

несчастны, с поломанными судьбами, со смещённым сознанием, с изменившимися представлениями о Добре и Зле» [2, с. 438].

Тенденция синтеза традиций многосерийного фильма и сериала проявляется и в фильмах более позднего периода. В качестве примера можно привести целый ряд четырёхсерийных телефильмов. Исследователь Н.А. Агафонова относит четырёхсерийный телефильм к «специфическому формату белорусского минисериала» и определяет его как «кватрос» [1, с. 281]. Четырёхсерийное (и кратное четырём) разбиение на серии распространено в силу оптимальности для «горизонтальной» ежевечерней трансляции в рамках телепрограммы. В течение четырех дней одной недели (понедельник – четверг либо вторник – пятница) зритель смотрит один фильм, в течение четырех дней следующей недели – другой. Восьмисерийный фильм рассчитан на двухнедельную трансляцию, либо на трансляцию «сдвоенными» сериями в течение недели.

Кватросами являют мелодрамы «Тихий центр» (2010 г., реж. Р. Грицкова, 4 серии) и «Всё, что нам нужно» (2011 г., режиссер И. Павлов, 4 серии), боевики и приключенческие фильмы совместного российско-белорусского производства: «Майор Ветров» (2007 г., режиссёр А. Франкевич-Лайе, 4 серии), «В июне 41-го» (2008 г., режиссёр А. Франкевич-Лайе, 4 серии) и «Снайпер. Оружие возмездия» (2009 г., режиссёр А. Ефремов, 4 серии). Четырёхсерийным является и один из немногочисленных национальных проектов на белорусском телевидении – остросюжетный приключенческий фильм «Следы Апостолов» (2013 г., режиссер С. Талыбов, 4 серии). Из восьми серий состоят детектив «Немец» (2010 г., режиссёр А. Ефремов, 8 серий) и военный боевик «Покушение» (2010 г., режиссёр А. Ефремов, 8 серий).

Ещё одной тенденцией последних лет является создание оригинальных игровых телефильмов в сериях по законам востребованных сложившихся форматов. Примером обращения к формату «процедурной медицинской серии» является фильм «Ой, мамочки...» (2014 г., режиссёр И. Павлов, 12 эпизодов). Фильм выстроен по законам процедурной драмы – в каждой серии новый сюжет, при этом все эпизоды объединены драматургическими арками, позволяющими придать развитие дополнительным сюжетным линиям.

Примером освоения формата «ситком» (комедия ситуаций) является проект «Сезон идей» (2013 г., режиссёр Д. Якунин, 8 серий). Фильм о жизни креативного агентства-студии «Грабли» состоит из 8 серий по 23-27 минут. Каждая серия сюжетно автономна и завершена (новые клиенты, истории и ситуации). Восемь серий разбиты на два блока с кульминационными эпизодами в четвёртой и восьмой сериях. С целью придания целостности всей конструкции введены дополнительные сюжетные линии, показывающие истории развития личных взаимоотношений героев.

Исследуемый период отмечен попытками перенесения успешных зарубежных телепроектов на отечественный телеэкран. Эту практику называют адаптацией. Адаптация подразумевает пересъёмку телепроекта для трансляции на территории других стран, которая осуществляется с учётом специфических национальных и культурных особенностей региона. Так, отечественный ситком «Теоретики» (2009 г., режиссёр С. Талыбов, «Столичное телевидение») является адаптацией популярного американского телепроекта «Теория большого взрыва». Адаптация проводилась без правового урегулирования, что стало причиной закрытия проекта.

Примером модификации зарубежного продукта является ситком «Ускоренная помощь» (1999 г., 12 эпизодов) и «Ускоренная помощь-2» (2000-2001 гг., 24 эпизода), снятые по заказу российского «ОРТ» белорусской телекомпанией «ФИТ» с участием белорусских сценаристов, режиссёров, актёров. Ситком является ремейком-пародией на американскую процедурную медицинскую серию «Скорая помощь». Каждый из эпизодов «Ускоренной помощи» посвящён дню жизни больницы. Пародирование заложено не только на уровне сюжета и его структурной организации, но и в названии, а также в именах и образах главных героев: фамилия главврача больницы – Клуни, по аналогии с фамилией актёра Дж. Клуни, исполнителя главной роли в «Скорой помощи». Авторы ситкома пытаются копировать и аудиовизуальную стилистику оригинала, что в комплексе создаёт комический эффект.

