодекса термина «культура» и соответствующего ему понятия, нуждается в корректировке, поскольку п. 1.13 в ней при развёрнутой междисциплинарной проекции востребован (для существенного сокращения неполнозначности) иной термин: «сфера социальной культуры» (это релевантно характеристике данной сферы «галіной сацыяльнай сферы»). А этому соразмерно и внесение в п. 1.6 термина «социальная культура» и изложения в п.1.7 о социокультурной деятельности, в том числе, и творческой, но не о творческой деятельности производителей объектов, относимых к КН («дзейнасці па стварэнні КЦ»).

Отмечается наличие ряда теорий культуры, что обусловлено, прежде всего, трактовками основного понятия «культура». Тезис: «иногда при слове «культура» возникают ассоциации с образованием, искусством, соблюдением правил приличия. И в этом есть доля истины. То, что мы называем культурой, действительно связано с этими понятиями» (не обращая внимание на метафоричность фразеологии: «доля истины») соответствует *наличию* в культурологии *синтетического либо аналитического концепта*. Терминирование «культура»-явлений, которые сильномотивировано обозначают «образованность, художественная культура», культурность закрепляло бы омонимию, если бы оно не было коррелятивно конституированию культуры проявляющейся

образованностью, искусством, соблюдением субъектами общежития выработанных правил, будем квалифицировать инфляционным («раздутым») синтетическим концептом культуры. Отмечается: «постепенно к XX в. сложился целый ряд концепций культуры и ее взаимосвязи с цивилизацией» [9]. В данном высказывании термин «культура» может выступать усечением от «духовная культура», учитывая характеристику цивилизации материальной культурой. Такая ситуация вела к размыванию синтетического концепта в сторону номинального.

Наличие разных подходов, которые «так или иначе пересекаются, не вполне, исключая друг друга» в условиях отсутствия ОТК подталкивает к восстановлению синтетического концепта культуры. Более того, десигнат термин «культура» «стремительно» сужается в связи с модернизацией и преодолением тернарной схемы сфер общественной жизни и обоснованием в качестве самостоятельных сфер общественной жизни сфер науки, религии, морали и искусства, которые до того относительного обособления от сферы культуры выступали подсферами духовной культуры. На то, что сферу искусства такая тенденция обособления не миновала недвусмысленно показывает (устраняясь от семадиффузности ТЕ) и название настоящей конференции, в котором фигурирует определенная отграниченность искусства от культуры. В качестве аппроксимации для социальной философии выделим *десятеричную* схему сфер общественной жизни с выделением не только сфер экономики, политики и управления, социальности, культуры, а и науки, религии, морали, искусства, права, информационного обеспечения (охватывает СМИ, инфоцентры и др.). Сфера образования занимает промежуточное место между сферами культуры и науки, а сфера просветительства охватывается ими. Здравоохранение примыкает к социальной сфере. Проведение массовых культурных мероприятий охватывается социальной и культурной сферой.

Следование тенденции трансдисциплинарности в науке предполагает методологическую линию на координацию формирования базисных понятий теорий дисциплин, составным объектом которых выступают социальные и социокультурные технологии, с предметным полем и смысловым содержанием терминов законодательства. Дополняя ею традиционную для науки, развиваемой вне данной тенденции линию (в отношении таких дисциплин) обобщения опыта практической деятельности, соотнесения эмпирических зависимостей и теоретических схем и моделей и т.д. Экспликация базисного понятия предполагает выработку и *установление оптимума его значения в терминосистеме* (подвергаемого изменению в результате развития знаний и корреляции понятий). Такое установление означает элиминацию омонимии и крупной полисемии термина, но не лексически идентичной с ним ТЕ. Оно обычно означает фиксирование предметного значения термина при варьировании смыслового и коннотационного значений. Оно означает выработку не единственного лексического значения, а соответствующей лексико-семаидентичности (данное понятие уточняет принятое в терминоведении семаполиморфную характеристику термина: тенденция к однозначности), когда термину соответствует ряд сравнимых понятий (за исключением находящихся в отношении противоречия), выступающих его *лексико-семантическими вариантами*. Особый характер формирования следует выделять по отношению к терминам, обозначающим понятия, коррелятивные понятиям определённой сферы общественной жизни.

В статье «Оптимум для термина и терминологического элемента «культура» в рамках памятниковедения» [10] обосновывается установление оптимума значения термина «культура» при междисциплинарной проекции для памятниковедения с точки зрения эпистемологии и методологии науки: комплекс явлений, связанных с производством КЦ и их социализацией. Причём разный комплекс любых явлений, которые обосновано, включаются в сферу культуры. Тем самым, даже в рамках памятниковедения термин

«культура» с установленным оптимумом имеет термемы (семемы). Именно эти значения – термемы будут выступать семантическими вариантами термина, оттеняя его лексико-семантическую идентичность либо самоидентичность. В иных областях научных знаний оптимумом значений этого термина будет выделение иных разных комплексов явлений. Например, для семиотики культуры это комплекс явлений, связанных со знаковыми системами и передачей социального опыта человечества.

Культурология в качестве научной дисциплины описывает определённые срезы общественной действительности, объясняет механизмы процессов и явлений её, предвидит определённые тенденции развития их и т. д. В её рамках востребован ряд теоретических моделей процессов и явлений, происходящих в *сфере культуры*, связанной с ней. Представляется, что развитой стадии её формирования соответствует наличие ОТК, в которой оставлены в качестве предпосылки формирования общетеоретических знаний концепты культуры и разные концепции культуры, находящиеся в состоянии конкуренции. ОТК охватывает не ряд теоретических моделей культуры, а ряд теоретических моделей процессов и явлений, происходящих в сфере культуры и связанной с ней. Для ОТК *оптимальной* обосновываем трактовку культуры совокупностью способов и форм организации закрепления и приумножения социодуховного опыта, потенциально ценных продуктов и технологий, отражающих определённый достигнутый уровень развития деятельности сообществ и общества в целом. Тем не менее, даже выработанного и обоснованного в ОТК *оптима* терминируемого «культура» понятия недостаточно для всестороннего продуцирования и развёртывания теоретических схем в культурологии и смежных дисциплинах. Наличие его не равносильно однозначности термина, не исключает и не устраняет ряд значений его – с *выборочной предметностью*. Выбор их не произволен, а строго задан – разворачивается относительно (входящего в понятийный аппарат культурологии и социальной философии) *эксплицированного понятия сферы культуры* – сферы аккумуляции социальной памяти, приумножения результатов производящей деятельности, характеризующих достигнутый сообществами и обществом в целом уровень развития. Экспликация его коррелятивна синтезу и корреляции понятия сферы общественной жизни, при расширении принятой тернарной схемы, с выделением в качестве самостоятельных сфер её сфер науки, религии, права и др. Для памятниковедения через координацию с понятием сферы культуры и корреляцию с понятием КН формируем терминируемое «культура» понятие совокупности предметов и технологий, отражающих уровень развития общества, позволяющих сохранять историческую память, транслировать КЦ.

Литература

1. Щепаньский, Я. Элементарные понятия социологии / Я. Щепаньский. – М. : Прогресс, 1969.
2. Хоруженко, К. М. Культурология : Энциклопедический словарь / К. М. Хоруженко. – Ростов н/Д. : Феникс, 1997. – 640 с.
3. Мазенкова, А. А. Эволюция понимания культурного наследия? История и современность: региональные аспекты / А. А. Мазенкова // Тюменская гос. Академия культуры, искусства и социальных технологий. – 2013. – № 1.
4. Шишкина, А. А. Культурное наследие: основные концепции / А. А. Шишкина // Вестник Нижегородского ун-та. – 2011. – № 1.
5. Октябрьская, И. В. Концепция культурного наследия: мировой и российский опыт формирования / И. В. Октябрьская // Вестник Новосибирского гос. ун-та, 2013.
6. Соколов, А. В. Метатеория социальной коммуникации / А. В. Соколов. – СПб. : Рос. нац. библ., 2001. – 352 с.
7. Степанов, Ю. Константы: Словарь русской культуры / Ю. Степанов. – М., 2001.

8. Кодэкс Рэспублікі Беларусь аб культуры: уступае ў сілу з 3 лютага 2017 г. – Мінск : Нацыянальны цэнтр прававой інфармацыі РБ, 2016. – 272 с.

9. Теория культуры : учебное пособие / под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. – СПб. : Питер. – 592 с.

10. Нестерович, Ю. В. Оптимум для термина и терминологического элемента «культура» в рамках памятниковедения / Ю. В. Нестерович // Зборнік дакл. і тэз. VIII Міжн. нав.-практ. канф. “Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў” (Мінск, 7–8 верасня 2017 года). – Мінск, 2018. – С. 732–737.

*Павленко Ю.Г.
(Украина, г. Полтава)*

КОМПЛЕКТОВАНИЕ И ЭКСПОНИРОВАНИЕ МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ В ШКОЛЬНОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Для современного этапа развития образования одним из перспективных является средовой подход. Успешно реализовать его на практике возможно с использованием различных средств, например, музейных коллекций, которые создаются непосредственно учителями и школьниками или же есть частью действующих самостоятельных музеев. Музейные коллекции в этом аспекте целесообразно рассматривать как форму организации школьного образовательно-воспитательного пространства. Таким образом, есть необходимость в глубоком всестороннем изучении различных вопросов музейной педагогики, эффективной инновационной технологии, которая имеет ярко выраженную воспитательную направленность и призвана способствовать личностному развитию учеников при помощи музейных средств.

Важность взаимодействия учащихся с образовательной средой, ее непосредственное влияние как одного из факторов личностного развития доказано в научных трудах М. Борытко, М. Губановой, Е. Дубич, Т. Дубовицкой, Л. Карповой, А. Макогона, Ю. Мануйлова, А. Цымбалару и других авторов. Изучению особенностей использования музейных средств в обучении и воспитании подрастающего поколения занимаются Е. Гавловская, Л. Гайда, А. Караманов, М. Корепанова, Б. Столяров, Н. Товстоляк, М. Юхневич и другие исследователи.

На сегодня установлено, что воспитательная среда – это совокупность природных и социально-бытовых условий, в которых протекает жизнедеятельность ребенка и становление его как личности. Известный украинский педагог и ученый В. Сухомлинский писал, что для разностороннего воспитания можно использовать все, что окружает ребенка, то есть ученый отмечал воспитательный потенциал предметно-пространственной среды, которой, в частности, есть и музейная среда [3, с. 548].

Музейная среда, то есть различные по тематике музейные коллекции и их экспозиция, является частью социокультурного пространства, имеет специфическую ценность, эстетическую ауру, творческий смысл, а значит – мощный духовный потенциал, который гармонично влияет на личность, которая формируется. И нужно отметить, что вопрос комплектования и экспонирования музейных коллекций в школьном образовательном пространстве так и остается не достаточно изученным.

Комплектование и экспонирование коллекций являются основными направлениями музейной деятельности. «Российская музейная энциклопедия» дает определение этих важных в нашем исследовании понятий:

- коллекция музейная – совокупность музейных предметов, связанных между собой

общностью одного или нескольких признаков и представляющих особую ценность (научную, познавательную, художественную, мемориальную) как единое целое;

- комплектование музейных фондов – процесс выявления и сбора предметов музейного значения, осуществляется целенаправленно и реализует основную социальную функцию музея – документирования процессов и явлений, происходящих в природе и обществе;

- экспозиционная работа, то есть создание экспозиции и обеспечение ее функционирования как центрального звена музейной коммуникации предусматривает проектирование, монтаж и наблюдение за состоянием экспозиций и выставок [2].

Как уже упоминалось выше, в школьном образовательном пространстве можно использовать как самостоятельные музеи, так и музейные центры, существующие непосредственно в школе. М. Корепанова, рассматривая вопрос о роли музейной педагогики в процессе повышения социальной активности подростков, указывает, что на сегодняшний день меняется область развития музейной педагогики – «она переходит в образовательные учреждения, где разрабатываются образовательные программы на основе деятельности музея» [1, с. 71].

Непосредственно в помещении школы создаются разнообразные формы музейной коммуникации, а именно: музейные комнаты, кабинеты, залы, уголки, выставки, стенды, мастерские-музеи, мини-музеи, школьные музеи. Они особенно важны в тех учебных заведениях, которые территориально отдаленные от самостоятельных «больших» музеев.

Для максимального образовательного эффекта, по нашему мнению, музейные коллекции в школьном образовательном пространстве должны не только отличаться своеобразной нарядностью в оформлении, но и быть по-особому организованными – оформленными и представленными для просмотра с последующим использованием для обучения, воспитания и развития школьников. Они должны создавать основу для познавательных поисков, удивлений, открытий и творчества учеников и учителей, удовлетворять требования и принципы образовательно-воспитательного процесса. Важно обеспечивать их интерактивность и ориентированность на школьную программу, отвечать запросам своих создателей (школьников, учителя, родителей), выражать инициативность, индивидуальную и коллективную творчество участников образовательного процесса.

В процессе комплектования и экспонирования музейных коллекций, нужно выполнить много видов работ, в частности:

- составление общего и индивидуального планов сбора материалов;
- участие в организованной поисковой работе;
- оформление собранного материала;
- обеспечение условий хранения музейных предметов;
- научное изучение коллекции (атрибуция, классификация, систематизация, интерпретация предметов);
- осуществление докладов, сообщений, как следствие изучения;
- научное, художественное и техническое проектирование экспозиции, а также ее популяризация (подготовка афиш, значков, приглашений) и т. д.

В процессе выполнения теоретической и практической деятельности по комплектованию и экспонированию музейных коллекций в школе, ученики приобретают умения и навыки, необходимые для дальнейшего обучения и повседневной жизни. Среди них можно назвать: прогностические, моделирующие, проектировочные, конструктивные, исследовательские, трудовые, литературные, художественные, экономические, методические, организаторские, коммуникативные, рефлексивные и др.

Таким образом, музейные коллекции имеют большое дидактическое, воспитательное и практическое значение. Их правильное, оптимальное использование позволит обеспечить процесс обучения необходимыми методическими и эмоциональными

проявлениями. Кроме того, комплектование и экспонирование музейных коллекций в школьном пространстве можно рассматривать как многофункциональное средство для обучения, воспитания и развития школьников.

Литература

1. Корепанова, М. Г. Роль музейной педагогики в процессе повышения социальной активности подростков / М. Г. Корепанова // Научно-исследовательские публикации. – 2015. – № 5 (25). – 69–90.
2. Российская музейная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp>. – Режим доступа: 12.12.2018.
3. Сухомлинский, В. А. Избранные произведения : в 5-ти т. / Т. 4 : Павлышская средняя школа. Разговор с молодым директором. – Киев : Рад. школа, 1980. – 677 с.

Плаўская М.І.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АСАБЛІВАСЦІ ВЫКАРЫСТАННЯ МУЛЬТЫМЕДЫЙНЫХ ТЭХАЛОГІЙ У ЛІТАРАТУРНА-МЕМАРЫЯЛЬНЫХ МУЗЕЯХ

У XXI ст. інавацыі ўжо сталі прадметам не толькі навуковых пошукаў. Яны сталі нечым звыклым, побытавым. Высокія тэхналогіі ўсё больш уваходзяць не толькі ў дзелавую сферу, але і ў культурную прастору.

Музеі таксама стараюцца ісці ў нагу з гэтым працэсам. З развіццём тэхналогій яны вымушаны шукаць шляхі прыцягнення і захавання аўдыторыі ва ўмовах вострай канкурэнцыі. Ім супрацьстаяць тысячы забаў, якія дасціпныя без адрыву ад экрана і неабходнасці выходзіць з дому. Музеі сутыкаюцца з завышанымі чаканнямі з боку ўсё больш тэхнічна падкаванай моладзі і з тым, што паніжаецца магчымасць людзей канцэнтравана ўвагу з-за інфармацыйна перанасычанага асяроддзя [3].

Тэхналогіі мультымедыя ўсё больш актыўна выкарыстоўваюцца музеямі для захавання і папулярызацыі матэрыяльнай і нематэрыяльнай культурнай спадчыны, а таксама для міжкультурных кантактаў. Доступ да разнастайных відаў культурнай прадукцыі і паслуг мультымедыя праз інфармацыйныя магістралі забяспечвае і спецыялістам, і проста карыстальнікам неабмежаваныя магчымасці для далучэння да сусветнай культуры ва ўсёй яе шматстайнасці. Сёння можна наведаць многія музеі свету ў віртуальным рэжыме, без пераездаў і чэргаў. Болей за тое, трохмерная выява і інтэрактыўныя інтэрфэйсы адкрываюць шырокія прасторы для музеяў.

У цэлым гэтыя тэхналогіі валодаюць вялізным патэнцыялам для садзеяння міжкультурнаму дыялогу, аднак віртуальны свет не замяняе, а толькі дадае рэальны.

Спецыфіка музея перш за ўсё як інстытута захоўвання, апрацоўкі і трансляцыі прадметных форм культуры не павінна быць страчана. Экспансія віртуальнасці не забяспечвае інфармацыйнай паўнаты чалавечага быцця. Шматгранныя ўласцівасці і функцыі музейнага прадмета складаюць знешнюю мадальнасць культуры. Менавіта праз рэч, прадмет у яго ўнікальнасці або тыповасці, бяспрэчнай дадзенасці і даставернасці, мностве яго сэнсаў і значэнняў, складае аснову адаптыўных і інкультурыруючых магчымасцяў музеяў.

Сёння нельга ігнараваць тое, што развіццё інфармацыйных тэхналогій і ўзнікненне віртуальных музеяў стымулюе пераасэнсаванне самога феномена музея [2, с. 196–203]. Кожны чалавек можа выбраць для наведвання музей, які будзе яму цікавы. У канцы XX –

пачатку XXI ст. адбываецца бурнае развіццё камп'ютарных тэхналогій, у сувязі з чым прывабліваць наведвальніка стала ўсё больш складана. Ён становіцца патрабавальным, яму ўжо недастаткова быць проста “назіральнікам”, ён жадае стаць “удзельнікам”.

Адным са спосабаў выхаду са склаўшайся сітуацыі можа стаць выкарыстанне інтэрактыўных тэхналогій. Інтэрактыўныя тэхналогіі – здольнасць інфармацыйна-камунікатыўнай сістэмы актыўна і адэкватна рэагаваць на дзеянні карыстальніка. Пры гэтым інтэрактыўнае ўзаемадзеянне можа здзяйсняцца як з камп'ютарнымі сістэмамі (праграмамі, вэб-сайтамі), так і з іншымі людзьмі, пры ўмове, што такое ўзаемадзеянне забяспечваецца сучаснымі сродкамі камунікацыі.

Трэба адрозніваць інтэрактыўныя і мультымедыйныя тэхналогіі. Напрыклад, звычайны прагляд відафільма пра экспазіцыю музея, або пра пісьменніка, якому яна прысвечана, яшчэ не мяркуе інтэрактыўнасці. Калі ў наведвальніка з'яўляецца магчымасць кіравання праглядам, пры гэтым дзеянні, якія ён здзяйсняе, будуць апрацоўвацца ў рэжыме рэальнага часу, і на іх аснове будуць выпрацоўвацца канкрэтныя рашэнні, то гэтую сістэму можна назваць інтэрактыўнай [1, с. 189–191].

Укараненне мультымедыйных і інтэрактыўных тэхналогій у музейную прастору – тэма, якая ўсё больш набірае папулярнасць, і мае шэраг момантаў, па якіх вядуцца спрэчкі.

Ці ёсць патрэба ўносіць тэхніку ў прастору музея? Адказ на гэтае пытанне неадназначны.

Увага да патрэбаў публікі адкрыла для менеджэраў культуры новую сферу інтэрпрытацыі, заснаваную на ўспрыманні праз актыўнае ўзаемадзеянне. Аднак падобныя навацыі менеджэраў-інтэрпрятараў часта прапануюць наведвальнікам музеяў прымітыўныя падыходы, загадзя прадуманыя “ролі”, якія пазбаўленыя інтэлектуальнай і творчай самастойнасці, што непазбежна прыводзіць да роздуму пра мэты і дапушчальныя рамкі інтэрпрытацыі. Забаўляльныя тэхналогіі не толькі нясуць у сабе масу магчымасцяў для дыялогу, але і хаваюць небяспечныя падводныя камяні, паколькі адсоўваюць на другі план разуменне таго, што сама культура выступае як спосаб быцця чалавека ў адзінстве сэнсаў, сродкаў, вынікаў яго дзейнасці, як свет чалавека і сфера яго самаактуалізацыі. Ігнаруецца праблема каштоўнасці, якая ўяўляе сабой праблему значнасці зместу культурнай спадчыны.

Крэатыўнасць і інтэрактыўнасць сучаснага музея дазваляе фарміраваць і “ўключаць” фантазію яго наведвальніка. І ў гэтым працэсе вызначальную ролю адыгрывае культурна-адукцыйны патэнцыял музея.

Літаратурна-мемарыяльныя музеі на сённяшні дзень апынуліся ў складаным становішчы. Іх спецыфіка заключаецца абмежаванасцю і спецыфічнасцю тэмы. Любыя інтэрактыўныя і мультымедыйныя тэхналогіі могуць стаць іншародным уключэннем. Таму яны павінны быць прадуманы дасканала, і распрацоўвацца сумесна ўсімі спецыялістамі, якія працуюць над экспазіцыяй, і працуюць менавіта ў камандзе.

Вывучыўшы сусветны і айчыны вопыт дзейнасці літаратуна-мемарыяльных музеяў, трэба адзначыць, што існуе два накірункі іх далейшага развіцця.

Першы з іх – выкарыстанне мультымедыйных і інтэрактыўных тэхналогій у сваёй дзейнасці. Трэба адзначыць, што для гэтага неабходна, каб працавала каманда прафесіяналаў з розных сфер дзейнасці. Гэта і музейныя супрацоўнікі (экспазіцыянеры, фандавікі, музейныя педагогі), мастакі і тэхнікі. Пры гэтым яны павінны стаць сапраўднай камандай, і іх дзеянні павінны быць злажаныя. Толькі так можна стварыць сапраўды сучасны музей, цікавы для наведвальнікаў, які, пры гэтым, будзе выконваць свае асноўныя функцыі.

На сённяшні дзень сярод літаратурна-мемарыяльных музеяў Беларусі неабходна вылучыць у гэтым сэнсе Дзяржаўны літаратурны музей Янкі Купалы, а таксама Купалаўскі мемарыяльны запаведнік “Вязынка”, мемарыяльны запаведнік “Ляўкі”, філіял ДЛМЯнК

“Акопы”. Пачынаючы з 2011 года вялася актыўная работа па рээкспазіцыі музея Янкі Купалы. Пры гэтым яшчэ на этапе напісання навуковай канцэпцыі экспазіцыі, былі прыцягнуты да работы мастакі і распрацоўшчыкі мультымедычных тэхналогій непасрэдна для патрэб канкрэтнага музея.

Тое ж самае адбывалася з філіяламі музея “Вязінка” і “Ляўкі”. Сёння гэтыя ўстановы з’яўляюцца самымі сучаснымі літаратурна-мемарыяльнымі музеямі ў нашай краіне. Яны карыстаюцца вялікім попытам у наведвальнікаў. Трэба адзначыць, што ўкараненне інтэрактыўных і мультымедычных тэхналогій дазволіла пашырыць колькасць і якасць паслуг, якія прапануюцца наведвальнікам. Гэта музейна-педагагічныя заняткі, гульні, інтэрактыўныя праграмы, лекторыі, фестывалі і многае іншае.

Ёсць і іншы накірунак развіцця літаратурна-мемарыяльных музеяў, які ў беларускіх літаратурна-мемарыяльных музеях пакуль што не прадстаўлены. Ён заключаецца ў тым, каб амаль цалкам адмовіцца ад тэхналогій у экспазіцыі, але акцэнт зрабіць непасрэдна на інтэрактыў, гэта значыць на поўнае пагружэнне наведвальніка ў музейнае асяроддзе.

Самым яркім прыкладам такога варыянта развіцця падзей з’яўляецца музей Яна Райніса “Тадэнава”. Ён знаходзіцца далёка ад цэнтральных гарадоў, у маляўнічым месцы, дзе нарадзіўся паэт. Сёння ён прываблівае вялікую колькасць наведвальнікаў, асабліва з дзецьмі.

Уся экспазіцыя яго прадстаўлена ў выглядзе гульні. Кожны наведвальнік атрымлівае пры ўваходзе драўляны шарык, з дапамогай якога ён знаёміцца з экспазіцыяй. Такім чынам, ён знаёміцца з жыццёвым і творчым шляхам Яна Райніса. Пры гэтым інфармацыя падаецца ў выглядзе сімвалаў. Уся экспазіцыя выканана з дрэва, як і ў той час, калі там жыла сям’я паэта.

Гэта зусім іншы варыянт выкарыстання інтэрактыву ў літаратурна-мемарыяльным музеі. Тэхніка ў дадзеным выпадку патрабуецца толькі для рэалізацыі праекта. Пад час яго дзейнасці пасля адкрыцця яна ўжо непатрэбная. Трэба адзначыць, што гэта можа быць больш цікава, у параўнанні з насычанасцю музея разнастайнай тэхнікай.

Такім чынам, можна зрабіць выснову, што для літаратурна-мемарыяльных музеяў выкарыстанне мультымедычных тэхналогій з’яўляецца дыскусійным. Яны павінны быць граматычна ўкаранены ў музейную прастору. У рэалізацыі праекту неабходна прытрымлівацца пэўных правілаў. Тэхналогіі не павінны стаць самамэтай. Яны павінны быць сродкам прыцягнення ўвагі наведвальніка, штуршком для самастойных пошукаў адказаў на асноўныя пытанні, якія ставяць перад ім музейныя супрацоўнікі. Бо асноўнай мэтай музейных тэхналогій з’яўляецца работа з музейнай аўдыторыяй, накіраваная на фарміраванне каштоўнасных адносінаў.

Літаратура

1. Ванеева, О. В. Комплексное использование интерактивных технологий в рамках музейного пространства / О. В. Ванеева // Музей в мире культуры. Мир культуры в музее. Материалы всероссийской научно-практической конференции, посвященной 25-летию кафедры музеологии и культурного наследия 5–6 декабря 2013 г. / Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры ; редкол. А. Ю. Русаков (отв. ред.) [и др.]. – СПб., 2015. – С. 189–191.

2. Мастеница, Е. Н. Культурное наследие и музей в эпоху глобализации / Е. Н. Мастеница // Электронный век и музеи : Материалы международ. науч. конф. и заседание Сибирского филиала научного совета ист. и краевед. музеев при МК РФ «Роль научных исследований в модернизации фондовой и экспозиционной деятельности историко-краеведческих музеев», посвящ. 125-летию Омского гос. ист.-краеведч. музея. – Ч. 1. – Омск : Из. ОГИКМ, 2003. – С. 196–203.

3. Теплица информационных технологий [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

https://te-st.ru/2017/10/31/museums-and-digital-technologies/?utm_source=fb&utm_medium=social&utm_campaign=opensource. – Дата доступа: 15.03.2018.

Протас М.А.
(Украина, г. Киев)

ИСКУССТВО ЭПОХИ ПОСТКУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ КРИЗИСА ЕВРОПЕЙСКОЙ КОНЦЕПЦИИ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМА

В начале XX века ведущие европейские аналитики (Н. Бердяев, Д. Лукач, А. Тойнби и др.) стремились осмыслить кризисные явления культуры и искусства, пытаясь предотвратить утрату традиций классической ценностной системы, спровоцированную культурно-художественной инверсией авангардно-модернистских парадигм. Спустя сто лет (с момента прочитанного Н. Бердяевым доклада «Кризис искусства»), в 2017 году в сети на девяти языках публикуется Парижская декларация 12 европейских интеллектуалов (Франции, Германии, Великобритании, Испании, Польши, Чехии и других стран), главный посыл которой продолжал критику «the false Europe» [5], в том числе ставшей популярной в последней трети XX века идеи мультикультурализма, которая в нынешних условиях миросистемного кризиса более не срабатывает, вызывая у аналитически мыслящей элиты «культурную встревоженность». В 36 параграфах Декларации излагается ложное видение Европой самой себя, лидеры которой «неспособны осознать ошибки того пост-национального и пост-культурного мира, который они сами конструируют», игнорируя основополагающие христианские и средиземноморские историко-культурные основания, прикрываясь словами о свободе и толерантности, фактически утверждая не полноправное содружество, а вынужденное единство национальных государств [5, § 3, 7]. Декларация разоблачает опасные иллюзии европейских культурных реалий, манифестирует переоценку фундаментальных парадигм на основе углубленного изучения своей истории, возвращения высоких духовных ценностей, взывая к очищению современного искусства от диктата рынка и политической конъюнктуры, к возврату сакральных традиций, снятых универсалистской эрзац-религией мультикультурализма. Ведь кризис образовательной системы; не решенная проблема миграций, когда мигранты не адаптируют европейские ценности, но ведут себя как колонисты; засилье культуриндустриальных вульгарных развлечений, овеществление мышления и возрастающая власть материального богатства – все это разрушает культуру, аннигилируя духовное основание, так что технократический вектор развития приводит к ускорению энтропии, деструкции европейской идентичности. Поэтому подписанты призывают перестать верить в «утопические фантазии мультикультурного мира без границ», ответственно пересмотрев отношение к национальной самоидентификации, и, не поддаваясь на уловки популизма, вернуться к истокам: «Мы обязаны возродить высокую культуру Европы, стремясь восстановить общие стандарты возвышенного и прекрасного, отвергая деградацию искусств, препятствуя превращению их в разновидность политической пропаганды» [5, § 32, 36]. К сожалению, это важное событие европейской интеллектуальной жизни для многих критиков современного искусства прошло незамеченным, также как обращение к меценатам поднять эстетическую планку экспертных оценок, осталось без внимания, хотя еще на рубеже миллениумов аналитики предупреждали о значительном огрублении и «плебеизации» вкусов состоятельных коллекционеров [2, с. 109]. Поэтому, продолжая следовать культуриндустриальной логике транснационального капитализма, в 2019 году,

учрежденный PinchukArtCentre, Future Generation Art Prize выбрал лучшим проект видеoinсталляции «t 1/2», посвященный «постчеловеческой мифологии», Эмилии Шкарнулите (Литва). Сей символический факт «жаргона подлинности» подтверждал правоту И. Хассана, убежденного в том, что «постмодернизм свернул не в ту сторону», а ближе к миллениуму оказался зажат между «идеологической агрессией и разоблачительным вздором», напоминая призрака, возвращающегося всякий раз как критики оглашают смерть постмодернизма [4]; и правоту Ф. Джеймисона, размышлявшего над проблемой референции и реификации в условиях транснационального капитала как пастишной деградации [3]. Современный видео-арт, с точки зрения Джеймисона, унифицировано однообразен, напоминая стереотипный инфо-коллаж масс-медиа, ибо «такая интерпретация стремится выдвинуть на первый план скорее сам процесс производства, а не возможные сообщения, значения или смыслы», вследствие чего «самой глубокой “темой” всего видео-арта и даже всего постмодернизма является по сути технология репродуцирования», и «если все видеотексты просто обозначают процесс производства/репродуцирования, тогда очевидно все они без пользы оказываются “одними и теми же”» [3, с. 120]. Искусство эпохи посткультуры, утратив возможность экстазиса, утратило истинную свободу, превратившись в идеологию, а декларируемая «близость к неискаженному феномену» (ведь «трансцендентный проект» Г. Маркузе был погребен коммодифицированным искусством, столь успешно последовавшим за призывом Л. Фидлера «пересекать границы, засыпать рвы») оказывается на деле тем, что Т. Адорно обозначил как глупость, учреждающую метафизику «жаргона подлинности»: «Когда же жаргон делает жест, долженствующий показать, что говорит целостный человек, а не мысль, он, как “непосредственная” (zuhandene) коммуникация, тем самым создает иллюзию своей застрахованности от дегуманизированной коммуникации; именно этим он повсеместно снискал восторженный прием» [1, с. 19, 21]. В результате, искусство, представляя собой зеркало культуры, последние полстолетия откровенно являет симптомы тяжелого заболевания, анамнез которому как одномерной техноидной рассудочности ставили еще Т. Адорно, М. Хоркхаймер, Г. Зедльмайр, Г. Маркузе, а Ж.-Ф. Лиотар откровенно признал постмодернизм жертвой «культурной лоботомии», о чем счел необходимым напомнить современникам П. Андерсон [2]. Вот почему, скажем, уровень международных скульптурных симпозиумов за последние 20-30 лет упал на недопустимый в культурном обществе уровень, и не только вследствие реификации мышления самих художников, предлагающих пастиш формальной аккумуляции фрагментов техно-дизайна, а потому что конкурсный отбор осуществляют contemporary авторитеты, отказывая тем «немодным» профессионалам своего дела, кто еще владеет, согласно терминологии М. Хайдеггера, «потаенной истиной» искусства. Однако современный художник, следуя иллюзиям культуриндустриальной идеологии, стерилизовавшей искусство от трансцендентной красоты как сущности вне явления, ожидает от зрителя активизации рассудочно-овеществленного мыслительного процесса на избранную им тему, забывая о том, что искусство некорректно отождествлять с информационным носителем, оно зиждется на образно-сверхчувственном импульсе, известном древним как алетейя, в свободном времени которой единственно и возможно пространство развития цивилизационной культуры и искусства.

Таким образом, отношения искусства посткультуры с глобальным капитализмом порождают многочисленные противоречия, провоцируя искривление траекторий развития, ибо приоритет рассудочности нивелирует сущность эстетического опыта, обесценивая трансценденцию сверх-чувственного, вследствие чего искусство более ста лет проходит уничижительный процесс реификации. Однако, несмотря на то, что с середины XX века, когда статус Международного центра по производству современного искусства перешел из Европы в США, а многочисленные западные аналитики предупреждали о деградации

техноидного «артизма» (А. Блум, Ф. Джеймисон, Г. Зедльмайр, С. Якоби и др.), даже о «духовной смерти» (М. Берман, Т. Адорно, М. Хоркхаймер), коллапс западной модели культуры ускоряется, втягивая в энтропию постсоветские национальные культуры и искусства. Впрочем, противодействие идеологии культуриндустрии продолжается, и ряд европейских аналитиков изучает посткультурный контент как производную проблемы мультикультурной глобализации (R. [Grillo](#)), которая в условиях транснационального капитализма склонна к «культурному расизму» (так, М. Buchowski отмечает заполитизированность транскультурных вопросов, подталкивая нации к реакции контргегемонии, на что указывал и С. Хантингтон, обсуждая проблемы индихинистских движений). Проблема в том, что новая творческая генерация не осознает того, что постмодернизм сnivelировал главные интенции авангарда начала XX века, который бросил вызов именно буржуазной системе, а контр-искусство рубежа XX-XXI веков обращает этот вызов на «кошмар редукционизма» (Benjamin Heinz-Dieter Buchloh), усугубляя коммодифицированную стратегию современной посткультурной фрагментацией, тем полностью освобождая художественное высказывание от сущности алетейи, на которую так много надежд возлагал М. Хайдеггер, предрекая истинное возрождение искусства. Иначе говоря, посткультурное искусство не является культурной доминантой нового социального устройства (постиндустриального, информационного или общества потребления), оно лишь обостряет противоречия мультикультурализма очередной фазы транснационального капитала. Поэтому, выход из ситуации пролонгированного гистерезиса, согласно Т. Адорно, содержится «в антитезе к самому себе», ведь чтобы сохранить истину культура и искусство обязаны критически осознать собственные генезис и смысл, так как в случае коллапса они похоронят «свою вину и свою истину» (Т. Адорно).

Литература

1. Адорно, Т. В. Жаргон подлинности. О немецкой идеологии. – М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. – 191 с.
2. Андерсон, П. Истоки постмодерна / П. Андерсон. – М. : Территория будущего, 2011. – 208 с.
3. Джеймисон, Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму / Ф. Джеймисон. – Київ : Курс, 2008. – 504 с.
4. Hassan, Ihab Habib. From Postmodernism to Postmodernity: The Local/Global Context // Philosophy and Literature. – Johns Hopkins University Press. – Vol. 25. – № 1, April 2001. – P. 1–13.
5. The Paris Statement : A Europe we can believe in – Access mode: <https://thetrueeurope.eu/a-europe-we-can-believe-in/>. – Access date: 12.01.2019.

Сиволап Т.Е.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ МУЗЕЕВ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ

Издавна люди стремились сохранить старинные и уникальные вещи. Так появлялись архивы и коллекции, созданные неравнодушными людьми. Но не только отдельные меценаты занимались подобным коллекционированием – государства также начали создавать свои фонды.

Музейное дело в России имеет более 300-летний путь развития. Приобретен и накоплен богатейший практический опыт фондовой, экспозиционной, экскурсионной,

реставрационной и других видов деятельности, родилась и развилась музейная наука – музееведение (музеология).

Ушедший в прошлое XX век останется в нашей памяти как «золотой век» музеев.

В начале XIX века появились первые музеи, возникшие на волне национально-освободительных движений. Они были публичными, и доступ к коллекциям широких масс полагался обязательным условием их учреждения.

В ходе наполеоновских войн и борьбы за независимость пробудилось и стало крепнуть национальное самосознание европейских народов, многие из которых ощутили настоятельную потребность в учреждении, хранящем и демонстрирующем их историческое и культурное наследие.

Кульминацией общественного движения, боровшегося за сохранение и признание своих национальных особенностей, стало создание в 1802 году Венгерского национального музея, основанного на средства от добровольных пожертвований. Рост националистических настроений в Праге привёл к появлению в 1818 году Национального музея, поставившего одной из своих главных целей изучение истории и культуры чехов и словаков. В 1819 году открылся Национальный музей древностей в Копенгагене, в 1852 году – Германский национальный музей в Нюрнберге, в 1862 году – Музей национальных древностей в Сен-Жермен (Франция), в 1864 году – Национальный музей древностей в Бухаресте [1, с. 45].

В первой трети XIX века проекты создания национальных музеев стали разрабатываться и в российском обществе. В 1817 г. лингвист, историк, член-корреспондент Петербургской академии наук Ф. П. Аделунг изложил на страницах журнала «Сын Отечества» проект Русского национального музея. По замыслу автора, материалы музея должны были освещать не только историческое прошлое народа и его культуру, но также современное состояние экономики страны и её природные богатства.

В 1821 г. историк и коллекционер Б. Г. Вихман опубликовал в том же журнале проект Российского отечественного музея. Его отличало стремление представить Россию всесторонне, то есть показать её историю, культуру, экономику, природные богатства и народонаселение. При этом особый акцент делался на формировании в музее коллекций книг, рукописей, грамот и других материалов, относящихся к истории России.

Публикуя проекты национальных музеев, Аделунг и Вихман надеялись получить от императора Александра I поддержку своим начинаниям, но они обманулись в своих ожиданиях. Ответной реакции от императора так и не последовало. Грандиозные планы, описанные на страницах журнала «Сын Отечества», реализовались, к сожалению, в весьма ограниченном объёме в Румянцевском музее.

Румянцевский музей – крупное собрание книг, монет, рукописей, других этнографических и исторических материалов в [Петербурге](#), а затем и [Москве](#). Музей возник на основе частной коллекции, которую при жизни собрал, а частью унаследовал государственный канцлер [Николай Петрович Румянцев](#). Долгое время Румянцевский музей был единственным в Москве общедоступным музеем.

На протяжении всей государственной деятельности Н. П. Румянцев занимался собиранием старинных рукописей, древних грамот на [пергаменте](#), книг, списков с летописей. Главным увлечением его были рукописные древности, и поэтому самым значительным собранием коллекции графа Румянцева стала обширная библиотека – одна из самых известных в то время. В ней насчитывалось 28 тысяч томов. В её состав входила коллекция рукописей и старопечатных книг, в том числе кирилловского шрифта, 104 экземпляра [инкунабул](#), издания XVI–XVII веков знаменитой голландской фирмы «[Эльзевир](#)», а также несколько сот различных географических карт (как их тогда называли – ландкарт). Рукописи и книги покупались в России и Европе. Приобретались даже целые библиотеки, например, библиотека академика Лерберга [2, С. 34].

Граф Н. П. Румянцев не был женат, и всё его состояние было завещано младшему брату Сергею Петровичу Румянцеву, а всё собрание книг, рукописей, медалей и монет было завещано предоставить «на общую пользу». Согласно последней воле Н. П. Румянцева, собранные им коллекции должны были превратиться в музей, способствующий просвещению и дальнейшему развитию исторической науки. В 1826 году коллекции и библиотека были переданы [С. П. Румянцевым Министерству народного просвещения](#). Для передачи коллекций была создана специальная комиссия. В её состав вошли представители Департамента народного просвещения, а также академики [Ф. И. Круг](#), [Г. К. Кёлер](#), [Х. Д. Френ](#).

22 марта ([3 апреля](#)) [1828 года](#) император [Николай I](#) подписал указ об учреждении Румянцевского музея и рескрипт о правилах управления музеем. В 1831 году музей был открыт в [особняке Румянцева](#) на Английской набережной в Санкт-Петербурге.

Но в Петербурге ему не суждено было стать тем научным и просветительным центром, каким он виделся своему основателю. Средств, отпускаемых казной, не хватало не только на научные исследования и пополнение фондов, но даже на поддержание в сохранности коллекций. К началу 1860-х гг. положение музея стало критическим, и его хранитель В. Ф. Одоевский выступил с предложением о переводе Музея в Москву, где остро ощущалось отсутствие просветительных учреждений подобного типа.

В [1861 году](#) музей перевели в Москву. Попечитель московского учебного округа [Н. В. Исаков](#) взялся на основе библиотеки Румянцева, как писал [В. В. Стасов](#), «создать в Москве публичную библиотеку наподобие петербургской, приводившей его тогда в восторг, как вообще и всё русское общество» [3, с. 56]. При передаче Румянцевского музея в 1861 году [А. Х. Востоков](#) составил «Опись вещам Румянцевского музеума».

В Москве Румянцевский музей разместился в доме Пашкова и был объединён с вновь учреждавшимся тогда Московским публичным музеем. Таким образом, в 1862 году был создан Московский публичный и Румянцевский музеум. Музей подразделялся на три отдела – живописный, гравюрный и т. н. Дашковский музей, в который вошли собрания русских путешественников, в частности, Крузенштерна и Лисянского. Входившая в состав музеума Румянцевская библиотека в 1863 году была провозглашена публичной.

Собрание периодически пополнялось за счёт приобретения коллекций частных лиц. В 1913 году появилось новое название: Императорский Московский и Румянцевский музей.

В 1924 году, уже при советской власти, здание музея и его библиотека были переданы созданной на её основе Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина. Полотна Рембрандта и других европейских художников были переданы в ГМИИ им. А. С. Пушкина, собрание отечественной живописи – в Третьяковскую галерею, а экспонаты Дашковского музея – в Музей народов СССР [4, с. 127].

Первый представительный национальный музей, собирающий, хранящий и демонстрирующий памятники отечественной истории и культуры, появился в России только в пореформенный период. Его современное название – Государственный Исторический музей. Расположен он на северной стороне Красной площади в Москве. Музею также принадлежат соседние здания монетного двора и Московской городской думы.

У истоков музея стоял крупнейший знаток московской старины Иван Егорович Забелин. С мая 1895 года до ноября 1917 года официальное название музея звучало следующим образом – «Императорский Российский исторический музей имени Императора Александра II».

Музей был основан 21 февраля 1872 года указом [императора Александра II](#), по ходатайству организаторов [Политехнической выставки 1872 года](#), приуроченной к 200-летию со дня рождения Петра I. Экспонаты отдела, посвящённого [Крымской войне](#),

составили первоначальную коллекцию музея. Также в ведение музея была передана историческая [Чертковская библиотека](#).