Специфика игровых телефильмов в сериях рассматриваемого периода заключается как в освоении отечественными авторами зарубежных форматов, так и в создании телепроизведений, являющих собой синтез традиций отечественного многосерийного телефильма и художественных приёмов, свойственных сериальной эстетике. Телефильм в сериях получил широкое распространение в силу своей органичности для телевещания и чрезвычайной популярности у зрителя, и, несомненно, будет иметь дальнейшее развитие. Отечественная история и культурный контекст в нём, как и везде в современной медиасфере, к сожалению, пока отнесается глобализацией на второстепенный план. В плане потенциала для этнокультурного воспитания и этноидентификации молодёжи отечественный игровой телефильм в сериях рубежа XX и XXI вв. имеет довольно скромные достижения.

#### Список литературы:

1. Агафонова, Н. А. Сериальный экранный продукт: формат, структура, художественный потенциал / Н. А. Агафонова // Традыцы і сучасны стан культуры і мастацтва : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 28–29 лістапада 2013 г. : у 2 ч. / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларус. культуры, мовы і літаратуры, Філ. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; уклад. : Н. С. Бункевіч [і інш.] ; рэдкал. : А. І. Лакотка (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2014. – Ч. 1. – С. 280–282.
2. Орлов, В. А. Магия многоцветного экрана, или За кадром, за кулисами с друзьями и актрисами / В. А. Орлов. – Минск : Харвест, 2015. – 512 с.

#### *Крысціна Жаўнерык*

#### **АСНОЎНЫЯ РЫСЫ ЖАНОЧЫХ ГАЛАЎНЫХ УБОРАЎ СТОЛІНШЧЫНЫ КАНЦА ХІХ – ПАЧАТКУ ХХ СТАГОДЗІЯЎ**

*Christina Jovnerik*

#### **THE MAIN FEATURES OF WOMEN'S HEADRESSES OF THE STOLIN REGION IN LATE 19th – BEGINNING OF THE 20th CENTURY**

*У артыкуле аўтар даследуе галаўныя ўборы раёна Століна (Заходняя Палессе) мяжы ХІХ – ХХ стст. як самую каларытную і маляўнічую частку беларускага адзення, якая надавала ўсяму народнаму касцюму завершанасць і святочнасць.*

*In the article the author is carrying out the headgear of the Stolín region (West Polesie) on the borders of the 19th – 20th century as the most colorful and picturesque part of Belarussian costume which gave completeness and festivity to the entire image.*

Галаўныя ўборы складалі самую каларытную і маляўнічую частку беларускага адзення, якая надавала ўсяму народнаму касцюму завершанасць і святочнасць. Асаблівасці нашэння галаўных убораў, як і ўсяго комплексу адзення, залежалі ад шэрагу фактараў. Сярод такіх патрэбна пазначыць гістарычны, геаграфічны, сацыяльны і эканамічны, якія ў большасці сваёй і абумовілі бытаванне таго ці іншага тыпу галаўнога ўбору на пэўнай тэрыторыі. Уздзеянне гэтых фактараў праявілася і на тэрыторыі Століншчыны – галаўныя ўборы гэтага рэгіёна разглядаюцца ў артыкуле. Патрэбна нагадаць, што Столінскі раён знаходзіцца ў самым сэрцы Палесся, а таму яго этнаграфічная гісторыя заўсёды выклікае сапраўдную цікавасць. Аб гэтым гаворыць цэлы шэраг даследаванняў, якія праводзіліся выбітнымі навукоўцамі на працягу канца XIX – канца XX стагоддзяў.

Доўгая гістарычная і геаграфічная ізаляванасць Століншчыны паўплывала на пранікненне сюды не толькі дасягненняў прагрэсу, але і модных плыняў, якія з вялікім спазненнем дасягалі гэтых глухіх палескіх вёсак. Нягледзячы на гэта, па архіўных запісах і звестках можна зрабіць выснову аб існаванні на Століншчыне рознатыпных жаночых галаўных убораў.

Адным з такіх яркіх тыпаў з'яўляецца рагаты галаўны ўбор, які тут меў назву «галава» ці яшчэ «галовачка». Гэты ўбор з'яўляўся адметнай рысай замужніх жанчын з Давыд-Гарадка і ваколіц, мясцін, якія зараз уваходзяць у склад Столінскага раёна [3, с. 32]. Бытаванне такога жаночага галаўнога ўбору адлюстравана А.К. Кіркораў яшчэ ў канцы XIX ст.