Для решения вопросов, связанных с дальнейшим комплектованием музейного собрания и его последующим экспонированием, была сформирована Учёная комиссия, в которую вошли известные деятели науки А. С. Уваров, В. О. Ключевский, С. М. Соловьёв, И. Е. Забелин, В. Е. Румянцев, Д. И. Иловайский.

Музей распахнул свои двери для посетителей 27 мая 1883 года. С мая 1881 г. музей стал называться Императорским Российским Историческим музеем, а в мае 1894 г. ему было присвоено имя императора Александра III.

После Октябрьской революции музей стал именоваться Государственный Российский Исторический музей. Новые власти организовали спецкомиссию Наркомпроса для реорганизации музея. Возникла угроза изъятия части собраний музея. С февраля 1921 года по сегодняшний день титульное название музея – Государственный Исторический музей (ГИМ).

В 1922 году к ГИМ был присоединён Музей дворянского быта в Москве. В 1928 году к музею в качестве филиалов были присоединены национализированные и закрытые церкви и ряд других зданий. С 1928 года работа музея была нацелена на коммунистическую пропаганду. В течение 1930 – 1940-х годов проводилась реорганизация работы музея в соответствии с установками большевистской идеологии. В 1936–1937 годах в связи с открытием новой экспозиции музея к 20-летию Октября, многие росписи и детали интерьеров залов были забелены или уничтожены. В 1935 году с башен здания были демонтированы двуглавые орлы и геральдические фигуры львов и единорогов. В 1950-е годы по проекту архитектора А. К. Бурова было изменено архитектурно-живописное оформление нескольких залов музея [5, с. 59].

В 1986 году ГИМ закрылся на капитальный ремонт. Окончание реставрации в 1997 году ознаменовалось возвращением на главные башни музея точных копий золотых двуглавых орлов. Окончательно облик государственного исторического музея по задумке архитектора Шервуда был восстановлен в декабре 2003 года, когда на низкие башни вернулись львы и единороги.

Указом Президента России от 18 декабря 1991 года музей был отнесён к особо ценным объектам культурного наследия России. В 1994 году постановлением правительства музей получил статус научно-исследовательского и культурно-просветительского учреждения. ГИМ стал головным центром для всех исторических и краеведческих музеев России.

Огромный интерес к отечественному искусству и формирование представительных коллекций из лучших его образцов стали в XIX одной из характерных особенностей европейской художественной жизни. В сложном переплетении разнообразных факторов, обусловивших возникновение этого явления, рост национального самосознания и поиски национальной самобытности были определяющими.

Конец XIX столетия ознаменовался созданием крупнейших музеев национального искусства в обеих столицах Российской империи – в Петербурге и Москве. Почва для их появления была подготовлена развитием общественно-политической и музееведческой мысли предшествующих десятилетий, расцветом русской живописной школы и новыми веяниями в области художественного коллекционирования, появившимися ещё в первой половине столетия.

Творцом одного из музеев стал купец и меценат Павел Михайлович Третьяков. В блестящей плеяде коллекционеров русского искусства, представленной именами К. Т. Солдатенкова, И. Е. Цветкова, И. С. Остроухова и многих других известных или менее популярных собирателей, личность П. М. Третьякова занимает особое место.

П. М. Третьяков начал собирать свою коллекцию живописи в середине 1850-го года. Годом основания Третьяковской галереи принято считать [1856 год](#), когда Павел Третьяков приобрел две картины русских художников: «Искушение» [Н. Г. Шильдера](#) и «Стычка с финляндскими контрабандистами» [В. Г. Худякова](#), хотя ранее в 1854–1855 годах он купил 11 графических листов и 9 картин старых голландских мастеров. В [1867 году](#) для широкой публики в [Замоскворечье](#) была открыта «Московская городская галерея Павла и Сергея Третьяковых». Её коллекция насчитывала 1 276 картин, 471 рисунок и 10 скульптур русских художников, а также 84 картины иностранных мастеров.

Поставив перед собой цель создать национальную картинную галерею, П. М. Третьяков подходил к составлению своего собрания с позиций историка искусства, а не коллекционера-любителя. Он считал необходимым включать в него всё наиболее значительное и характерное для понимания этапов и тенденций развития русской живописной школы. В коллекционерской деятельности П. М. Третьякову помогали такие известные художники, как И. Н. Крамской, И. П. Трутнев, а также крупнейший художественный критик эпохи В. В. Стасов. Безупречный художественный вкус и особый дар угадывать в начинающем художнике будущего великого мастера позволили ему составить выдающееся собрание русской живописи [6, с. 134].

В августе [1892 года](#) Павел Михайлович передал свою художественную галерею в дар городу [Москве](#). В собрании к этому времени насчитывалось 1 287 живописных и 518 графических произведений русской школы, 75 картин и 8 рисунков европейской школы, 15 скульптур и коллекция икон. [15 августа 1893 года](#) состоялось официальное открытие музея под названием «Московская городская галерея Павла и Сергея Михайловичей Третьяковых».

После Октябрьского переворота, 3 июня 1918 года Третьяковская галерея была объявлена «государственной собственностью Российской Федеративной Советской Республики» и получила название Государственная Третьяковская галерея. Директором музея был назначен Игорь Грабарь. При его активном участии в том же году был создан Государственный музейный фонд, который вплоть до 1927 года оставался одним из важнейших источников пополнения коллекции музея.

С первых дней Великой Отечественной войны в Галерее начался демонтаж экспозиции – как и другие музеи Москвы, она готовилась к эвакуации. В середине лета 1941 года эшелон из 17 вагонов отправился из Москвы и доставил коллекцию в Новосибирск. Эвакуация произведений искусства проводилась вплоть до сентября 1942 года, часть экспозиции была эвакуирована в г. Молотов https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%A2%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%B3%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%8F - cite_note-3. Лишь 17 мая 1945 года Галерея была вновь открыта в Москве.

С 1986 по 1995 год Третьяковская Галерея в Лаврушинском переулке в связи с проведением капитальной реконструкции была закрыта для посетителей.

Художественный музей Москвы – Государственная Третьяковская галерея (ГТГ) – имеет одну из самых крупных в мире коллекций русского изобразительного искусства. Частью Третьяковской галереи является Музей-храм Святителя Николая в Толмачах, представляющий уникальное соединение музейной экспозиции и действующего храма.

Создание музея национального искусства трудами и средствами московских купцов подтолкнуло к решению вопроса об открытии аналогичного музея в Петербурге, необходимость создания которого не одно десятилетие обсуждалась в художественных и близких к императорскому двору кругах.

В апреле 1895 года император Николай II подписал указ об учреждении Русского музея имени императора Александра III и о представлении для этой цели приобретенного в

казну Михайловского дворца «со всеми принадлежащими к нему флигелями, службами и садом».

Коллекция берет своё начало с произведений, поступивших к 1898 году из Академии Художеств (122 картины), Эрмитажа (80 картин), Зимнего дворца, пригородных дворцов – Гатчинского и Александровского (95 картин), а также картин, приобретенных в частных коллекциях. В частности, крупная коллекция портретной живописи (несколько десятков картин) поступила от наследников князя А. Б. Лобанова-Ростовского, коллекция рисунков и акварелей – от княгини М. К. Тенишевой и др. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9 - cite_note-5.

К открытию Русского музея в собрании насчитывалось 1,5 тысячи работ русских художников, в том числе 445 картин, 111 скульптур, 981 графический лист (рисунки, гравюры и акварели), а также около 5 000 памятников старины (иконы и изделия древнерусского декоративно-прикладного искусства) [7,

с. 367] https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9 - cite_note-autogenerated1-6. В сравнении с Третьяковской галереей Русский музей в тот период своей истории ещё не отражал в полной мере картину развития русского искусства, поскольку в его собрании имелись существенные пробелы.

Дальнейшее пополнение коллекции, согласно Указу императора Николая II, должно было происходить посредством покупки на «ассигнованные на это средства» и возможные пожертвования. За первые десять лет существования музея его собрание выросло почти вдвое https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9 - cite_note-7.

В первое десятилетие после Октябрьской революции 1917 года коллекция Русского музея растёт стремительными темпами благодаря деятельности Государственного музейного фонда (1921–1928), распределявшего между музеями национализированные произведения искусства.

В начале 1930-х годов расширяются экспозиционные площади за счёт передачи освобожденного от посторонних арендаторов корпуса Бенуа и флигеля Росси Михайловского дворца.

В 1934 году Этнографический отдел Русского музея выделяется в самостоятельное учреждение – Государственный музей этнографии народов СССР (сейчас – Российский Этнографический музей).

В 1941 году в связи с началом Великой Отечественной войны большую часть коллекции (свыше семи с половиной тысяч самых ценных экспонатов) эвакуировали в Пермь https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9 - cite_note-9. Оставшуюся часть коллекции сняли с экспозиции, запаковали и укрыли в подвалах здания. За время войны 1941–1945 годов ни один музейный экспонат не пострадал.

Государственный Русский музей (до 1917 года «Русский Музей Императора [Александра III](#)») – крупнейший [музей русского искусства](#) в мире. Современный Русский музей представляет собой сложный музейный комплекс. Основная экспозиционная часть музея занимает пять зданий: [Михайловский дворец](#) (главное здание музея) с выставочным корпусом [Л. Н. Бенуа](#), [Михайловский \(Инженерный\) замок](#), [Мраморный дворец](#), [Строгановский дворец](#) и [Летний дворец Петра I](#). В 2004 году в состав Русского музея включен Летний сад с коллекцией мраморной скульптуры (92 экспоната) и зданиями – Летним дворцом Петра I, Кофейным домиком, Чайным домиком, а также Домик Петра I на Петровской набережной. В состав музея входят также [Михайловский сад](#) и сад [Михайловского \(Инженерного\) замка](#). В настоящее время коллекция музея насчитывала более 400 тыс. единиц хранения.

Национальное самосознание европейцев, пробудившееся наполеоновскими войнами и окрепшее в годы освободительной борьбы народов за право на самостоятельное развитие, имело одним из своих следствий рост национальных музеев, которые располагали особо ценными коллекциями памятников общенационального значения. В этом проявилось свидетельство уважения народа к своему историко-культурному наследию, к культурным традициям, стремление к их сохранению и развитию.

В ряде музеев история и культура нации представлялись в контексте истории мировой цивилизации, но со второй половины XIX столетия в Европе и России стали всё чаще создаваться музеи, ставящие упор на этническое своеобразие нации или же полностью посвящённые национальной культуре, истории и искусству.

Музеи национальной истории и культуры являются центром хранения и изучения историко-культурного наследия народов региона, информационными и образовательными центрами, привлекательными туристическими объектами.

Современные тенденции переосмысления роли и значения культурного наследия состоят в стремлении не только сохранить его в первоизданном виде, но и активно включить в канву современной жизни.

Литература

1. Акулич, Е. М. Музей как социокультурное явление / Е. М. Акулич // Социологические исследования. – № 10. – 2004.
2. Каган, М. С. Музей в системе культуры / М. С. Каган // Вопросы искусствознания. – № 4. – 1994.
3. Коваль, Л. М. Н. В. Исаков – основатель и директор первого публичного музея Москвы / Л. М. Коваль. – М., 2008. – 304 с.
4. Коваль Л. М. Дарами Музеи прирастали: Василий Андреевич Дашков / Л. М. Коваль // На благое просвещение: Из истории Российской государственной библиотеки: (к 150-летию основания Московского публичного и Румянцевского музеев). – М. : [Пашков дом](#), 2012. – С. 101–166.
5. Кобылянский, В. А. Национальная идея и воспитание патриотизма / В. А. Кобылянский // Педагогика. – № 5. – 1998.
6. Сотникова, С. И. Музеология / С. И. Сотникова. – М. : Дрофа, 2004.
7. Юренева, Т. Ю. Музей в мировой культуре / Т. Ю. Юренева. – М. : Русское слово, 2003. – 536 с.

*Сиволап Т.Е., Терехова В.И.
(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)*

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА НАЦИОНАЛЬНЫХ ПРАЗДНИКОВ БЕЛАРУСИ

Мы часто задаем себе один и тоже вопрос, а именно, что есть традиция, откуда она, и связана ли наша жизнь с ней сегодня. И это не случайно. Тысячелетняя летопись истории человеческого общества хранит память о тех традициях, которые помогли выстоять в лихие годы и отстоять свою независимость при защите от чужеземцев. Примерами такого рода наполнена история Беларуси.

С позиций сегодняшнего дня можно констатировать тот факт, что традиции пронизывают всю жизнь общества и особенно его культуру. Думается, что не будет ошибочным утверждение о том, что традиционная культура представляет собой фундамент, основу человеческого общества. Не случайно в научной среде проблематика традиционной

культуры всегда актуальна. Авторы данной статьи свое внимание уделяют такому её аспекту как традиционная культура национальных праздников народа Беларуси.

Актуальность данной темы заключается в необходимости сохранения этих традиций и передачи их новым поколениям. Традиции национальных праздников народа своими корнями уходят в многовековую историю и очень прочно связаны с его менталитетом. Каждая историческая эпоха оставляет свой опыт, который в разных формах передается от поколения к поколению. Однако необходимо иметь в виду, что этот опыт не является чем-то застывшим а, безусловно, преумножается и обогащается, поскольку впитывает новые тенденции присущие каждому новому поколению. Таким образом, по понятным причинам что-то уходит, а что-то привносится.

Известно, что социокультурная сфера жизни общества включает сферу науки, культуры, образования, этики, идеологии и представляет собой сложный и противоречивый механизм, который постоянно претерпевает изменения, что является закономерным. В противном случае наблюдалась бы стагнация общественного развития. И очень важно определить какое место в этом процессе отводится традиционным аспектам и как они вписываются в новизну процесса развития общества.

Для того чтобы понять традиции национальных праздников необходимо вспомнить историю народа. Белорусы относятся к славянским народам, которые с древности были земледельцами. Однако среди них были искусные ремесленники и мастера, иконописцы, гениальные зодчие, талантливые музыканты, великие подвижники православной церкви, а также известные создатели устной и письменной словесности. Как показывает история, основным занятием было земледелие, оно отложило свой отпечаток на национальные праздники и культуру их проведения.

Основная масса праздников и праздничных обрядов белорусов носила земледельческий характер и отражала мировоззрение человека, основным занятием которого была обработка земли и радость получения результатов своего труда. Праздники подчеркивали знание природы, накопленный веками опыт работы на земле, уважение предков и их почитание. Это находило отражение и закреплялось в традициях норм поведения, обрядах и обычаях, и богатейшем фольклорном наследии. Особое внимание и почести уделялись духовным началам праздников.

Таким образом, традиционная культура национальных праздников Беларуси, отражала единство духовных и материальных начал. Это имело неоспоримое значение в процессе воспитания молодого поколения и их всестороннего развития. Пословицы, поговорки, приметы, особые правила поведения, разного рода запреты и наставления были атрибутами праздничных дней. Игры, пляски, обрядовый фольклор занимали особое место в праздничных развлечениях не только молодежи, но и более взрослых категорий населения.

Необходимо отметить и традиционные ритуалы приема гостей, особое место в которых отводится национальным блюдам и манере их подачи гостям. Кухня Беларуси самобытна и своеобразна. Как и любая национальная кухня, она сложилась под влиянием различных природных, экономических и исторических факторов. Главной её особенностью является обилие и разнообразие продуктов используемых при приготовлении блюд. Важнейшим условием использования в национальной кухне Беларуси широкого ассортимента продуктов являются природное богатство Беларуси. Причем национальное белорусское кулинарное искусство за многие века своего развития сумело создать замечательные образцы сочетания различных продуктов и создало такие национальные блюда, которые сегодня получили заслуженную славу на мировом уровне.

Основные продукты, которые издавна употреблялись в пищу, в большинстве своем не изменились. Изменились только способы приготовления и качественный состав отдельных блюд, сохранивших свои традиционные названия. Одним из примеров может быть приготовление такого популярного блюда, как мачанка (молочное или мясное блюдо [белорусской кухни](#)).

Следует обратить внимание и на тот факт, что национальная кухня Беларуси развивалась

не обособленно. На её формирование влияли обширные связи и обмен в сфере культуры с сопредельными славянскими обществами. В то же время и белорусская национальная кухня оказала влияние на развитие кухни других стран и народов, в частности, России и Украины.

В настоящее время в Беларуси бережно хранят традиции национального кулинарного искусства, а также возрождают многие незаслуженно забытые национальные блюда, которыми радушно угощают по праздникам гостей. По древнему славянскому обычаю гостю уделяется особое внимание и проявление заботы. Этикет приема гостя традиционен.

Традиционная культура питания – одна из самых богатых частей национальной культуры белорусов. В отличие от других составляющих материальной культуры (например, жилища, костюма), традиции питания наиболее прочно сохраняют свою этническую специфику и в меньшей степени подвержены изменениям. Традиционная культура питания имеет широкое содержание. Это не только блюда, которые готовят, но и способы и приёмы их приготовления, трапезы, застольный этикет; это обычаи, связанные с приготовлением и употреблением пищи, предметы домашней утвари и др.

Традиции питания зависят от многих факторов, среди которых можно выделить: природно-географический, социально-экономический, историко-культурные традиции, сезонность. Традиционная культура питания связана с интенсивностью межэтнических контактов и культурного взаимодействия народов, а также с наличием и доступностью исходных сырьевых компонентов, уровнем развития навыков и знаний в области кулинарного искусства, влиянием заимствований [1, с. 231–232.].

На протяжении многих столетий основным продуктом питания у белорусов был ржаной хлеб. Им начинался и заканчивался завтрак, обед и ужин. Он сопутствовал крестьянину в поле. С хлебом и солью встречали и провожали дорогих гостей, с ним шли в сваты, делали свадьбу, крестины. Во всех случаях хлеб служил залогом счастья и благословения. *«Хлеб в доме – хозяин, на работе – друг, в дороге – товарищ»*, – говорили о нём белорусы.

У белорусов сформировалось определенное отношение к хлебу. С ним связан ряд народных примет и поверий. Считалось большим грехом уронить на пол крошку хлеба. Если же случайно падал кусочек, то его поднимали и целовали, перед тем как положить в рот. Крошить хлеб также запрещалось: кто так делает, тот никогда не будет иметь хлеба. По хлебу предсказывали судьбу членов семьи. С детства у белорусов воспитывали уважение и любовь к хлебу как к самому главному богатству. Во все времена хлеб символизировал благополучие, хлебосольство, гостеприимство. С давних времен приготовление хлеба было привилегией женской половины семьи.

В традиционной белорусской кухне значительное место занимают крупяные блюда. Крупы получали из ячменя, овса, пшеницы, гречки, конопли и др. с помощью ступы с толкачом. Наиболее распространенным крупяным блюдом была каша. Из круп готовили также суп, который назывался крупеня или крупник. Крупяные блюда (груца, гуца, кутья) имели широкое обрядовое предназначение. Так, например, Груцу готовили к Колядам, Бабину кашу – на крестины, гуцу – на Илью, кутью постную – на Рождество.

Поскольку основу традиционного хозяйства белорусов всегда составляло земледелие, то продукты огородничества широко использовались в народной кулинарии. Блюда из овощей всегда были широко распространены в пищевом рационе белорусов, причём из них готовили первые, вторые и даже третьи блюда, как, например, свекольный квас.

В настоящее время наблюдается повышенный интерес к традиционной белорусской кухне. Несмотря на все изменения и новизну, традиции питания белорусов сохранили наиболее характерные национальные черты. Повседневное питание большинства белорусов достаточно консервативное. Сохраняя характерную для них этническую специфику, традиции питания продолжают развиваться.

Какие же национальные праздники сегодня наиболее почитаемы и как сохраняются традиции их проведения.

По своим традициям быт белорусского народа во многом схож с укладом жизни других славян. Белорусские традиции и обычаи во многом переплетаются с обрядами жителей Польши, Литвы, Украины, и конечно же, России.

Причин на это несколько, во-первых, общие предки, а во-вторых, проживание на территории Белоруссии значительного количества граждан других национальностей, тесное соседство с которыми не могло не повлиять на традиции белорусского народа в целом.

В традициях возможно увидеть, как переплетаются отголоски языческих верований далеких предков белорусов с традиционными христианскими ценностями. Однако, стоит отметить, что влияние язычества в обрядах все-таки доминирует. Особенно это заметно при детальном анализе праздников. Наиболее интересными в этом плане являются такие удивительные по своей красоте праздники, как «Дожинки», «Каляды», «Гуканне вясны».

Праздник *Гуканне вясны* – это самый веселый и радостный из всех праздников. Так белорусы называют проводы зимы. Нужно было красиво проводить зиму и встретить красавицу-весну. Этот обычай уходит своими языческими корнями глубоко в старину. Люди зовут весну, чтобы ускорить её приход. Празднество проходит в начале апреля. Аист – самая главная птица на нём. Делают аистов из теста, из бумаги, из картона. Украшают птицами деревья. На эту еду из теста слетались все пернатые в округе. Тем самым птицы несут с собой весну на крыльях. Было поверье: на чей дом сядет больше птиц, тот дом и будет самым счастливым. Народ веселился в этот день, плясал, пел, водил хороводы [2, с. 257].

Гуканне вясны является одним из самых любимых праздников белорусов. Празднование этого яркого праздника приходится на Масленичную неделю, проходит он под массовое гуляние и всеобщее веселье. Свое название он получил из-за традиционных песен, каждый куплет в которых сопровождается всеобщим криком «гуууу».

Таким образом, белорусские традиции представляют собой отражение не только быта и уклада жизни народа, но ещё и его души. Праздники у белорусов светлые, радостные и добрые.

Традиции Беларуси свято почитаются с древних времен и по наши дни. Например, современная молодежь с большим удовольствием принимает участие в рождественских обрядах под названием *Коляды*. Представляют они собой небольшое, костюмированное, шествие молодых людей, которые развлекают народ шутивными песнями, за что прохожие или жители окрестных домов вознаграждают их лакомствами или деньгами.

Обычно новый цикл народных празднеств и обрядов начинается с *Рождества*. Они охватывали время с 24 декабря по 5 января по старому стилю (с 6 января по 18 января по новому стилю). Совпадение начала празднования Рождества с днем зимнего солнцестояния (по старому стилю) свидетельствует об отголосках солнечного календаря, когда хозяйственный год разделялся относительно зимнего и летнего солнцестояния. Прихода самого значительного зимнего праздника ждали с нетерпением. В народном сознании этот праздник выделялся как определенная хронологическая межа в жизни природы и человека. В каждой избе в прошлом, да и сейчас, можно было услышать благодарение Богу, что дожили до Рождества. А когда преодолевали этот переломный рубеж, то появлялись надежды на лучшее, возникали новые устремления и заботы [3, с. 124–125].

Не менее популярным обычаем является гадание в период рождественских праздников. В арсенале незамужних красавиц было множество средств для того чтобы увидеть будущее, однако, чаще всего гадали на любовь и скорое замужество.

Коляды – этот праздник у белорусов был самым красивым среди зимних. По языческому верованию «коляда» появилось от слова «коло», то есть солнце. Здесь имеется в виду день зимнего солнцестояния и постепенное увеличение дня. Еще «кол-яда» означает «круговая еда». Народ собирается большой компанией и заглядывает в каждый двор с песнями и танцами. За это их благодарили вкусной едой. Затем люди собираются в одном месте и угощают друг друга собранными яствами. Коляды – особый обычай. К его празднованию готовились заранее, хорошенько мылись в бане, проводили уборку дома, вышивали новую одежду. В этот день народ

был чист душой и телом. Эти традиции белорусского народа больше относят к розыгрышу. Переодеваются в различные наряды и ходят в гости к близким.

Белорусские традиции и обычаи являются отражением всех сторон жизни простого народа. Культура белорусов сильно связана с землей. Так, в частности, одним из наиболее почитаемых праздников считается *Дожинки*. Проводится он по окончанию жатвы и символизируется окончание сельскохозяйственных работ в году.

С давних времен «Дожинки» означали конец жатвы, горячей уборочной поры и тяжелой работы, поэтому и праздновали его всегда с размахом. В последний день жатвы на поле собиралась толока – добровольные помощники, среди которых были родственники, друзья, соседи. Самая старшая и уважаемая женщина показывала, где кому жать и первой начинала жатву. Каждый взмах серпом сопровождался специальными обрядовыми песнями. Когда дело близилось к завершению, проводился обряд «завивания бороды». Этот древний обычай связан с поклонением духу поля, который скрывается в последнем несжатом снопе [4, с. 157].

В наши дни этот красивый обычай нашел свое место на ежегодном фестивале тружеников села. На празднике уделяется внимание лучшим работникам, которых награждают призами, в зависимости от рода их деятельности. На нем также отмечают работу лучших фермеров со всей страны. В Беларуси довольно плодородные районы, богатые урожаем, поэтому праздник оказался столь востребованным. Народ сохранил его на протяжении многих веков.

Праздник *Купалье* – это День Ивана Купалы. Считается, что в этот день происходят необычные вещи: звери начинают разговаривать, деревья оживают, а в реках и озерах можно наблюдать, как плавают русалки. День наполнен большим количеством преданий. Проводится он с 6 на 7 июля. Этот праздник является самым древнейшим из обычаев. Он имеет языческие корни.

Прадеды связывали Купалье с поклонением солнцу. «Купало» – означает горячее, яркое создание, кипящее злостью. В давние времена народ благодарил огонь, воду, землю в купальскую ночь. По обычаю, молодые люди прыгали через костер. Так проходил обряд очищения. Язычество и христианство после принятия христианского верования стали тесно связаны. Полагалось, что именно в день летнего солнцестояния и появился на свет Иоанн Креститель. А слово «купало» произошло от слова «купать», так как крещение проводилось в воде. Существует предание, что именно в эту ночь все, что чудилось во сне, становилось явью. Оживали души умерших в виде русалок, купающихся в реке. Их можно было разглядеть в чистой воде [5, с. 65].

Одним из обрядов в купальскую ночь был поиск папоротника. Именно он по обычаю имел ключ ко всему происходящему. Хозяин этого цветка понимал речь животных и птиц, глядел на русалок и наблюдал, как перемещаются деревья с места на место. Это растение – не единственный цветок, которому поклонялись прадеды. В то время считали, что все цветы наделены невероятной целебной силой, собирали различные травы, освещали их в церкви и лечились ими целый год. Утром после праздника все катались по росе. Народ полагал, что роса наделит всех крепким здоровьем и силой.

Большинство белорусских праздников можно разделить на календарные (такие, как Коляды, Купалье или Масленица) и семейно-обрядовые (свадьба, крестины, похороны). Кроме этого есть ряд примет, которые знают и в которые верят многие белорусы.

Белорусская свадьба (или «вяселле») – уникальный обряд, имеющий глубокий сакральный смысл. Ни одно действие во время свадьбы не было случайным, все этапы были тщательно выверены и продуманы. Свадьба и была таким театрализованным представлением, призванным принести счастье, лад и достаток в семью молодоженов. Конечно, современная свадьба сильно отличается от традиционной, но многие элементы выполняются и сейчас.

По традиции белорусский свадебный обряд проходил в три этапа: предсвадебный («запыты»), сватовство, помолвка), сама свадьба и послесвадебный (пироги и «медовый месяц»).

Существовали строгие временные рамки, когда торжество проводить запрещалось: свадьбы не играли в период с 7 по 21 января, это время называлось «крывавыя вечары»; кроме

того, запрещалось жениться и выходить замуж во время постов. Самым лучшим временем для свадьбы считался конец лета – осень, сразу после уборки урожая. К оптимальным периодам относился и отрезок от Крещения до Масленицы – период зимнего мясоеда [6, с. 85].

Свадьба начиналась с выпечки каравай, который пекли и в доме жениха, и в доме невесты. Пекли его замужние женщины, считалось хорошей приметой, если среди них была беременная.

Традиции свадебного обряда сохранились в Беларуси в настоящее время, пусть и в измененном виде. До сих пор современные женихи вносят невест в дом на руках. Молодых посыпают зерном, лепестками роз, деньгами и конфетами; родители встречают их с караваем. Битье посуды на свадьбе – к счастью. Дошел до наших времен и обряд выкупа невесты – это один из самых веселых и интересных отрезков свадьбы. Свадьба в Беларуси схожа со свадьбами других народов восточнославянских племен.

Отличительной чертой белорусского народа всегда являлось уважение к своим предкам, к своим корням. В календаре белорусов было больше пяти дней в году, когда поминали умерших, и эти дни обычно назывались Дзяды. Праздновали их на Масленицу, на Радовницу, на Троицу, перед летним праздником Петра и Павла, а также осенью. Осенние Дзяды всегда считались самыми главными. Однако, одной точной даты их празднования не было. Дзядами (дедами – по-русски) называли не только самих предков, но и их души.

В день празднования Дзядов – День памяти – было принято устраивать ужин в честь умерших предков. Перед этим все члены семьи мылись в бане. При этом нужно было обязательно оставить немного воды и веник, чтобы предки тоже могли помыться, и пришли к ужину чистыми. Ужин должен был быть богатым, а беседа – веселой. Предки должны были хорошо поесть и повеселиться, иначе они могли бы наслать несчастья на семью. Начинал вечер хозяин дома: он со свечкой в руках обходил праздничный стол, а потом открывал все двери и окна и звал предков на ужин. Звать надо было всех по именам. Это доказывало, что свой род ценили и помнили всех, кто дал жизнь семье [7, с. 312].

Одним из самых главных христианских праздников в Беларуси является *Пасха* (или Вялікдзень). Этот праздник связан с большим количеством самых разных обрядов и традиций, многие из которых выполняются и сейчас.

Семуха, Зеленые святки – именно так называют белорусы праздник Троицы. Отмечается он на 50-й день после Пасхи, поэтому можно услышать еще одно его название – Пятидесятница. У белорусов Троица включена в целый цикл праздничных дней, связанных между собой. Начинаются эти праздничные дни в четверг седьмой недели после Пасхи, отсюда и – Семуха.

Семуха праздновалась тогда, когда все вокруг было зеленым. Одним из главных обрядов этого праздника было «завивание» березки. Молодые девушки ходили в лес и закручивали на березе ветки в виде венка, украшая их лентами. В некоторых регионах березу заламывали – то есть пригибали ветки к земле и сплетали с травой. После праздника березку нужно было развить, чтобы дерево не затаило обиды. В некоторых местах деревце даже срубали, наряжали в девичье платье, украшали цветами и лентами и водили по деревне, а потом топили в реке или сжигали.

Существовала примета, что если на Семуху походить босыми ногами по земле, то ноги болеть не будут.

Белорусская культура – одна из древнейших европейских [культур](#). [Традиции и обычаи](#) белорусского народа сохранили множество праздников, в каждом из которых заметны элементы древних вероисповеданий. Множество интересных традиций белорусского народа сохранились по сей день.

Традиции белорусского народа своими корнями уходят далеко в прошлое. Здесь тесно переплетаются язычество древних предков с христианским верованием.

Обряды и традиции, которые прекрасно сохранились на белорусской земле, характеризуют народ, который здесь живет. Бережное и почтительное отношение к своим предкам, к своим истокам заставляет современных белорусов придерживаться тех или иных правил.

Белорусская культура занимает свое, особое место среди других восточноевропейских

культур. Здесь, несмотря на века христианского господства, сохранились древние языческие ритуалы. Масленица, Купалье, Коляды, Дожинки – в каждом из этих праздников, как и в тысяче других, прослеживаются элементы древних языческих верований. Эти верования очень органично вплелись в христианскую веру, и в результате получилась неповторимая и колоритная белорусская культура.

Гордостью Беларуси является и прекрасно сохранившийся фольклор – песни, танцы, игры, сказки, легенды, загадки, пословицы и поговорки предков, которые дошли до современности, практически не изменившись.

Литература

1. Энциклопедия белорусской кухни. – Минск, 2008.
2. Этнография восточных славян : Очерки традиционной культуры. – М. : Наука, 1987.
3. Традиционная культура белорусов во времени и пространстве / А. В. Титовец и др. ; под науч. ред. А. В. Титовца. – Минск : Беларус. Навука, 2013. – 579 с.
4. Верещагина А. В. Праздники, обряды и таинства в жизни христиан Беларуси / А. В. Верещагина. – Минск : Белорусская наука, 2009. – 232 с.
5. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B1%D1%80%D1%8F%D0%B4%D1%8B_%D0%B8_%D0%BE%D0%B1%D1%8B%D1%87%D0%B0%D0%B8_%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D1%80%D1%83%D1%81%D0%BE%D0%B2 - cite ref-1 Соколова, В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. XIX – начало XX в. / В. К. Соколова. – М., 1979.
6. Никольский, Н. М. Происхождение и история белорусской свадебной обрядности / Н. М. Никольский. – Минск : Издательство академии наук БССР, 1956. – 275 с.
7. Алексютович, Л. К. Белорусские народные танцы, хороводы, игры / Л. К. Алексютович. – Минск : Высшая школа, 1978. – 528 с.

Сініла А.М.

(Рэспубліка Беларусь, г.Мінск)

ІКАНАГРАФІНАЯ АТРЫБУЦЫЯ ПАРТРЭТА “НЕВЯДОМАЙ” З КАЛЕКЦЫІ МАГІЛЕЎСКАГА АБЛАСНОГА ГІСТАРЫЧНАГА МУЗЕЯ ІМЯ Е. РАМАНАВА

Фонды Магілеўскага абласнога гістарычнага музея імя Е. Раманава захоўваюць самыя розныя экспанаты. Ёсць сярод іх і жывапісныя творы. Асабліваю цікавасць выклікаюць партрэты невядомых. Як правіла, такія прадметы траплялі ў музейныя зборы ўжо “безыменныя”. Між тым, веды пра намалёваную асобу часам дазваляюць назваць, хто заказаў партрэт і чаму, выявіць паходжанне твора ці імя мастака. Цікавыя факты біяграфіі могуць быць скарыстаны пры стварэнні экспазіцыі, у выставачнай дзейнасці або экскурсіях.

На некаторых партрэтах невядомых прысутнічаюць своеасаблівыя падказкі, да іх можна аднесці надпісы, ўзнагароды, дэталі адзення ці прадметы, звязаныя з дзейнасцю, пры ўважлівым і карпатлівым вывучэнні якіх і ўдаецца ўстанавіць імя намалёванага чалавека.

У дадзеным артыкуле аўтарам робіцца спроба атрыбуцыі партрэта невядомай дамы з калекцыі МАГМ імя Е. Раманава, прыводзяцца іканаграфічнае параўнанне і звесткі біяграфічнага характару. Гіпатэтычна называецца імя аўтара партрэту.

Партрэт “Невядомай” паступіў у фонды музея ў 1954 годзе ад мастака Э. Я. Карповіча, паводле слоў якога гэты партрэт, разам з партрэтам “Невядомага з дзяўчынкай на руках”, быў знойдзены на гарышчы закінутага дома (За інфармацыю пра

музейныя дадзеныя партрэта аўтар выказвае шчырую падзяку загадчыку аддзела этнаграфіі МАГМ імя Е. Раманавы Рыбакавай Святлане Барысаўне). Партрэт невялікіх памераў. На ім намалявана маладая дама ў шыкоўнай белай сукенцы на фоне пейзажа. Твар павернуты ўлева. Мастак выразна перадае цёмны колер валасоў і тонкіх броваў, карыя вочы і крыху прыўзняты нос. Побач калона і парэнчы, на якіх ляжыць каляровая хуста.

Вельмі важнай дэталлю, якая сведчыць, што намаляваная асоба займала высокі сацыяльны статус, з'яўляецца знак фрэйліны.



Мал. 1. Невядомы мастак першай паловы XIX стагоддзя. Партрэт княгіні Вольгі Аляксандраўны Булгакавай. Пачатак 1830-х. Палатно, алей. 50,5 x 39. КП 3589. МАГМ імя Е. Раманавы

Фрэйлінскія знакі насіліся на банце колеру Андрэўскай блакітнай стужкі і мацаваліся да прыдворнай сукенкі на левым баку карсажа. Таму лагічна зрабіць выснову, на даследуемым партрэце адлюстравана фрэйліна (Мал. 1).

Фрэйліна (з ням. Fräulein – незамужняя жанчына, дзяўчына) – малодшае прыдворнае жаночае званне. Надавалася дзяўчынам з вядомых дваранскіх сямей. Фрэйліны ўваходзілі ў свету імператрыц і вялікіх княгін. Пры назначэнні ў фрэйліны маладая дзяўчына атрымлівала «шифр», упрыгожаны дьяментамі вензель царскай асобы, у свету да якой яна паступала. Пасля шлюбу гэта званне здымалася.

«У 1826 годзе Мікалай I устанавіў камплект фрэйлін, у колькасці 36 асоб. Частка з іх прызначалася “состоятъ” пры імператрыцах і вялікіх княжнах (гэтыя фрэйліны называліся светскімі). Многія з іх пастаянна знаходзіліся пры двары. Фрэйліны імператрыц лічыліся старэйшымі фрэйлін, якія былі пры вялікіх княгінях, а тыя, ў сваю чаргу, старэйшымі фрэйлін вялікіх княжнаў» [1].

У невядомай дамы на партрэце знак фрэйліны ўяўляе сабой літару «А» пад імператарскай каронай. Па сукенцы і прычосцы партрэт можна датаваць прыкладна 1830-мі гг. У гэты час імператрыцай была Аляксандра Фёдараўна, жонка Мікалая I з 1817 года. Аляксандра Фёдараўна стала імператрыцай ў 1826 годзе. Захаваўся спіс фрэйлін, што складалі яе свету [2].

Сярод выяў фрэйлін са спіса, найбольш падабенства можна адзначыць паміж невядомай дамай з партрэта ў зборах магілёўскага музея і Булгакавай Вольгай Аляксандраўнай.

Княгіня Вольга Аляксандраўна Далгарукава, народжаная Булгакава (1814–1865), была малодшай дачкой маскоўскага пошт-дырэктара, пазней сенатара, Аляксандра Якаўлевіча Булгакава (1781–1863) і Наталлі Васільеўны, народжанай княжны Хаванскай (1785–1841).

Выйшла замуж у 1831 годзе за князя Аляксандра Сяргеевіча Даўгарукава (1809–1873). А. С. Пушкін пісаў, што ў Маскве Мікалай I быў хросным бацькам яе старэйшай дачкі. У бацькоўскім доме Вольгу Аляксандраўну называлі «милая курноска». Яна адрознівалася дасціпнасцю, весялосцю, прыемнай знешнасцю, што было прычынай яе поспеху. З 1850-х гадоў жыла ў Пецярбурзе, пасля за мяжой, памерла ў Дрэздэне.



Мал. 2. Эдмон-П'ер Мартэн (Édmond Pierre Martin) (1783–?). Партрэт княгіні Вольгі Аляксандраўны Далгарукавай. 1830–1840-е гг. Косць, акварэль, гуаш. 7,7 x 6,3. Усерасійскій музей А. С. Пушкіна

Захавалася некалькі прыжыццёвых партрэтаў Вольгі Аляксандраўны Далгарукавай. Мініяцюра аўтарства Эдмон-П'ер Мартэна 1830-1840-х гг. са збораў Усерасійскага музея А. С. Пушкіна (Мал. 2.) [3], мініяцюра невядомага мастака з калекцыі Дзяржаўнага гістарычнага музея, Масква (Мал. 3).



Мал. 3. Невядомы мастак. Партрэт Вольгі Аляксандраўны Булгакавай. Пачатак 1830-х гг. Косць, акварэль, гуаш. 6,5 x 4,5 см (васьмівугольнік). Дзяржаўны гістарычны музей. Масква

Існаваў яшчэ адзін мініяцюрны партрэт, напісаны Эдмонам-П'ерам Мартэнам каля 1840 г. (Мал. 4). Напачатку XX стагоддзя ён захоўваўся ў зборах А. А. Львовай у Маскве. Выява надрукавана ў выданні в. кнігі Мікалая Міхайлавіча «Русские портреты» [3].



Мал. 4. Эдмон-П'ер Мартэн (Édmond Pierre Martin) (1783–?). Партрэт княгіні Вольгі Аляксандраўны Далгарукавай. Каля 1840 г.

Параўноўваючы рысы твару “Невядомай” і Вольгі Аляксандраўны на партрэтах, можна адзначыць супадзенне яго формы, колеру валасоў, разрэзу і колеру вачэй, дугападобных броваў і невялікіх вуснаў, формы вушной ракавіны. Важная прыкмета, якая прысутнічае на ўсіх выявах, крыху прыўзняты нос, што адзначалася нават сучаснікамі. Найбольш іканаграфічна блізкім да партрэта з Магілёва з’яўляецца партрэт з Дзяржаўнага гістарычнага музея. Верагодна, абодва творы былі напісаныя прыкладна ў адзін час.

Такім чынам, на партрэце з калекцыі МАГМ імя Е. Раманава верагодна адлюстравана княгіня Вольга Аляксандраўна Булгакава, у шлюбе Далгарукава. Партрэт створаны не пазней за 1831 год, калі яна выйшла замуж. Нягледзячы на адносна невялікія памеры партрэта, гэта самая вялікая выява княгіні Вольгі Аляксандраўны з вядомых на сёння. Далейшыя росшукі магчыма дазволюць устанавіць імя мастака, а таксама гісторыю партрэта, які апынуўся ў беларускіх музейных зборах. Напрыклад, у калекцыі НММ РБ знаходзіцца партрэт невядомай жанчыны, памеры і кампазіцыйнае рашэнне якога амаль ідэнтычныя партрэту з Магілёва. Аўтар партрэта з НММ РБ, Шведэ Роберт Густававіч, – вядомы жывапісец-партрэтыст.

Літаратура

1. Фрейлина [Электронны рэсурс] // Википедия ги. – Рэжым доступу: wikipedia.org/wiki/Фрейлина копия. – Дата доступу: 12.06.2019.
2. Список фрейлин российского императорского двора [Электронный ресурс] // Википедия ги. – Режим доступа: wikipedia.org/wiki/Список_... копия. – Дата доступу: 12.06.2019.
3. Русские портреты / издание в. кн. Николая Михайловича. – Т. 1. – Вып. 3. – № 77. Эдмон-Пьер Мартен (Édmond Pierre Martin) (1783–?). Портрет княгини Ольги Александровны Долгоруковой. Ок. 1840 г. Миниатюра. Находился в собрании А. А. Львовай, Москва.

Тимофеева Л.С.

(Российская Федерация, г. Казань)

МОДЕЛЬ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ВЛАСТИ И ОБЩЕСТВА В СФЕРЕ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ: ОПЫТ ТАТАРСТАНА

Наследие, проблемы сохранности культурных ценностей сегодня находятся в центре внимания общественности. Это, в свою очередь, стимулирует властные структуры к более активному участию в процессе сохранения наследия. Объекты наследия аккумулируют социальный, политический и этнический опыт, в котором члены сообщества ищут аналогии и примеры, для построения разного рода идеологических конструкций об общности крови,

родной земле, происхождении. [1].

В этой сфере возникают новые формы взаимодействия представителей власти, государственных учреждений, различных общественных групп и сообществ. Напрямую связана с этим и тема государственного и частного партнерства, которая усиленно обсуждается ныне на разных уровнях. Деятельность фонда возрождения памятников истории и культуры Республики Татарстан (фонд «Возрождение») позволяет выявить ряд особенностей этих процессов.

Во многих отношениях, фонд является уникальным субъектом. Это объясняется личностью создателя и руководителя фонда – первого Президента Татарстана М. Ш. Шаймиева. Покинув свой пост в 2010 г., он сохраняет значительное влияние. Создание фонда стало возможностью не только реализации его планов по сохранению культурного наследия, но и конструирования и интерпретации этого наследия в соответствии с политической моделью, сформировавшейся в Татарстане.

Концепция фонда оказывает значимое воздействие на политику Татарстана в сфере сохранения культурного наследия. Весомый политический и административный опыт позволяет руководителю фонда в полной мере использовать факторы, обеспечивающие успешное функционирование его детища. Это и существующие прочные связи, дающие возможность подключать административные ресурсы, умение привлекать крупных спонсоров, и определение приоритетов в работе фонда, руководствуясь не только значимостью объектов культурного наследия, но и решением конкретных задач, стоящих перед властью и обществом.

Деятельность фонда сосредоточена, в основном, вокруг двух музеев-заповедников – Болгарского и «Остров-град Свияжск». Выбор их в качестве объектов восстановления обусловлен не только исторической и культурной значимостью, но и весьма актуальными политическими и идеологическими мотивами. Главным фактором, определившим этот выбор, является то, что ни в одном месте мира нет такой формы сосуществования двух конфессий: ислама и христианства. Сохранение древних святынь двух религий на берегах Волги – это зримый образ межнационального и межконфессионального согласия. Историческая и художественная ценность объектов обуславливает их важную роль в патриотическом воспитании.

Обращает на себя внимание осознанность мотивов выбора, целенаправленно работающего на создание нового символа – символа национальной и конфессиональной толерантности. Болгарский музей-заповедник выступает здесь как объект наследия, тесно связанного с национальной и религиозной идентичностью татар.

В X–XI вв. Болгар (Булгар) являлся столицей Волжской Булгарии – одного из крупнейших раннефеодальных государств Восточной Европы. После принятия в 922 г. ислама в качестве государственной религии Булгар стал самым северным мусульманским центром в Европе. Археологизированные остатки города являются памятником средневекового мусульманского зодчества, на протяжении веков бывшего объектом культового поклонения и паломничества мусульман.

Еще в XVIII в. памятники истории стали восприниматься как важные исторические и государственные символы. Широко известны действия Петра I по сохранению ряда подобных объектов. В их числе было и Болгарское городище, которое он посетил во время путешествия по Волге. В июле 1722 г. император подписал указ о ремонте Большого минарета в Болгарах. Систематические археологические исследования здесь стали проводиться со второй половины XIX в.

После создания в 1969 г. музея-заповедника здесь сложился полифункциональный центр, ведущий научные исследования, охранную, реставрационную, музейную и просветительскую работу. На территории музея-заповедника расположены городища Булгар и Сувар, Танькеевский могильник. Реализация комплексного проекта фонда

«Культурное наследие – остров-град Свияжск и древний Болгар» позволила аккумулировать значительные средства и проводить масштабные восстановительные работы и археологические исследования.

Поддержка проекта на федеральном и республиканском уровнях объясняется и тем, что одновременно была поставлена амбициозная задача внесения Булгарского историко-археологического комплекса в Список Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО. Это означало фиксацию уникальности культуры Волжской Булгарии на мировом уровне, максимально широкую её презентацию, и, несомненно, улучшение имиджа Татарстана и его руководства. В 2014 г. на сессии Комитета Всемирного наследия Булгарский комплекс был внесен в Список.

Понимание прошлого у субъектов, принимающих участие в воссоздании Болгара, определяется их мотивацией и статусом. Так, в качестве субъектов выступают не только представители научного сообщества (археологи, историки, музейные деятели, архитекторы), органов охраны памятников, но и чиновники различных государственных структур, в том числе самого высокого уровня, спонсоры. Различие интересов определяет их позиции в дискуссии. Одним из наиболее активных участников диалога являются представители мусульманского духовенства, для которых ценность культурного наследия определяется, в первую очередь, его культовой компонентой.

Надо отметить, что коммеморативные практики, в частности, деятельность по обоснованию и празднованию памятных дат на территории музея-заповедника, в значительной степени, позиционируют Болгар, прежде всего, как центра распространения ислама. Среди крупных мероприятий значительное место занимают акции, так или иначе связанные с принятием ислама. Не подвергая сомнению их значимость, замечу, что история Булгарской цивилизации значительно шире. Государство формировалась на полиэтничной и поликонфессиональной основе. Пространство музея-заповедника позволяет воссоздать картину этнического прошлого народов края, историю и культуру государства во всем его многообразии.

Уместно отметить, что память в российской политике можно рассматривать как пространство борьбы различных политических (добавлю, и общественных) сил за обладание правом на интерпретацию общего (государственного, этнического) прошлого [4, с. 61]. Стратегия развития Булгарского музея-заповедника подразумевает некую селективность, как в определении концепции, принципов восстановления, так и в выборе объектов, которым придается приоритетное значение. Эти подходы определили и выбор методик восстановительных работ, неоднозначно оцениваемых научным и музейным сообществом Татарстана и России.

В современном мире общепринятым является обращение к аутентичности. Определение методик сохранения памятников прошлого является важнейшей частью концепции восстановления культурного наследия. В Венецианской хартии 1964 г., сформулировавшей международные принципы реставрации, подчеркивается, что предпочтение должно отдаваться консервации, как наиболее эффективному и щадящему способу сохранения наследия. Реставрация является вынужденной и чрезвычайной мерой. Глубоко вмешиваясь в подлинную ткань памятника, она влечет за собой элементы воссоздания и уносит частицы подлинности. [2] Между тем, в Болгаре широко применяется и реконструкция. Кроме того, на территории музея-заповедника в 2001–2013 гг. велось масштабное строительство новых объектов. Их негативное визуальное воздействие на здание исторической мечети, расположенной в непосредственной близости, и пейзаж отмечали эксперты ЮНЕСКО [3].

Культурный ландшафт Болгара складывался на протяжении многих веков и является свидетельством прошлого. Однако данный ландшафт уже претерпел серьезные изменения. Радикальным изменениям подвергается традиционный силуэт Болгара. В культурном и

природном ландшафтах возникли новые доминанты, создающие принципиально иной облик. Памятный знак, Белая мечеть, хотя и находятся за пределами городища, своими размерами, помпезностью и аттрактивностью значительно превосходят подлинные памятники болгарской архитектуры, подавляя их.

Стремление создать полноценный образ средневекового города приводит к масштабной стилизации, торжеству новодела, который своими размерами и пышностью затеняет подлинные памятники. Практика консервации, общепринятая в деле сохранения культурного наследия, подменяется реконструкцией, а новоделы принимают на себя функцию подлинных памятников. Воссоздание происходит на уровне гипотезы и ведет к значительному обновлению и «улучшению» объекта. Между тем, международные нормы ведения реставрационных работ основным требованием полагают максимальное сохранение подлинника. В этом процессе отражается стремление к созданию образа, соответствующего представлению заказчика о том, как должно выглядеть прошлое. Степень достоверности уменьшается, на первый план выступает символическое значение культурного наследия.

Литература

1. Загоруйко, а. в. археологическое наследие среди объектов всемирного наследия юнеско [электронный ресурс] / а. в. загоруйко // журнал института наследия. – 2015. – № 2. – режим доступа: <http://nasledie-journal.ru/ru/journals/5.html>. – дата доступа: 02.06.2019.
2. Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (венцианская хартия) от 31 мая 1964 г. [электронный ресурс] // гарант. ру. – режим доступа <https://base.garant.ru/2570714/>. – дата доступа: 02.06.2019.
3. Минвалеев, а. в юнеско раскритиковали болгар за новоделы [электронный ресурс] / а. в. минвалеев. – 2013 режим доступа: <https://www.business-gazeta.ru/article/82538>. – дата доступа: 02.06.2019.
4. Растимешина, т. в. культурное наследие в российской политике государственной памяти / т. в. растимешина // власть. – 2012. – № 10. – с.61.

*Титовец Т.Е.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

ИНТЕГРАЦИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ КАК ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

В условиях глобализации различных сфер жизнедеятельности человека значительно возрастает духовная миссия образования. Процесс социализации и духовного становления личности человека в Республике Беларусь не может осуществляться в отрыве от исторических традиций, особенностей мировоззрения и культуры нашего народа. В период выхода в мировое информационное пространство перед системой образования актуализируется проблема сохранения культурного наследия и национальных традиций образовательной практики: какие особенности нашего менталитета должны учитываться в конструировании учебного процесса, в какой мере мы вправе адаптировать зарубежный педагогический опыт к национальной системе образования при реформировании ее содержания?

Ответы на данные вопросы требуют обращения к наследию отечественной культуры, ее традициям в воспитании, которые не только вошли в генетическую память народа, но и проникли в педагогическую теорию и практику и составляют достоинства отечественной

системы образования.

На содержание теории и практики воспитания в любой культуре не могли не оказать влияния концепты, структурирующие понимание человеком законов мироздания. В нашей отечественной культуре этим концептам свойственно свое специфическое духовное наполнение, которое отражается в содержании образования. Так, для отечественной традиции воспитания, обоснованной педагогической наукой, характерна некоторая «синтетичность» педагогических воздействий, которая проявляется в идеях единства воспитания и обучения, невозможности отрывать умственное воспитание от нравственного, развивать умения творчества вне развития личностных факторов (характерологических основ творчества) и т. д.

Поэтому правомерно говорить о существовании факторов культуры, которые всегда должны учитываться в отборе содержания образования, чтобы сделать его средством гармонизации человека с частью мира, в которой он живет [1]. Адаптация и заимствование инноваций из зарубежного педагогического опыта должна осуществляться таким образом, чтобы обеспечивалась сохранность исторически обусловленных национальных особенностей, отражающихся в структурировании содержания образования.

К непродуктивным способам разрешения конфликта между традициями и инновационным опытом в области образования можно отнести:

- экспансию (отечественная образовательная традиция полностью разрушается при внедрении зарубежных образовательных технологий);
- ассимиляцию (инновация поглощает существующую образовательную традицию, делая ее частью своей структуры);
- суммативную эклектику (бессистемное сосуществование традиций и инноваций, которые зачастую противоречат друг другу).

В каждом из непродуктивных способов взаимодействия традиций и инноваций происходит подмена развивающей сущности образования его манипулятивной тенденцией, излишняя ориентация на потребности рынка образовательных услуг.

Поскольку главным социальным институтом, в недрах которого происходит интеграция педагогических традиций и инноваций, является педагогическое образование, возникает необходимость в переосмыслении задач профессиональной подготовки специалистов образовательной сферы. Готовность педагога к адаптации зарубежного педагогического опыта определяется качеством его педагогической подготовки, неотъемлемой частью которой является:

- понимание целей образования в масштабе развития культуры;
- целостное видение достоинств и недостатков современной системы образования и путей ее модернизации;
- знание признаков культуросообразности образования, исторических и культурных предпосылок в структурировании его содержания;
- ценностное отношение к идее народности образования;
- личностная готовность к формированию национальной идентичности воспитуемого и использованию своего предмета в качестве средства приобщения ученика к национальной культуре;
- знание методологических основ адаптации зарубежного педагогического опыта.

Не подлежит сомнению, что развитие национальной концепции обучения и воспитания должно осуществляться в контексте идеи диалога культур, но устойчивость развития системы образования обеспечивается как ее соответствием требованиям мирового образовательного стандарта, так и сохранением исторически обусловленных национальных особенностей, отражающихся в структурировании ее содержания.

Літэратура

1. Стёпин, В. С. *Философия и цивилизация / В. С. Стёпин // Философы XX века : Вячеслав Стёпин : Материалы Республиканских чтений-10 ; г. Минск, 18 ноября 2004 г. // ред. кол. Я. С. Яскевич, В. С. Вязовкин. – Минск : РИВШ, 2005. – С. 120–128.*

Флікоп-Світа Г.А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ІКАНАСТАСЫ І ПРЫСЦЕННЫЯ АЛТАРЫ ВА ЁНІЯЦКІХ ЦЭРКВАХ ПІНСКАГА АФІЦЫЯЛАТУ ТУРАВА-ПІНСКАЙ ЕПАРХІІ Ё XVII – ПАЧАТКУ XIX СТ. (НА МАТЭРЫЯЛЕ АРХІЎНЫХ КРЫНІЦ)

Пытанню абсталявання сакральных інтэр'ераў уніяцкіх храмаў намі ўвага надавалася неаднаразова. Гэтая праблематыка была раскрыта ў ранейшых публікацыях, прысвечаных Кіеўскай і Полацкай архіепархіям, Брэсцкаму афіцыялату Уладзіміра-Брэсцкай і Тураўскаму – Турава-Пінскай епархій (гл. у штогодніках "Історія рэлігій в Україні", Львоў, 2018, 2019 г.; у зборніках "Актуальныя праблемы архітэктуры Беларускага Подвіння і сопредельных регионов", Наваполацк, 2015 г.; "Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі". Вып. 12). Пакуль што неахопленым з земляў Вялікага Княства Літоўскага заставаўся толькі Пінскі афіцыялат Турава-Пінскай епархіі.

Турава-Пінская епархія – самая малая па колькасці прыходаў з уніяцкіх епархій на беларускай тэрыторыі. Складалася з дзвюх частак (афіцыялатаў): Пінскай і Тураўскай. Першая з іх была больш шматлікай па колькасці прыходаў і вернікаў, другая – меншай. Асноўнымі тэрыторыямі, якія ахопліва Турава-Пінская епархія, былі Пінскі павет Берасцейскага ваяводства і Мазырскі павет Менскага ваяводства. Пасля царкоўна-адміністрацыйных пераўтварэнняў па ўваходзе беларускіх земляў у склад Расійскай імперыі Турава-Пінская епархія была скасавана, а яе прыходы патрапілі ў склад адзінай існуючай на 1795 г. Полацкай епархіі. Пасля аднаўлення Брэсцкай епархіі ў 1797 г. частка колішняй Турава-Пінскай епархіі адыйшла да яе. Пасля далейшых адміністрацыйных зменаў у пачатку XIX ст. прыходы разглядаемай епархіі ўваходзілі часткова ў склад Літоўскай і часткова ў склад Беларускай архіепархіі – дзвюх уніяцкіх, якія існавалі да моманту скасавання канфесіі ў 1839 г.

Турава-Пінская епархія ў пытанні распаўсюджвання Уніі з'яўляецца ўнікальным рэгіёнам і істотна адрозніваецца ад іншых тэрыторый Вялікага Княства Літоўскага. Асабліва вылучаецца тураўская частка, дзе з моманту ўтварэння Уніі і да канца XVII ст. да яе тут далучыліся адзінкавыя храмы. Ажно да сярэдзіны XVIII ст. тут не існавала разгалінаванай сеткі ўніяцкіх прыходаў і не было акрэсленага падзелу на дэканаты. Рэальная ўлада ўніяцкіх епіскапаў у гэтым рэгіёне, па ўсёй верагоднасці, усталявалася толькі ў 50-ыя гады XVIII ст. [3, с. 28-29]. Гэтая акалічнасць, безумоўна, паўплывала і на тое, што тут амаль не назіраліся працэсы лацінізацыі, якія ў іншых рэгіёнах былі больш інтэнсіўнымі, што праявілася і ў абсталяванні царкоўных інтэр'ераў.

Цікасаць уяўляе тое, што на працягу існавання гэтай канфесіі адбывалася трансфармацыя інтэр'ераў – паступова яны набывалі тыя рысы, якія ўласцівы каталіцкаму касцёлу. У розных рэгіёнах гэты працэс ажыццяўляўся па-рознаму і меў розную ступень інтэнсіўнасці. Дзесьці ў цэрквах ужо ў канцы XVII ст. віма была адкрытай (адсутнічаў іканастас), хаця магчыма, што прастол у гэты час яшчэ стаяў пасярод яе, а не пры сцяне; шмат дзе меліся толькі прысценныя алтары (галоўны і бакавыя), дзесьці – амаль да

скасавання Уніі працягваў захоўвацца іканастас, прастол за ім быў прызначаны для абходаў (паводле ўсходняга абраду стаяў пасярод вімы, а не ля сцяны); дзесьці былі адначасова і іканастас, і прысценныя алтары.

Усе даследаванні, прысвечаныя інтэр'ерам храмаў розных царкоўна-адміністрацыйных адзінак, пералічаных напачатку артыкула, ажыццяўляліся на аснове пратаколаў праверак уніяцкіх храмаў – візітаў. На жаль, па Пінскім афіцыялаце адсутнічаюць (ці пакуль не выяўлены ні намі, ні калегамі) візітатарскія кнігі, дзе былі б прадстаўлены падрабязныя звесткі па розных дэканатах гэтага афіцыялату з апісаннямі ўнутранай царкоўнай прасторы. З тых крыніц, якія вядомыя, маюцца або апісанні асобных храмаў рэгіёну, або – візітатарскія кнігі па пэўных дэканатах, аднак інфармацыя ў іх вельмі сцісла і павярхоўная без неабходных для нас дадзеных.

Такім чынам, па Пінскай частцы амаль не захавалася дакументаў з апісаннямі цэркваў. Польскі даследчык Войцех Вальчак, які прысвяціў кнігу пытанням арганізацыйнай структуры Турава-Пінскай епархіі ў XVII – XVIII стст., прыводзіць звесткі па колькасці прыходаў у дэканатах на розныя перыяды [2]. Адсюль жа вынікае, што Пінскі афіцыялат на сярэдзіну XVIII ст. падзяляўся на Пінскі, Янаўскі (цяпер г. Іванава ў Брэсцкай вобл.), Драгічынскі (цэнтр – г. Драгічын у Брэсцкай вобл., не блытаць з Драгічынскім дэканатам Уладзіміра-Брэсцкай епархіі: цэнтр у г. Драгічын у Польшчы), Бездзежскі, Лагішынскі, Кажан-Гарадоцкі, Пагосцкі, Столінскі, Нобельскі, Любяшоўскі дэканаты. У Нацыянальным гістарычным архіве Беларусі (далей НГАБ) толькі па Нобельскім і Любяшоўскім захаваліся пратаколы візітацый, аднак там звесткі па разглядаемай намі праблематыцы не прыводзяцца. У навуковым архіве Інстытута гісторыі Расійскай акадэміі навук В. Вальчак выявіў візіты і некаторых іншых дэканатаў і паасобных цэркваў, аднак і там няма звестак пра інтэр'еры.

Дакументаў, дзе ўтрымліваецца інфармацыя пра інтэр'ер уніяцкіх цэркваў Пінскага афіцыялату, не шмат. Самая ранняя з іх крыніца (дарэчы, па гэтым пытанні гэта найбольш старажытны дакумент не толькі па гэтай епархіі, а ўвогуле), гэта – інвентар саборнай царквы г. Пінска з вопісам рызніцы за 1603 г. [11] Хаця, зразумела, што на гэты час ніякія змены ў інтэр'еры яшчэ не адбыліся. З дакумента вынікае, што ў храме знаходзіўся іканастас. Намёка на прысценныя алтары няма. У наступным дакуменце па гэтым саборы – вопіс рызніцы за 1631 г., на жаль, не прыводзяцца звесткі пра інтэр'ер [11, с. 191 – 194].

Інвентар Пінскага сабора за 1695 г. дае пэўнае ўяўленне пра асаблівасці абсталявання царкоўных інтэр'ераў у названым рэгіёне ў канцы XVII ст. З дакумента, паводле ўскосных сведчанняў, можна здагадацца, што ў гэты час у згаданым храме працягваў захоўвацца іканастас, у якім быў “мясцовы алтар” – пад абразом мясцовага чыну іканастаса была ўсталявана менса (прастол) і ўсё гэта разам уяўляла сабой так званы мясцовы алтар.



*Мал. 1. Інтэр'ер царквы Св. Мікалая аг. Кажан-Гарадок
Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл. Фота М. П. Мельнікава і
Ул. Р. Карэліна, 2010 г. Архіў МСБК*

Так, у названым інвентары ёсць наступная згадка “*Перад абразом Багародзіцы, які ад Паўночных дзвярэй злева, антыпендыум...*” [4, с. 241]. Ключавым тут з’яўляецца ўпамінанне пра антыпендыум – дэкарацыю, якая закрывала пярэдняю частку прастола. У дакуменце, як вынікае з прыведзенай цытаты, не фігуруюць звесткі ні пра менсу пад абразом, ні тэрмін “мясцовыя алтары”. Аднак згадка пра антыпендыум сведчыць пра наяўнасць прастола (менсы), які, напэўна, і быў пад Багародзічным мясцовым абразом іканастаса. Такім чынам, можна выказаць меркаванне, што ў Турава-Пінскай епархіі, як і ў іншых, на канец XVII ст. мясцовыя алтары ўжо сустракаліся.

У гэтай жа крыніцы акрамя галоўнага фігуруюць і два іншыя алтары – Багародзіцы і Св. Язафата. Гэта маглі быць і прастолы ў бакавых прыдзелах, што было б цалкам абгрунтаваным, бо гаворка ідзе ў дадзеным выпадку пра сабор. Аднак паказальна, што згадак пра іканастасы тут няма ўвогуле. Зрэшты, па прыведзенай вышэй цытаце можна меркаваць, што як мінімум адзін іканастас у храме быў. Магчыма гэта быў цэнтральны. Не вядома, ці былі ў гэты перыяд бакавыя прыдзелы адзелены іканастасамі ці яны ўжо былі адкрытымі, аднак дакладна вядома, што ў храме на канец XVII ст. быў галоўны, два бакавыя і, магчыма, адзін мясцовы алтар [4, с. 240 – 241].

Рэдкім дакументам разглядаемага перыяду па названым рэгіёне з’яўляецца візіта Моладаўскай царквы за 1698 г. [3, с. 31]. Інфармацыя прадстаўлена ў даволі сціслай форме, аднак згадка пра Царскую Брану сведчыць пра існаванне іканастасу. Бакавыя і мясцовыя алтары не згадваюцца.

З артыкула Дз.В. Лісейчыкава вынікае, што ў НГАБ захоўваецца візіта царквы ў в. Раздзялавічы Навагрудскага павету (Ганцавіцкі р-н Брэсцкай вобл.) за 1753 г., дзе маецца адпаведны раздзел “Алтары, абразы, аздоба на абразах” [3, с. 28]. На жаль, на момант напісання намі дадзенага артыкула з гэтым дакументам мы не мелі магчымасці азнаёміцца па прычыне працяглага (у некалькі месяцаў) перапынку ў выдачы спраў ў НГАБ.

Наступныя паводле храналогіі дакументы з апісаннем храмаў Пінскага афіцыялату – візіты царквы Апекі Божай Маці в. Выганашчы Лагішынскага дэканату (Івацэвіцкі р-н Брэсцкай вобл.). Крыніцы ахопліваюць перыяд ад 1758 па 1779 г. [9, 10] Аднак апісанні храма ў іх прыводзяцца толькі ў 1758 і 1776 гг., а ў 1761-1767 гг., 1771-1774 гг., 1777 і 1779 гг. пацвярджаюцца дадзеныя названых дзвюх прававерак і фіксуюцца новыя прыдбаныя рэчы, пры іх наяўнасці.



Мал. 2. Галоўны алтар у царкве Св. Мікалая аг. Казян-Гарадок Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл. Фота М. П. Мельнікава і Ул. Р. Карэліна, 2010 г. Архіў МСБК

Паказальна, што названая царква ажно да канца XVIII ст. захоўвала свой аўтэнтны інтэр’ер і зусім не лацінізавалася. У гэты час у ёй па-ранейшаму знаходзіўся іканастас, а прысценныя і мясцовыя алтары так і не з’явіліся. У візіце за 1776 г. згадваецца менса за Царскай Брамай, але тут, відавочна, гаворка ідзе пра прастол у віме, які, хутчэй за ўсё, у адпаведнасці з ўсходнехрысціянскай традыцыяй стаяў пасярэдзіне.

Яшчэ адна царква Пінскага афіцыялату, па якой захаваліся дакументы, – у в. Жолкіна Пагосцкага дэканату (Пінскі р-н Брэсцкай вобл.). З візітаў 1762 і 1779 гг. вынікае, што ў храме па-ранейшаму захоўваўся іканастас, пры чым з апісання можна зразумець, што ён быў вельмі старым. Пра гэта сведчаць не толькі эпітэты пра абразы “старыя”, “сапсаваныя”, “нязграбныя”, “старасвецкія”, “з аблезлымі фарбамі”, але і сама структура апісанага іканастаса. Так, у ім былі толькі адныя дыяканскія дзверы, што сведчыць пра архаічнасць будовы [5, арк. 12 адв. – 23]. Магчыма, гэты іканастас быў зроблены яшчэ да ўзнікнення Уніі і ніколі пазней не абнаўляўся. Справа ў тым, што ўжо на сярэдзіну XVII ст., пра што сведчаць вядомыя тагачасныя праваслаўныя і ўніяцкія іканастасы, яны ўключалі ў свой склад двое дыяканскіх дзвярэй, бо ўжо фарміраваліся як архітэктурны твор з уласцівай яму сіметрыяй. А тут жа мы маем справу з больш старым тыпам.

У жолкінскай царкве ў гэты перыяд прыкметы лацінізацыі інтэр’ера праяўляліся ў тым, што тут пад мясцовыя абразы былі падстаўлены менсы. Аднак цікава, што ні галоўнага архітэктурнага, ні бакавых прысценных алтароў не было. У віме праўда таксама згадваецца “менса”, аднак, як і ў выпадку з царквой в. Выганашчы (Івацэвіцкі р-н Брэсцкай вобл.), тут, верагодна, быў прастол. У канцы XVIII ст. ці самым пачатку XIX ст., магчыма, іканастас быў дэманціраваны, а ад яго засталіся толькі мясцовыя абразы на менсах. Так, у

візіце 1803 г. гаворыцца пра наяўнасць галоўнага алтара і дзвюх бакавых менсаў з абразамі “Пераўтварэння” і “Божай Маці” (менавіта такія ж абразы згадваюцца ў папярэдніх візітах як мясцовыя – паабапал Царскай Браны – і пры іх былі менсы), аднак пра іканастас згадак няма [5, арк. 12 адв. – 23; 8, арк. 13].

За апошнюю трэць XVIII ст. нам вядома крыніца з візітамі царквы ў г. Століне (Столінскі р-н Брэсцкай вобл.), якая, дарэчы, з Уніі ў праваслаўе была пераведзена ў 1795 г. – пасля ўваходу гэтай тэрыторыі ў склад Расійскай імперыі. На 1772, 1787 і 1793 гг. тут знаходзіўся галоўны алтар у віме і чатыры бакавыя прысценныя: па два з кожнага боку царквы [7, арк. 7 – 11 адв.]. Такім чынам, у гэтым храме інтэр’ер быў “чыстага” лацінскага тыпу. На жаль, па Пінскім афіцыялаце іншыя апісанні храмаў да канца XVIII ст. нам больш не вядомыя.

Ад мяжы XVIII–XIX ст. захаваліся архіўныя справы з апісаннямі дзясяткаў цэркваў. Усяго ў крыніцы за 1799 г. прадстаўлены дадзеныя па 75 прыхадскіх цэрквах былой Турава-Пінскай епархіі (абедзвюх яе частках), якія на той час знаходзіліся на тэрыторыі двух павеятаў – Мазырскага і Пінскага. Цэрквы першага з названых, якіх у справе фігуруе 12, уваходзілі некалі ў Тураўскі афіцыялат, а другога, якіх тут 64, – у Пінскі.

З 64 цэркваў Пінскай часткі апісанні інтэр’ераў прыводзяцца для 62-х (дзве былі ў занябаным стане і не выкарыстоўваліся). З іх у 19 цэрквах працягвалі захоўвацца іканастасы. Асаблівасць дадзенага рэгіёну ў параўнанні з астатнімі тут назіраецца ў даволі высокім працэнце захаванасці іканастасаў. Натуральна, што трансфармацыя інтэр’ераў тут таксама назіралася, аднак яна найбольш праявілася ў з’яўленні мясцовых алтароў. Так, яны былі ў 18 іканастасах. У адной з іх – царкве Св. Мікалая ў паселішчы Любязь (Украіна) акрамя мясцовых быў яшчэ і адзін бакавы алтар [6, арк. 110 адв. – 111] (зразумела, што і галоўны таксама знаходзіўся, але чым ён быў прадстаўлены – прастолам для абходаў ці прысценным алтаром меркаваць складана).

У астатняй частцы звізітаваных цэркваў інтэр’еры былі ўладкаваны паводле заходнехрысціянскіх традыцый. Цікава, што ў гэтым рэгіёне варыянтаў абсталявання інтэр’ераў было не шмат – дамінавалі два: чысты лацінскі і “амаль што чысты” грэчаскі, які, праўда, быў “разбаўлены” мясцовымі алтарамі і фератронамі [6]. Тады як у іншых епархіях, як правіла, адначасова з іканастасам існавалі і мясцовыя, і прысценныя алтары: і галоўны, і бакавыя.

Найбольш позняя крыніца, з якой можна атрымаць пэўную інфармацыю пра стан храмаў былой Турава-Пінскай епархіі напярэдадні скасавання Уніі, з’яўляецца справа за 1837 г. пра пераабсталяванне цэркваў Літоўскай епархіі. На гэты час ад былой Пінскай часткі Турава-Пінскай епархіі ў яе склад уваходзілі Драгічынскі, Любязьскі, Пінскі і Зарэчна-Пінскі дэканаты. Агулам у іх было 70 прыхадскіх і 17 прыпісных храмаў. І толькі для 13 адзначаецца, што іканастас існаваў спрадвеку, г.зн., што не ў той перыяд, калі вялося мэтанакіраванае пераабсталяванне інтэр’ераў яны былі зроблены, а знаходзіліся і раней.



Мал. 3. Бакавы алтар у царквы Св. Мікалая аг. Кажан-Гарадок Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл. Фота М. П. Мельнікава і Ул. Р. Карэліна, 2010 г. Архіў МСБК

Да іх ліку належаць 5 у Драгічынскім: у паселішчах Галоўчыцы, Таракань (цяпер Імянін), Бездзеж (усе тры ў Драгічынскім р-не Брэсцкай вобл.), Янаў (цяпер г. Іванава), Моталь (абодва ў Іванаўскім р-не Брэсцкай вобл.), 5 у Зарэчна-Пінскім: у паселішчах Бостынь, Вічын, Язвінкі (усе тры ў Лунінецкім р-не Брэсцкай вобл.), Дубянец і прыпісной у в. Юнішчы (абедзве ў Столінскім р-не Брэсцкай вобл.), 3 у Любязьскім: у паселішчах Вугрынчы (Угриничі, укр.), Любязь, Дольск (усе тры ў Любязьскім р-не Валынскай вобл., Украіна), ніводнага ў Пінскім [1, арк. 5 адв. – 7 адв., 55 адв. – 61 адв.]. Пра бакавыя алтары гаворыцца, што яны існавалі ва ўсіх цэрквах кожнага з названых дэканатаў, аднак яны, як таго вымагалі

патрабаванні, былі дэманціраваны [1, арк. 4. – 6, 56 – 62]. У дадзеным выпадку пад “бакавымі алтарамі”, зразумела, што маюцца на ўвазе як традыцыйныя для каталіцтва архітэктурныя прысценныя алтары, так і ўласцівыя выключна ўніяцтву “мясцовыя алтары”.

Колішнім уніяцкім храмам, дзе захаваліся б разглядаемыя інтэр’ерныя сакральныя аб’екты, з’яўляецца цэрква ў в. Кажан-Гарадок Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл. Галоўны і бакавыя алтары былі змайстраваны ў пачатку XIX ст., а прадстаўлены на здымку іканастанас з’явіўся ў 1836 г. Храм тады яшчэ з’яўляўся ўніяцкім, але вялася падрыхтоўка да скасавання гэтай канфесіі. Гэтая царква сярод усіх былых уніяцкіх храмаў вылучаецца тым, што тут захаваўся галоўны прысценны алтар у віме. Праўда, на жаль, за іканастанасам яго амаль не бачна.

Такім чынам, праведзенае даследаванне паказала, што ў Пінскім афіцыялаце ўплывы заходнехрысціянскай традыцыі праяўляліся вельмі слаба ў параўнанні з іншымі царкоўна-адміністрацыйнымі адзінкамі. Гэта датычыцца адсутнасці прысценных бакавых алтароў у пераважнай большасці цэркваў ажно да моманту скасавання канфесіі. Нават на сярэдзіну XVIII ст., калі меркаваць па тых адзінкавых апісаннях, якія ўдалося выявіць, захоўваліся аўтэнтчныя інтэр’еры без новаўвядзенняў. Лацінізацыя праяўлялася найперш у з’яўленні мясцовых алтароў, а таксама – фератронаў (працэсійных вынасных алтарыкаў). Але ў параўнанні з іншымі епархіямі, дзе нават пры захаванні іканастанасаў з’яўляліся не толькі мясцовыя, але і бакавыя прысценныя алтары, а таксама галоўны перасоўваўся да сцяны ў віме, тут гэтыя працэсы можна лічыць даволі кволымі. Хаця, трэба падкрэсліць, што ў значнай частцы цэркваў на канец XVIII ст. інтэр’ер змяніў сваё аблічча і стаў падобным да каталіцкага касцёла – толькі з прысценнымі алтарамі. Але, зноў жа, у параўнанні з Кіеўскай і Полацкай архіепархіямі, такіх храмаў тут было менш. Але ў параўнанні з Тураўскай часткай гэтай жа епархіі, у Пінскай лацінізацыя ўсё ж была больш інтэнсіўнай.

Літаратура

1. Lietuvos valstybes istorijos archyvas. – F. 634. – Ap. 1. – B. 4.
2. Walczak, W. Unicka eparchia Turowsko-Pińska w XVII - XVIII wieku. Struktura organizacyjna / W. Walczak. – Białystok, 2012. – 297 s.
3. Лісейчыкаў, Д. В. Генеральныя візітацыі цэркваў Пінска-Тураўскай уніяцкай епархіі ў XVII – XVIII стст. / Д. В. Лісейчыкаў // Часоп. Беларус. дзярж. ун-та. Гісторыя. – 2018. – № 1. – С. 25–32.
4. Лісейчыкаў, Д. В. [Інвентар Пінскай кафедральнай саборнай царквы “Святой Прачыстай” 1695 г.](#) / Д.В. Лісейчыкаў // [Беларускі археаграфічны штогоднік. Вып. 17.](#) – Мінск : БелНДЦДАС, [2016.](#) – [С. 235–245.](#)
5. НГАБ у Гродна. – Ф. 1621. – Воп. 2. – Спр. 64.
6. НГАБ. – Ф. 136. – Воп. 1. – Спр. 41247. – Генеральныя візіты цэркваў Пінскай сурагацыі (цэркваў былых Любяшоўскага, Нобельскага, Пагосцкага, Пінскага, Столінскага, Янаўскага дэканатаў, якія засталіся ўніяцкімі пасля скасавання Турава-Пінскай епархіі ў 1795 г.), 1799 г. (Польская).
7. НГАБ. – Ф. 136. – Воп. 1. – Спр. 7702. – Справа па спрэчцы паміж Столінскай царквой Пераўтварэння Богага Пінскага павета і памешчыкам Солтанам па справе валодання надзелам фундушавай зямлі, 1772 - 1827 гг. Інвентары Столінскай царквы, 1772, 1784, 1793 гг. (Польская, руская).
8. НГАБ. – Ф. 1658. – Воп. 1. – Спр. 1. – Ведамасці аб стане цэркваў, кляштараў Навагрудскага і Пінскага дэканатаў за 1803-1806 гг. (польская), інвентар Жолкінскай царквы Пінскага павета за 1803 г. (Польская).
9. Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь (НГМ РБ). – Калекцыя дакументаў. – НД 10975. – Візіта Выганашчанскай царквы Навагрудскага павета. – 1776 г. (Польская).

10. НГМ РБ. – Калекцыя дакументаў. – НД 10977. – Візіта Выганашчанскай царквы Навагрудскага павета. – 1758 г. (Польская).

11. Описи ризницы Турово-Пинской епископии (1585 – 1631 гг.) / падр. Ю. М. Мікульскі // Беларуская даўніна. – Вып. 2. – С. 179–200.

Частина А. II.

Республика Молдова, г. Кишинев

ИЗУЧЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА НА ОСНОВЕ ОПЫТА, ПОЛУЧЕННОГО ВО ВРЕМЯ УЧЕБЫ В НЕСВИЖСКОЙ АКАДЕМИИ, ОРГАНИЗОВАННОЙ РЕСПУБЛИКАМИ БЕЛАРУСЬ И ПОЛЬША В 2007-2008 ГГ. И СВЯЗАННОЙ С СОХРАННОСТЬЮ И ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ПАМЯТНИКОВ В ТУРИСТИЧЕСКИХ ЦЕЛЯХ

Международная летняя школа Несвижской Академии, была организована Белорусским Государственным институтом проблем культуры совместно с Национальным Центром исследований и документации исторических памятников Польской Республики в 2007 – 2008 годах. Очередной курс на тему: «Использование исторических объектов в туристических целях», а также теоретические занятия этой Международной школы были подготовлены лучшими специалистами Беларуси и Польши и проходили в Минске. И, конечно же, полученный опыт белорусской и польской школ, очень важен был для Республики Молдовы.

Главное состоит в том, что в Беларуси и Польше заинтересованность в сохранении исторических памятников и использовании их в целях туризма происходит на государственном уровне, когда все стараются не зачеркнуть историю, даже если она связана с недавним советским прошлым, а сохранить памятники этого периода. Улицы продолжают носить имена героев Великой Отечественной войны. У нас же почти все названия улиц, площадей переименованы, а многие исторические памятники, относящиеся к героическому советскому прошлому, давно разрушены и стерты из памяти. В Беларуси же, напротив, все памятники истории восстанавливаются. Нам удалось побывать в местечке Мир Гродненской области. Реставрацией Мирского замка занимались высококвалифицированные специалисты, подготавливая его для последующего использования и проведения там конференций, форумов, представительских встреч. Это один из белорусских памятников, включенных в список культурного наследия ЮНЕСКО. В Молдове же на сегодня только одна Дуга Струве, которая проходит через село Рудь, входит в число объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО. Раньше в Молдавии было двадцать семь стояночных точек, по которым производились обмеры для составления международных карт. В настоящее время в стране осталась лишь одна точка в селе Рудь, и она находится прямо в яблонево-м саду, в трехстах метрах от автотрассы Сорока-Отачь (рис. 1). А вот историко-археологический памятник Орхейский комплекс до сих пор не включен в список ЮНЕСКО, хотя уже давно подготовлена вся документация по этому объекту.

Главный принцип, который был положен в основу курса Несвижской школы: «когда берешься за охрану памятника, – не навреди!» И во многих странах это правило строго соблюдается при бережном отношении к истории. В Молдове же, чаще всего, памятники реставрируют непрофессионально, или ожидают, когда они разрушатся, чтобы на их месте построить новые безликие многоэтажные дома и супермаркеты.

В Гродненской области в отреставрированном музее поэта Адама Мицкевича все экспозиции представлены с особой любовью. В усадьбе начала XIX века собраны

соответствующая мебель и другие разнообразные экспонаты, пусть даже не использовавшиеся при жизни поэта, но относящиеся к тому времени. Вокруг чистота, благоухают цветы, и как будто до сих пор витает дух Мицкевича. И не только охрана памятников и реставрация проводится со стороны государственных органов, но и сами белорусы осознают необходимость этих важных проблем и способствуют их продвижению. Также, в Гродненской области, в местечке Любча, есть замок Радзивиллов, который реставрировали не только с помощью специально созданного благотворительного фонда «Любчанский замок», но, и допуская к работе энтузиастов, студентов, тех, кто был заинтересован в сохранении данного памятника.

С большим почтением белорусы относятся к охране исторических кладбищ. Во всем мире это туристические объекты, которые содержатся соответственно. В Молдове же ежегодно, центральное православное, а также католическое кладбища, теряют старые захоронения. Их сносят, чтобы построить новые склепы, установить надгробные плиты для современных чиновников и многих бесславно ушедших богатых людей. Пока еще по данным некрополям проводят тематические экскурсии, туристам показывают исторические захоронения известных людей прошлого и настоящего. Но скоро, похоже, смотреть на кладбищах будет нечего. И в отличие от европейских, наши некрополи будут представлять интерес разве что для родственников неизвестных богатых людей и бывших чиновников, у которых хватило денег, чтобы снести могилы знаменитых личностей.

В то же время, за последние годы и в нашей стране все-таки повысился интерес к возрождению исторического прошлого. Многие туристические фирмы стали организовывать интересные тематические экскурсии в разные города и села Республики Молдова.

Это особенный край со своей древней историей и удивительно живописной природой, в котором сохранилось множество различных исторических памятников, в том числе, архитектурных и градостроительных, представляющих культурное наследие, составляющих бесценное достояние молдавского народа.

Согласно принятой классификации [1, 105-106], все памятники архитектуры и градостроительства можно разделить на следующие типы:

1) градостроительные, куда относятся исторические города или сохранившиеся их части; сельские населенные пункты; остатки древней планировки, представляющие историческую и культурную ценность, а также кварталы, площади, ансамбли, улицы, бульвары, комплексы, которые также важны в историческом, искусствоведческом и градостроительном планах. Как правило, вся политическая, экономическая и культурная жизнь отражается в архитектурных памятниках, а сам исторический город или его пространственная среда является материальным выражением этого и способствует сохранению архитектурно-художественного облика. В Молдове статус древнего исторического города получили: Кишинэу (Кишинев), Сорока (Сороки) и Тигина (Бендеры).

2) жилая архитектура, которая представлена в сохранившихся городских и сельских домах с принадлежащими им хозяйственными постройками, а также это дворцы, усадьбы, загородные дома, виллы и т.д.

Дворец дипломата Манук Бея Мирзояна в Хынчештах – яркий образец усадебных строений в Бессарабии, построенный в 1858-1861 годах по проекту известного архитектора Александра Бернардацци. В его комплекс входит Охотничий замок, спроектированный в 1881 году этим же зодчим, а также другие более ранние постройки, относящиеся к зданиям дома управляющего имением. В 2014 году дворец был отреставрирован, и сегодня туристы часто приезжают сюда на экскурсии (рис. 2).

3) гражданская архитектура с относящимися к ней административными, учебными, торговыми, лечебными, почтовыми учреждениями, а также зданиями театров, клубов,

музеев, банков, вокзалов, библиотек и т.д. Так, здание Кишиневского музея природы и этнографии было построено в восточном стиле в 1903 – 1905 годах по проекту архитектора В. Цыганко. (рис. 3). С 1906 года при нем начал действовать Ботанический сад, существующий и в наши дни. С самого основания музея это был Бессарабский научный и культурный центр по изучению родного края, известный в Европе. В музейных фондах находятся ценнейшие зоологические, нумизматические, энтомологические, археологические и другие коллекции, которые и сегодня привлекают взоры туристов всего мира.

4) культовое зодчество, а именно: монастырские комплексы, церкви, костелы, синагоги, колокольни, домовые церкви, скиты и другие объекты. В настоящее время проводятся очень интересные экскурсии с посещением многочисленных монастырей и церквей Республики Молдова с целью не только узнать историю строительства культового зодчества, но и увидеть, как сегодня живут и работают верующие монахи.

5) военно-оборонительная архитектура с крепостями, валами, крепостными стенами, бастионами, башнями и т.д. Сорокская (рис. 4) и Бендерская крепости – замечательные памятники военной архитектуры, открытые сегодня для тех, кто помнит и чтит историю своих далеких предков.

6) промышленная архитектура и инженерное искусство с водонапорными башнями, винодельнями, водяными и ветряными мельницами, мостами и т.д. Во всем мире известны знаменитые винные подвалы Криково, Милешты-Мичь, Пуркары, замок Мими (рис. 5) и некоторые другие, которые туристические фирмы используют для проведения специализированных винных туров по Молдове.

7) ландшафтное и садово-парковое искусство, к объектам которого относятся ландшафты, имеющие прямую связь с архитектурными памятниками, а также – парки, парковые сооружения, каналы, фонтаны, скульптура, малые архитектурные формы, связанные с парковым искусством и др. По сохранившимся сведениям, место под парк в центре Кишинева – Городской сад – было избрано российским императором Александром I. Парк сегодня носит имя молдавского господаря Штефана чел Маре; вот уже более двухсот лет своей тенистой прохладой он продолжает радовать кишиневцев и его гостей.

8) малые архитектурные формы, применяемые в народном зодчестве – ворота, колодца, источники и др. Например, в конце 1850–х годов бессарабский военный губернатор М. Л. Фантон-де-Веррайон поддержал идею зодчего Александра Бернардацци, предложившего вместо каменной ограды сделать более прочную решетку, изготовленную из чугуна. Основанная на расчетах Бернардацци чугунная изящная ограда стала украшением городского сада уже в начале 60-х годов XIX столетия.

9) архитектурные монументальные сооружения, такие как: обелиски, триумфальные арки, стелы, колонны, архитектурно-скульптурные сооружения, надгробия, кресты и др. Пример – современный культурно-религиозный памятник, расположенный на берегу Днестра, у города Сороки, так называемая «Свеча благодарения». Это дань памяти всем неизвестным героям, сохранившим язык, традиции молдавского народа. Памятник стоит на вершине Бекировской горы, и к самому памятнику ведет длинная лестница, состоящая из шестисот ступеней. С высоты «Свечи» открывается панорама великолепного вида на Днестр и его берега, покрытые густым лесом. Сооружение имеет высоту более двадцати пяти метров и притягивает сотни туристов, желающих полюбоваться красотой и неповторимостью молдавского края. Внутри башни открыта небольшая часовня с иконостасом.

В заключение хочется подчеркнуть, что Республика Молдова также, как Беларусь, Польша и другие европейские страны обладает достаточно хорошим потенциалом для развития туризма, включая природные, геологические, археологические, архитектурные и культурные памятники, находящиеся на ее территории. Безусловно, приоритетные формы

в Молдове – это аграрный, винодельческий, лечебно-оздоровительный и культурный туризм. Выбирая одну из них, у всех туристов есть уникальная возможность познакомиться с местными молдавскими традициями и фольклором; увидеть технологию производства вина и продегустировать разные винные сорта, попробовать блюда национальной молдавской кухни; получить представление о народных мастерах и ремеслах; посетить места с источниками минеральных вод с целью проведения курса бальнеологического лечения, а также узнать о богатом культурном, историческом и архитектурном наследии Республики Молдова.

Список использованной литературы

1. Monumente de istorie și cultură din Republica Moldova. Red. N. Demcenco. Chișinău, Știința, 1994.

Чараўко В.У.

(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

РАЗВІЦЦЁ КАМЕННЫХ НАДМАГІЛЛЯЎ БЕЛАРУСКАГА ПАДЗВІННЯ XIV–XVIII СТСТ.

Работа выканана ў межах Дзяржаўнай праграмы навуковых даследаванняў «Эканоміка і гуманітарнае развіццё беларускага грамадства» на 2016–2020 гг. (падпраграма 12.1. «Гісторыя і культура», заданне 1.1.02. «Сацыяльна-эканамічныя працэсы на тэрыторыі Беларусі ў IX — пачатку XXI ст.: крыніцазнаўства, гістарыяграфія, антрапалогія і іншыя спецыяльныя даследаванні», навукова-даследчая работа «Фарміраванне антрапалагічнага складу і адаптыўнага статусу насельніцтва Полацкага Падзвіння ў XI–XIX стст.»)

У канцы 1990-х гг. М. Ф. Раманюком было ўзнята пытанне аб даследаванні “народных надмагілляў”. Этнолаг і мастацтвазнаўца вызначыў іх як частку матэрыяльнай пахавальна-памінальнай атрыбутыкі, якая вартая фіксацыі і вывучэння [6, с. 260–261]. Пад гэта вызначэнне цалкам падпадаюць каменныя надмагіллі Беларускага Падзвіння.

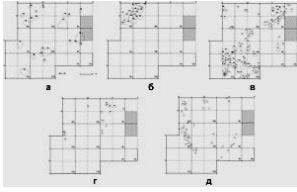
Пахаванні на большасці вядомых нам сельскіх могілак Беларускага Падзвіння XIV–XVIII стст. абазначаны каменнымі канструкцыямі (мал. 1). Магілы на іх маркіраваны валуннымі вымасткамі, абкладкамі, асобнымі буйнымі камянямі, каменнымі крыжамі [1, с. 125–127].



Мал. 1. Могілка каля в. Івесь Глыбоцкага раёна Віцебскай вобл. Каменныя надмагіллі пад слоem дзёрану. Раскопкі аўтара, 2015 г.

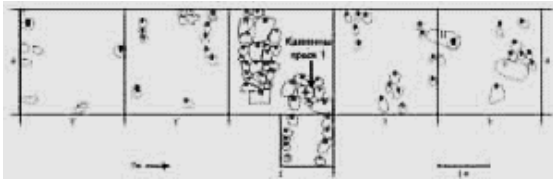
Прыроднай перадумовай для гэтай з’явы паслужыла значная завалуненасць рэгіёна. Насельніцтва Падзвіння штогадова ачышчала палеткі ад камянёў. Частка з іх выкарыстоўвалася для вырабу надмагілляў. Такая традыцыя мела працяг і ў XIX ст.

Каменныя збудаванні надзейна абазначалі і абаранялі пахаванні, але з часам змянялі зыходны выгляд. Даступныя назіральніку канструкцыі могуць дапаўняцца незаўважнымі валунамі ў запаўненні магілы. Частка камянёў схавана пад слоem дзёрану (мал. 2).



Мал. 2. Могілки каля в. Івесь Глыбоцкага раёна Віцебскай вобл. Раскопкі аўтара, 2013 г. Камяні а) на ўзроўні дзённай паверхні; б) на глыбіні да 0,2 м; в) на глыбіні 0,2–0,4 м; г) на глыбіні 0,4–0,6 м; д) на глыбіні 0,6–0,8 м.

Таму дакладная форма надмагілляў высвятляецца толькі пры археалагічных раскопках помніка. Пры парушэнні канструкцыі (пазнейшымі магіламі, растучымі дрэвамі, скарбашукальнікамі) устанавіць яе першапачатковую канфігурацыю магчыма толькі гіпатэтычна.



Мал. 3. Могілки каля в. Доўгае Глыбоцкага р-на Віцебскай вобл. Раскопкі аўтара, 2010, 2015 гг. План каменных канструкцый. Каменная вымастка і валунная абкладка з каменным крыжам

Каменныя надмагільныя збудаванні на працягу XIV–XVIII стст. зведалі развіццё. Так, для XIV–XVI стст. характэрна суіснаванне такіх надмагілляў, як суцэльныя вымасткі і абкладкі магільнага насыпу па перыметры. Прыклады гэтага адзначаны на даследаваных аўтарам могілках каля вв. Доўгае і Івесь Глыбоцкага раёна.

Пры гэтым на могілках Доўгае пахаванне з каменнай вымасткай размешчана ўшчыльную да пахавання з абкладкай (мал. 3). На могілках Івесь на 13 пахаванняў з вымасткамі прыпадала 14 пахаванняў, абзначаных каменнымі абкладкамі.

У XVII–XVIII стст. больш працаёмкія ў вырабе валунныя вымасткі зніклі, саступіўшы месца абкладкам. Памеры камянёў зменшыліся, канструкцыі сталі прасцейшымі ў вырабе. Замест вялікіх неапрацаваных валуноў магілы пазначаліся невялікімі камянямі (могілкі каля вв. Жарнасекава і Клешчына Бешанковіцкага раёна).

Не выключана, што надмагіллі з часам маглі папаўняцца новымі камянямі, разбірацца і перарабляцца. Так, на даследаваных аўтарам могілках каля в. Дубраўка маецца два гарызонты пахаванняў. Каменныя надмагіллі дастаткова дакладна суадносяцца з ніжнім з іх. Гэта сведчыць аб тым, што пахаванні ніжняга гарызонту былі абзначаны каменнымі надмагіллямі ў выглядзе абкладак. Затым яны разбіраліся для пахаванняў верхняга гарызонту. Пасля ажыццяўлення пахаванняў верхняга гарызонту каменныя канструкцыі ўзнаўляліся ў канфігурацыі, блізкай да першапачатковай.

Не пазней за XVI ст. на сельскіх могілках Беларускага Падзвіння з’явіліся каменныя крыжы (Доўгае). Яны ніколі не маркіруюць усе і нават большасць пахаванняў на могілках, абзначваючы толькі асобныя магілы. Даследаваныя аўтарам пахаванні, абзначаныя каменнымі крыжамі (могілкі Доўгае Глыбоцкага, Дубраўка Гарадоцкага раёна), не выяўляюць адрозненняў ад іншых пахаванняў на згаданых могілках. Не выключана, што каменныя крыжы былі адзнакай матэрыяльнага дабрабыту і сацыяльнага статусу для вясковага насельніцтва (заможных сялян і дробнай шляхты). Выраб каменных крыжоў, верагодна, ажыццяўляўся мясцовымі жарнасекамі.

Для вырабу каменных надмагілляў маглі выкарыстоўвацца і адпрацаваныя жорны. Жорны ў складзе надмагільных канструкцый выяўлены на могілках каля вв. Лучна II і Туржэц 2 Полацкага, Доўгае Глыбоцкага, Міхалінава Лёзненскага раёнаў [3, с. 261, 274; 4, с. 121–123].

Наўнасьць каменных надмагілляў выключна на сельскіх могілках указвае на народную паводле паходжання традыцыю іх вырабу. Познесярэднявековыя каменныя надмагіллі вядомы толькі на сельскіх могілках Падзвіння. На гарадскіх некропалях рэшткаў надмагільных канструкцый не выяўлена. Акрамя таго, для гарадскіх могілак характэрна

папушанасць значнай часткі больш ранніх магіл пазнейшымі пахаваннямі [5, с. 172–179]. Гэта ўскосна ўказвае на адсутнасць у горадзе даўгавечных (недраўляных) надмагілляў. Можна пагадзіцца з А. В. Вайцяховічам аб узнікненні каменных надмагілляў з унутрыкурганных канструкцый папярэдняга перыяду, што прасочваецца на найбольш даследаваных рэгіёнах Цэнтральнай Беларусі, сумежнай з Падзвіннем [2, с. 4].

Разам з тым, у даследуемы перыяд на валунах у галавах пахаванняў выява крыжоў (Івесь), падкрэсліваючы ўключанасць у хрысціянскую абраднасць. Заслугоўваюць увагі меркаванні Х. Валка і М. Дзіка адносна ўключэння вырабу каменных надмагілляў у санкцыянаваную праваслаўнай царквой пахавальную практыку. На думку даследчыкаў, у царкоўным асяроддзі каменныя надмагіллі разглядаліся сімвал труны Гасподняй, таму практыка іх вырабу не сустракала перашкод з боку царкоўнай іерархіі [7, с. 79–86; 8, с. 737–745].

Такім чынам, адметнасцю сельскіх познесярэдневяковых могілак Беларускага Падзвіння з'яўляюцца каменныя надмагіллі. Яны характэрны менавіта для сельскіх могілак і не сустракаюцца на гарадскіх некропалях, што ўказвае на народную традыцыю іх вырабу. Каменныя надмагіллі дайшлі да нас не ў тым выглядзе, у якім былі створаны. Яны часткова схаваны пад дзёранам, часткова папушаны людзьмі і дрэвамі. Археалагічнае вивучэнне шэрагу могілак XIV–XVIII стст. дазваляе казаць аб развіцці каменных надмагілляў у межах пазначанага перыяду. Для XIV–XVI стст. былі характэрны надмагіллі як у выглядзе суцэльных валунных вымастак, так і ў выглядзе абкладак магілы па перыметры. Не пазней за XVI ст. з'явіліся каменныя надмагільныя крыжы. У XVII–XVIII стст. вымасткі зніклі, абкладкі працягнулі існаваць. Пераважна яны вырабляліся з камянёў меншых памераў, што можна патлумачыць імкненнем да змяншэння высілкаў.

Літаратура

1. Археалогія Беларусі. У 4 т. – Мінск : Бел. навука, 1997–2001. – Т. 4. Помнікі XIV–XVIII стст. / В. М. Ляўко [і інш.] ; пад рэд. В. М. Ляўко [і інш.]. – 2001. – 597 с. ; ил.
2. Вайцяховіч, А. В. Развіццё форм і відаў пахавальнага абраду на тэрыторыі Полацкай зямлі ў X–XII стст. : аўтарэф. дыс. ... канд. гіст. навук : 07.00.06 — археалогія / А. В. Вайцяховіч ; Інстытут гісторыі НАН Беларусі. – Мінск, 2011. – 27 с.
3. Дук, Д. У. Археалагічныя раскопкі на грунтовым могільніку Туржэц 2 Полацкага раёна / Д. У. Дук // Матэрыялы па археалогіі Беларусі. – Мінск, 2008. – № 15. – С. 261–269.
4. Клімаў, М. В. Лучанскі грунтовым могільнік II : пытанні археалагічнай інтэрпрэтацыі / М. В. Клімаў // Віцебскія старажытнасці : матэрыялы навуковых канферэнцый / рэдкал. : Г. У. Савіцкі [і інш.]. – Мінск : Нацыянальная бібліятэка, 2013. – С. 121–125.
5. Левко, О. Н. Средневековые территориально-административные центры северо-восточной Беларуси: формирование и развитие / О. Н. Левко. – Минск : Бел. навука, 2004. – 280 с. ; ил.
6. Раманюк, М. Беларускія народныя надмагіллі / М. Раманюк // Беларусіка = Albaruthenica 6. Беларусь паміж Усходам і Захадам: праблемы міжнацыян., міжрэлігійн. і міжкультур. узаемадзеяння, дыялогу і сінтэзу. Ч. 1 / рэд. У. Конан [і інш.]. – Мінск : ННАЦ імя Ф. Скарыны, 1997. – С. 259–265.
7. Dzik, M. Uwagi o funkcji i symbolice konstrukcji wczesnośredniowiecznych grobów w obudowach kamiennych / M. Dzik // Acta archaeologica Lodziensia. – Jyду, 2014. – № 60. – S. 87–101.
8. Valk, H. The zhalnik graves: evidence of the christianization of the Novgorod and Pskov lands? / H. Valk // Rome, Constantinople and newly-converted Europe. Archaeological and historical evidence. Vol. I / Edited by M. Salamon [etc.]. – Kraków. – Leipzig. – Rzeszyw. – Warszawa, 2012. – S. 737–750.

ЗНАЧЭННЕ МУЗЕЯ Ё ФАРМІРАВАННІ ПАТРЫЯТЫЧНАГА ВЫХАВАННЯ ПАДРАСТАЮЧАГА ПАКАЛЕННЯ

Складнікам любой культуры можна лічыць сукупнасць матэрыяльных прадметаў, якія выказваюць унікальнасць і непаўторнасць той ці іншай культуры, існавала ў гістарычным аспекце. Прадметамі матэрыяльнай культуры могуць выступаць прылады працы, прадметы адзення, архітэктурныя збудаванні.

У канцы 90-х гадоў ХХ стагоддзя ў грамадстве назіралася падзенне ўзроўню духоўнай культуры, што не магло не адкласці адбітак і на матэрыяльныя культурныя каштоўнасці. Музеі ў гэты перыяд губляюць прывабнасць, назапашаны вопыт у правядзенні культурна-масавай работы з падростаючым пакаленнем таксама аказваецца непатрэбным. Адсутнасць маральнай іерархіі каштоўнасцяў у моладзі, неразуменне значнасці культурна-гістарычных помнікаў, адсутнасць цікавасці да гісторыі сваёй дзяржавы прывяло да разрыву паміж пакаленнямі. У выніку, прыходзіць у заняпад матэрыяльны фонд, догляд кваліфікаваных супрацоўнікаў, здача сваіх плошчаў у арэнду камерцыйным арганізацыям, ператварэнне музеяў у шэрагу выпадкаў у склады, інтэрнаты і інш.

Неабходна адзначыць, што ў ХХІ стагоддзе, расійскае грамадства ўступае з размытымі паняццямі патрыятызму і нацыянальнай ідэі. У такіх умовах складана было знайсці падмурак, на якім неабходна будаваць патрыятычнае выхаванне, у сувязі з гэтым на першае месца можна паставіць існуючыя ваенна-гістарычныя музеі і музеі народнай культуры і этнаграфіі, якія прапаноўвалі і рэалізоўвалі асноўныя напрамкі грамадзянска-патрыятычнага выхавання падростаючага пакалення.

З абстрахненнем ва ўсім свеце духоўнага экстрэмізму і ўзмацненнем нацыяналістычных тэндэнцый, паўсталі перадумовы для абароны Расіі ад гэтых негатыўных тэндэнцый. Таму, паступова адбылося зрушэнне нацыянальнай ідэі ў бок патрыятызму.

Менавіта таму адным з прыярытэтных напрамкаў у выхаванні падростаючага пакалення становіцца грамадзянская або патрыятычнае выхаванне. Мэты патрыятычнага выхавання павінны рэалізоўвацца ў гатоўнасці да абароны сваёй Радзімы, вывучэнні гісторыі гераічнага мінулага славянскіх народаў, іх побыту, традыцый, звычаяў [2, с. 384].

Адной з устаноў, якія рэалізуюць ідэі патрыятычнага выхавання, нароўні з адукацыйнымі ўстановамі (школы, дзіцячыя сады, установы дадатковай адукацыі) выступае музей. Так, практыка асветніцкай дзейнасці музея, выпрацавала вялікую колькасць напрамкаў, форм, метадаў і абапіраецца на Дзяржаўную праграму «Патрыятычнае выхаванне грамадзян Расійскай Федэрацыі на 2016–2010 гады».

Адпаведна дадзенай праграме, патрыятычнае выхаванне ўяўляе сабой мэтанакіраваную дзейнасць інстытутаў грамадзянскай супольнасці і сям'і па фарміраванні ў грамадзян высокай патрыятычнай свядомасці, пачуцця вернасці сваёй Айчыне, гатоўнасці выканаць грамадзянскі абавязак па абароне інтарэсаў Радзімы.

Задача музея заключаецца ў тым, каб заахвочваць ў грамадзян патрэбу глыбей спазнаць гісторыю Айчыны з розных крыніц: са знаёмства з музейнай экспазіцыяй, з кніг і фільмаў, экскурсій па баявых мясцінах, фальклорных экспедыцый. Бо толькі той, хто добра ведае і адчувае гісторыю, абуджае любоў не толькі да мінулага, але і да сучаснасці і будучыні сваёй краіны і свайго народа. Музею таксама адводзіцца роля інфармацыйнай базы для праектнай і даследчай дзейнасці, перш за ўсё навучэнцаў школ і навучэнцаў устаноў сярэдняй спецыяльнай адукацыі і ВНУ [1, с. 27].

Менавіта таму, намі былі прааналізаваны асноўныя напрамкі музейнай працы, накіраванай на фарміраванне патрыятычнага выхавання:

- гісторыка-краязнаўчы напрамак дзейнасці музея, заключаецца ў выкарыстанні сістэмы мерапрыемстваў накіраваных на вывучэнне каранёў свайго народа, фарміраванне ведаў аб сваім пасёлку, раёне, горадзе; яго жыхарах, іх звычаях, традыцыях, святах і г.д. .;
- грамадзянска-прававы напрамак дзейнасці разлічаны на фарміраванне ў моладзі законапаслухмянасці, ацэнкі палітычных і прававых падзей і працэсаў у грамадстве;
- сацыяльна-патрыятычны кірунак дзейнасці накіраваны на актывізацыю духоўных каштоўнасцей, пераемнасці пакаленняў у выхаванні клопату і спагады.

Музейнае асяроддзе стымулюе не толькі пазнавальныя інтарэсы, але і спрыяе ўсебаковаму развіццю асобы. Наяўнасць незнаёмых раней прадметаў выклікае пачуццё здзіўлення, падахвочвае да самастойных пошукаў інфармацыі. Вялікае значэнне мае і феномен пазнання – падмацаванне ведаў аб падзеях і з'явах уражаннем аб прадметах, якія дакументуюць гэтыя падзеі і з'явы.

Актыўнай формай дзейнасці можна лічыць стварэнне дзіцячых клубаў пры музеі, асноўнай задачай якіх становіцца пошук людзей, якія без вестак прапалі ў гады Вялікай Айчыннай вайны на тэрыторыі Белгародскай вобласці, паходы па месцах баёў, удзел у фальклорных і этнаграфічных экспедыцыях. Падчас такіх мерапрыемстваў праходзяць сустрэчы з удзельнікамі і відавочцамі, зносіны са аднагодкамі, наладжванне кантактаў з клубамі і музеямі не толькі Расіі, але і Беларусі.

Пры арганізацыі пасяджэнняў музейнага гуртка на базе музея велізарную ролю таксама адыгрывае ўзаемадзеянне музея з рознымі арганізацыямі і ўстановамі (воінскія часткі, установы дадатковай адукацыі, пошукавыя арганізацыі горада).

У выніку супрацоўніцтва з музеямі горада (музей-дыярама «Курская бітва. Белгародскае напрамак» і музеем народнай культуры), мы адзначаем, што навучэнцы адкрываюць для сябе наступныя магчымасці:

- зацікаўленасць і самастойнасць выбару далейшай дзейнасці ў рамках музейнага гуртка;
- актывізацыя самастойнай дзейнасці навучэнца;
- фарміраванне патрэбы і развіццё пэўных маральных каштоўнасцяў, якія служаць базай для патрыятычных пачуццяў;
- для ўмацавання патрыятычных пачуццяў навучэнцаў праца можа ажыццяўляцца на некалькіх узроўнях: *мая сям'я, мой горад, мой край, мая Расія*.

Ва ўмовах фарміравання патрэбаў патрыятычных пачуццяў, прыярытэтным можна разглядаць арганізацыю пошукавай працы. Дадзены від дзейнасці аб'ядноўвае ў адзінае цэлае: вучэбна-пазнавальную, грамадска-палітычную, спартыўную, эстэтычную дзейнасць, спрыяючы фарміраванню адной з галоўных мэт – выхаваць годнага грамадзяніна і будучага абаронцы Радзімы. Некаторыя моманты пошукавай дзейнасці ўтрымліваюць элементы рамантыкі, героікі, але пры гэтым патрабуецца пераадоленне цяжкасцяў, праява сілы волі, што можа адказваць патрэбам асобы маладога чалавека [1, с. 63].

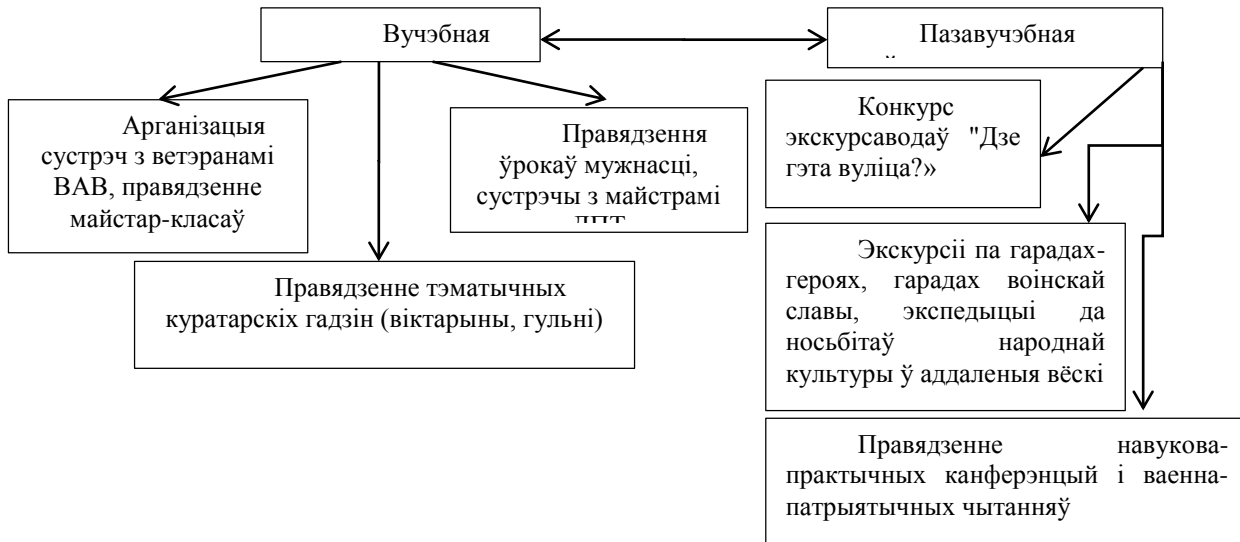
Пры арганізацыі пошукавай працы з навучэнцамі неабходна памятаць, што такі від дзейнасці спрыяе ўсведамленню сваёй датычнасці да гісторыі краіны, барацьбы за мір, бо вывучаючы старонкі дасканалых подзвігаў, навучэнцы захоўваюць памяць, якую можна разглядаць як нейкую зброю ў барацьбе за мір: для прадухілення новай вайны, трэба памятаць пра мінулае.

Нарэшце праз арганізацыю пошукавай дзейнасці можна навучыць асновам навукова-даследчай работы: знаходзіць факты для адстойвання свайго пункту гледжання, лагічна выкладаць матэрыял, працаваць з архіўнымі крыніцамі, праяўляць настойлівасць і самастойнасць, несці адказнасць за выкананне задання, выпрацаваць дысцыплінаванасць.

У рамках дзейнасці гурткаў супрацоўнікі музеяў могуць выкарыстоўваць наступныя

формы патрыятычнага выхавання.

Формы патрыятычнай работы з навучэнцамі на базе музея



У табліцы прыведзены два асноўных напрамкі працы: праз урокі, якія праводзяцца супрацоўнікамі ваенна-гістарычнага музея і музея народнай культуры ў ВНУ і праз узаемадзеянне супрацоўнікаў музея з навучэнцамі непасрэдна ў музеі.

Супрацоўнікі музея ў рамках супрацоўніцтва і дуальнага навучання ў сваёй працы па фарміраванні патрыятызму ў падрастаючага пакалення выкарыстоўваюць два ўзроўні – рэгіянальны і федэральны.

На рэгіянальным узроўні супрацоўнікамі музея ажыццяўляецца выезд за межы тэрыторыі музея ў іншыя раёны Белгародскай вобласці. Як вынік гэта ўвасабляецца ў цесным узаемадзеянні з установамі культуры, адукацыі, са сродкамі масавай інфармацыі.

На федэральным узроўні – узаемадзеянне ажыццяўляецца праз турысцка-экскурсійную, выдавецкую і навукова-даследчую працу. Супрацоўнікі ўдзельнічаюць у распрацоўках праграм па ажыццяўленню экскурсійных маршрутаў па адкрытай пляцоўцы музея-дыярамы «Зброя Перамогі», экскурсія «Белгарад – Прохараўка» (музей-запаведнік «Прохараўскае поле» і «Мемарыял у гонар Герояў Курскай бітвы»), аглядныя экскурсіі па горадзе Воінскай славы і г.д., падтрымліваюць сувязь з ваенна-гістарычнымі і этнаграфічнымі музеямі Валгаграда, Масквы, Санкт-Пецярбурга, Курска, Смаленска.

У рамках адукацыйнай дзейнасці арганізуюцца музейна-адукацыйныя мерапрыемствы, ролевая гульня «Ажыўшая экспазіцыя», майстар-класы.

Акрамя таго, удзельнікі паказваюць свае здольнасці ў віктарыне на гістарычную і этнаграфічную тэму, аказваюць першую медыцынскую дапамогу, апранаюць процівагаз, кідаюць гранату, ажыццяўляюць зборку-разборку аўтамата, а таксама камандамі ўдзельнічаюць фальклорных фестывалях «Малання», «Хотмыжская восень».

Шматварыянтнасць культурна-адукацыйнай дзейнасці рэалізуецца праз наступныя віды і формы працы: аглядныя і тэматычныя экскурсіі; гульнявыя экспазіцыі; музейныя ўрокі; лекцыі для настаўнікаў і навучэнцаў; конкурсы; алімпіяды; віктарыны па ваеннай гісторыі і краязнаўстве; паходы па месцах баявой славы; канферэнцыі.

Неабходна адзначыць, што практычна ўсе распрацоўваюцца культурна-адукацыйныя мерапрыемствы, як правіла завяршаюцца наведваннем самой дыярамы, што што спрыяе іх большай прывабнасці для наведвальнікаў і садзейнічае праяве больш глыбокай цікавасці да гісторыі. Навучэнцы адчуваюць сябе часткай свайго народа, Радзімы.

У ходзе цеснага супрацоўніцтва з музеямі нам удалося выклікаць цікавасць да вядзення ваенна-гістарычнай, этнаграфічнай і музейнай працы, якое аказала выхаваўчае значэнне па наступных напрамках:

- выхаванне навучэнцаў на прыкладах праявы мужнасці, адвагі, стойкасці;
- выхаванне навучэнцаў на народных традыцыях з выкарыстаннем аўтэнтчнага матэрыялу, сабранага на тэрыторыі Белгародскай, Курскай, Варонежскай абласця;
- аднаўленне праўды і ўсёй паўнаты гісторыі ВAB, асэнсаванне этапаў яе развіцця з апорай на аб'ектыўныя дакументальныя і архіўныя матэрыялы.

Такім чынам, выхаванне патрыятызму – не самамэта. Гэта толькі прыступка да гістарычнай свядомасці, якая, у сваю чаргу, шмат у чым прадвызначае духоўнае жыццё чалавека, і ў першую чаргу, яго грамадзянскія якасці. Выхаванне гісторыі праз гістарычную і культурную памяць, вядзе да сцвярджэння патрыятызму як якасці асобы, уяўляе сабой шматстайны працэс, што пранізвае ўсе бакі жыццядзейнасці чалавека. Ён працякае як ва ўмовах выхавання, так і ў больш шырокай сферы развіцця асобы – сферы сацыялізацыі. У ім бяруць удзел сям'я, школа, працоўны калектыў, Узброеныя Сілы, сродкі масавай інфармацыі, установы культуры і вольнага часу, іншыя звыны мікра- і макраасяроддзя.

Асаблівае месца ў фарміраванні гісторыка-патрыятычнага выхавання належыць музейным установам, якія захоўваюць і экспануюць дакладныя, першасныя крыніцы пазнання гісторыі і культуры. Абапіраючыся на нацыянальна-культурныя рарытэты, музеі могуць узнавіць гістарычныя рэаліі, далучыць чалавека ў свет ажыўшай гісторыі, выклікаць высокія пачуцці прыналежнасці да знакавых падзей мінулага часу. Аднак гэтыя магчымасці сёння рэалізуюцца відавочна недастаткова, і найважнейшая задача заключаецца ў тым, каб актывізаваць культурастваральную дзейнасць музея, распрацаваць і ўкараніць навукова абгрунтаваны механізм іх эфектыўнага ўключэння ў рашэнне актуальнай цяпер праблемы гісторыка-патрыятычнага выхавання насельніцтва.

Літаратура

1. Геройко-патриотическое воспитание в школе: детские объединения, музеи, клубы, кружки, поисковая деятельность / авт.-сост. Т. А. Орешкина. – Волгоград : Учитель, 2007. – 122 с.
2. Леонова, С. В. Юные патриоты / С. В. Леонова // 60 лет Курской битвы в Великой Отечественной войне. – М. : Издательский дом Ассоциации офицеров запаса Вооруженных Сил (Мегапир), 2004. – С. 382–388.

Якавенка Н.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ГІСТАРЫЧНЫ ФЭНОМЕН У СУЧАСНАЙ УСХОДНЕСЛАВЯНСКАЙ ПРОЗЕ

Пачатак ХХІ стагоддзя – час катастроф, разбурэння і канфліктаў – самым непасрэдным чынам адбываецца ў мастацкай літаратуры, атрымлівае ў ёй свае ацэнкі, абумоўленыя светапоглядам і эстэтычнымі пазіцыямі пісьменнікаў. Паколькі чалавецтву заўсёды патрэбны неабходны погляд назад, каб не паўтараць памылак пройдзенага і перажытага, ці ў пошуках адказаў на пытанні сённяшняга часу звяртацца да крыніц, што палягаюць у далёкай мінуўшчыне, у сучаснай усходнеславянскай літаратуры нараўне з адлюстраваннем надзённасці адбываецца зварот да гісторыі. Што асабліва важна, творы на гістарычную тэматыку з'яўляюцца культурным феноменам, выключэннем з “катастрафічнай” літаратурнай сістэмы – ім не ўласцівы “пафас заняпаду”, бо грунтуюцца яны не на асэнсаванні і назапашванні стратаў, а, наадварот, на асэнсаванні і назапашванні набыткаў – вялікіх здзяйсненняў, перамог, на ўслаўленні нацыянальных герояў і ўсведамленні нацыянальнай унікальнасці.

Кожная з усходнеславянскіх літаратур пачатку ХХІ стагоддзя імкнецца так ці інакш адлюстроўваць часы найбольшай магутнасці сваёй дзяржавы: для беларускай літаратуры характэрны зварот да перыяду Вялікага Княства Літоўскага, асэнсаванне выключнай ролі

выбітнх дзеячаў Адраджэння і Рэфармацыі; руская літаратура шмат увагі надае праваслаўным традыцыям, паказвае магутнасць колішняга Рускага царства і Расійскай Імперыі; украінская літаратура часта звяртаецца да гісторыі казацтва, згадвае слаўтых кашавых атаманаў Запарожскай Сечы.

Сучаснай гістарычнай прозе і вобразам гістарычных асоб уласціва міфалагічнасць, якая часта праяўляецца як легендарнасць. Міф імгненна стварае моцны эфект і яго ўздзеянне нашмат мацнейшае за любыя рацыянальныя тлумачэнні. Міфалагічнасць можа надаць значэнне абсурду, сюррэалістычнасці. Адзначанае ў поўнай меры датычыць аповесці “Урус-шайтан. Байкі про Сірка – кошового атамана, шевалье д’Артан’яна та турецького султана” ўкраінскага празаіка Ігара Афанасьева. Кашавы атаман Іван Сірко (прыкл. 1610–1680 гг.) – адна з найбольш легендарных (міфалагізаваных) гістарычных асоб усходнеславянскага свету. Дакументальных звестак пра яго значна менш, чым міфаў, якія нараджаліся, хутчэй за ўсё, дзеля тлумачэння ўнікальных фактаў біяграфіі і асабістых уласцівасцей атамана: валодаў выключнай фізічнай сілай, адвагай, вынослівасцю і сілай волі; з яго пяцідзесяці пяці паходаў пяцьдзсят тры скончыліся перамогай, а два – перамер’ем; ён восем разоў выбіраўся кашавым, што нечувана ў гісторыі казацтва; не ўжываў алкаголь, што для казацтва таксама не характэрна; пасля смерці атамана яго цела перазахоўвалі, эксгуміравалі, а чэрап больш за дваццаць гадоў знаходзіўся ў Маскве, куды за савецкім часам быў дастаўлены ў майстэрню акадэміка М. Герасімава, які займаўся рэканструкцыяй партрэтаў гістарычных асоб, і шмат іншага. Вобраз нацыянальнага героя Івана Сірка ўкраінскі народ зрабіў сюррэалістычным і, пры тым, вельмі “пераканаўчым” у сваёй незвычайнасці: Сірко нарадзіўся з зубамі, што лічылася д’ябальскай прыкметай; быў адораны ваўчынай сілаю і мог ператварацца ў ваўка; вучыўся ў чараўніка, карыстаўся магіяй у вайсковым жыцці, на ляту лавіў кулі зубамі, таму яго немагчыма было забіць; паміраючы, сказаў захаваць у якасці чароўнага талісмана сваю правую руку, з дапамогай якой пазней, у вайну 1812 года, нібыта была ўратавана Масква – перад тым як пачаўся пажар, адбыўся Хросны ход, падчас якога, як святых мошчы, неслі руку атамана, і інш. Гэтыя міфы разам з даступнымі гістарычнымі звесткамі паклаў у аснову сваёй аповесці Ігар Афанасьеў з мэтай стварэння вобраза рамантычнага і непераможнага героя ўкраінскага казацтва.

Нацыянальны міф з’яўляецца рухомым, дынамічным утварэннем, кампаненты якога фарміруюцца паступова ў працэсе станаўлення нацыянальнай культуры і ў залежнасці ад асноўных грамадскіх пунктаў погляду на сутнасць нацыянальнага. Ён абавязкова дапускае наяўнасць гістарычнага вымярэння, бо “канструяванне” нацыянальнага міфа немагчымае без міфа нацыянальнай гісторыі. Гістарычнае вымярэнне нацыянальнага міфа дазваляе разглядаць нацыянальную літаратуру як аповед пра нацыянальную гісторыю, увасобленую ў падзеях, персанажах, сімвалах, але пры тым міф нацыянальнай гісторыі існуе менавіта ў сваім “уяўным” вымярэнні, ён нелінейна суадносіцца з рэальнымі гістарычнымі падзеямі. Прыкладам сказанаму служыць выкарыстанне міфаў расійскім пісьменнікам Мікалаем Каняевым у дакументальна-мастацкай аповесці “Царская сакма”. Твор, прысвечаны асэнсаванню гістарычнай ролі Іаана IV Грознага і Мікалая II, “аздоблены” легендамі і паданнямі пра таго ж Іаана Грознага, асілка Іллю Мурамца, праваслаўных святых Пятра і Феўронію, пра казачага атамана Ермака, што заваяваў Сібір для Рускага царства, і інш. Міфы ў аповесці не проста ўпісаны ў яе структуру для таго, каб абыгрываць пэўныя гістарычныя эпізоды, але і пераплятаюцца паміж сабой. Акрамя таго, «Царская сакма» паказвае на настойлівае імкненне яе аўтара пераканаць чытачоў у асаблівай важнасці праваслаўя. Згодна з гэтай эстэтычнай пазіцыяй пісьменніка, шляхам «упарадкавання рэальнасці» выбудоваецца адпаведнае нелінейнае суаднясенне нацыянальных міфаў з нацыянальнай гісторыяй. Так, М. Каняеў робіць дапушчэнні, якія немагчыма ні пацвердзіць, ні абвергнуць, наконт таго, што Ілля Мурамец быў народжаны менавіта ў

праваслаўнай любові, што былінны герой і святы Ілля, кананізаваны ў 1643 годзе, мошчы якога знаходзяцца ў Кіева-Пячэрскай лаўры, гэта адна асоба і інш. Асаблівай увагі заслугоўваюць легенды пра Іаана Грознага, выкарыстаныя М. Каняевым. Адна з іх – пра з’яўленне цару Багародзіцы, якая загадала яму ісці на Казань і ўзяць яе, – не толькі адпавядае аўтарскай эстэтычнай канцэпцыі выключнасці праваслаўя і велічнасці расійскага самадзяржаўя, але і паказвае як нацыянальны міф абумоўліваецца наяўнасцю гістарычнага вымярэння.

Між тым, міф мае магчымасць выконваць у літаратурным творы ролю інтэртэксту. У гістарычным рамане беларускага празаіка Эрнеста Ялугіна “Перад патопам”, прысвечаным асабліва важным падзеям гісторыі Вялікага Княства Літоўскага другой паловы XVI стагоддзя (Люблінскай уніі 1569 года і нечаканай смерці яе праціўнікаў – славуных дзяржаўных дзеячаў Мікалая Радзівіла Чорнага і Яна Караля Хадкевіча; вайне ў Лівоні (Прыбалтыцы), распачатай маскоўскім царом Іаанам Грозным, захопу беларускіх зямель уключна з Полацкам і інш.); міф пра чароўнае «зерцала» чарнакніжніка Яна Твардоўскага, якім карыстаўся кароль Польшчы і вялікі князь Літоўскі Жыгімонт II Аўгуст, “пашырае” перспектыву твора і стварае алузіі на гістарычныя раманы класікаў польскай літаратуры Г. Сянкевіча (“Агнём і мячём”) і У. Рэйманта (“Апошні Сейм Рэчы Паспалітай”).

Чароўнае люстэрка, расколатае на тры часткі, у драўлянай чорнай рамцы, існуе да сённяшняга часу – знаходзіцца ў рызніцы Малой Базілікі ў польскім Венгруве і нібыта ўсё яшчэ валодае магічным эфектам. Яно сапраўды належала легендарнаму чарнакніжніку Яну Твардоўскаму. Паводле адной з легенд, у яго глядзеў каб даведацца пра свой лёс Напалеон Банапарт, які, незадаволены ўбачаным, у гневе кінуў люстэрка, ад чаго на ім з’явіліся расколіны. У рамане “Перад патопам” Э. Ялугіна гаворыцца пра іншае – быццам расколалася “зерцала”, калі яго шпурнула каралева Бона, убачыўшы свой хуткі скон. Вядома таксама, што Твардоўскі праводзіў спірытычны сеанс для Жыгімонта-Аўгуста – выклікаў дух яго каханай, трагічна памерлай Барбары Радзівіл. Згодна з легендай, асабліва папулярнай у Беларусі, сеанс адбываўся ў Нясвіжскім замку Радзівілаў. Калі падчас сеансу з чароўнага люстэрка ў пакоі з’явілася Барбара, кароль не стрымаўся і кінуўся да яе, у выніку чаго спалоханы прывід знік, але не вярнуўся ў іншасвет, а застаўся блукаць па замку. Таму Барбару Радзівіл называюць Чорнай Паннай Нясвіжа. На самой справе сеанс адбываўся не ў Нясвіжы, на тэрыторыі Беларусі, а на тэрыторыі Польшчы, лёс Барбары Радзівіл увогуле не звязаны з Нясвіжскім замкам, а “прывідам” была жывая маладая жанчына Барбара Гізанка – паслушніца аднаго з польскіх манастыроў, знешне падобная да славутай цэзкі, і, нарэшце, дакладна не вядома, ці карыстаўся Ян Твардоўскі падчас гэтай містыфікацыі сваім “зерцалам”. Эрнест Ялугін адпаведна беларускай легендзе, як бы мімаходзь згадвае гісторыю са спірытычным сеансам і насычае раман уласнымі падрабязна расказанымі міфамі, звязанымі з люстэркам Твардоўскага. Згодна з імі, Жыгімонт-Аўгуст неаднаразова звяртаўся да варажбіта з просьбамі паказаць у “зерцале” наступствы некаторых палітычных рашэнняў і падзей, такіх як Люблінская ўнія, пасля якой, пазней, на апошнім сейме Рэчы Паспалітай быў прыняты трактат аб саюзным далучэнні да Расіі, асвятліць знакавыя моманты ўласнага лёсу, у выніку чаго даведаўся, што “калыска Ягелонаў” застанецца пустой – ён не меў нашчадка, ад чаго цягнеў папрокі сваёй маці – каралевы Боны Сфорца і пакутваў да канца жыцця так жа моцна, як ад страты каханай Барбары Радзівіл. Такім чынам, у рамане Э. Ялугіна, таксама як у аповесцях І. Афанасьева і М. Каняева, гістарычнае вымярэнне нацыянальнага міфа дазваляе разглядаць нацыянальную літаратуру быццам аповед пра лёс нацыі, увасоблены ў знакавых падзеях, гістарычных асобах, магічных сімвалах і, разам з тым, выконвае інтэртэкстуальную функцыю.

На пачатку XXI стагоддзя для ўсходнеславянскіх культур асабліва актуальныя праблемы нацыянальнай самаідэнтыфікацыі. Ва ўсведамленні нацыянальнай ідэнтычнасці значную ролю выконвае мастацкая літаратура, якая з’яўляецца своеасаблівай сферай

фарміравання, рэпрэзентацыі і функцыянавання ўяўленняў пра нацыянальнае ў культуры. Спецыфіка мастацкіх празаічных тэкстаў у тым, што ў іх найбольш дакладна адлюстроўваецца рэчаіснасць праз падрабязную абмалёўку прадметаў і з'яў, значных падзей, праз мастацкае выражэнне думак і пачуццяў, абмалёўку вобразаў нечым адметных асоб. Асобы, як вядома, ствараюць гісторыю, а разуменне і мастацкае ўвасабленне іх характараў, выяўленне першапрычын пэўных учынкаў, што паўплывалі на ход гісторыі, ляжаць у аснове асэнсавання гістарычнай мінуўшчыны, ілюструюць светаразуменне і светаўспрыманне чалавека і нацыі.