Галовачкай прынята называць даўні галаўны ўбор замужніх жанчын у давид-гарадоцка-тураўскім строі. Ён бытаваў у XVIII – пачатку XX ст. Складаўся з цвёрдага каркаса-асновы ў выглядзе шапкі без верху, надлобная частка якой пераходзіла ў трапецыяпадобны грэбень вышыняй 8–15, шырынёй 10–17 см, своеасаблівага чапца (чахольчык з паркалю ці кужэльнага палатна, надзяваўся на грэбень), рабушкі (пасак з тых жа матэрыялаў, якім ахінаўся каркас), сярпанкі (намітка з тонкага, як марля, палатна даўжынёй 3,5–5 м, шырынёй 50–60 см); складзеная ў некалькі столак, яна абвівала грэбень, праходзіла пад падбародкам і свабоднымі канцамі драпіравалася на спіне. Часта галовачка дапаўнялася ўзорыстай кашміравай хусткай з махрамі – тараноўкай (складзеная па дыяганалі, прапускала пад падбародкам і завязвалася на цемі). Святочную галовачку аздаблялі вышыўкай тонкім чырвоным, жоўтым, чорным шоўкам або малінавымі, блакітнымі, чорнымі, ніткамі лучковай воўны, нашыўкамі залацістай тасьмы, набіванага пярэстага паркалю. На жалобных уборах рабілі цёмна-сінія ці чорныя паскі. Дарэчы, асобныя даследчыкі адзначаюць, што блізка да галовачкі яшчэ адзін від жаночага галаўнога ўбору — так званая «падушачка» (пухоўка), якую насілі жанчыны Давыд-Гарадка і Століна. Пачынаючы з XX стагоддзя, галовачка паступова выцяняецца з жаночага гарнітуру і замяняецца хусткай (або дзвюма хусткамі са своеасаблівым спосабам павязвання) фабрычнай вытворчасці.

Акрамя «галовачкі», у канцы XIX – пачатку XX ст. на Століншчыне шырока былі распаўсюджаны наміткі. Намітка – ручніковы галаўны ўбор замужніх жанчын, шырока вядомы ўсім славянам, балтам і некаторым іншым народам.

Варыянты такіх намітак дакладна вядомыя ў вёсках Гарадная і Радчыцк, што знаходзяцца ў заходняй частцы Столінскага раёна. Тут намітка адрознівалася тым, што выраблялася з тонкага, але валоўна шчыльнага палатна, мела вышываны геаметрычным арнамантам налобнік і шырокія бардзюры тканага ромба-геаметрычнага арнаменту на канцах. Яна мудрагеліста драпіравалася кругом галавы, утвараючы акуратную шапачку з арнамантаванымі «вушкамі», перакінутымі наперад і на левы бок. Такі галаўны ўбор захоўваецца ў фондах Расійскага этнаграфічнага музея ў завітым стане, ён ўяўляе сабой намітку шырынёй 42 см і даўжынёй прыкладна 206–210 см. Намітка выткана з белых ільняных нітак палатняным перапляценнем. Абодва канцы наміткі ўпрыгожаны аднолькавымі, даволі шырокімі чырвонымі бардзюрамі бранага ромба-геаметрычнага арнаменту, якія размешчаны на адлегласці 3 см ад краёў. Краі абкіданы чырвонымі баваўнянымі ніткамі. Ачэлле вышыта «процягам» такімі ж ніткамі. Матэў вышыўкі – белая зігзагападобная лінія на чырвоным фоне. Тканіна наміткі мае сярэдняю таўшчыню і шчыльнасць. Астатнія часткі галаўнога ўбору адсутнічаюць, але, зыходзячы з яго формы, можна меркаваць, што пад наміткай хавалася прычоска, пакрытая чапцом.

Намітка ў разгорнутым стане накладалася на галаву. Ачэлле размяшчалася над ілбом такім чынам, што пакідала адкрытай частку валасоў, расчэсаных на прамы прабор. Левы канец складвалі ўдоўж у чатыры столкі (краямі ўнутр); ён падумаўся ўверх і перакідваўся праз галаву на правы бок. Канцы наміткі фіксаваліся шпількамі. Намітку насілі незалежна ад пары года [4, с. 279].

Патрэбна адзначыць яшчэ чапец, які з'яўляўся абавязковым элементам складанага жаночага галаўнога ўбору канца XIX пачатку XX ст. На Століншчыне яго насілі і пад «галовачку», і пад «падушачку», і пад намітку, а пазней – пад хусткі. Шылі чапцы звычайна з тонкай, мяккай, часцей фабрычнай матэрыі. Так, чапцы пад хустку ў некаторых вёсках Століншчыны старэйшыя жанчыны насілі да 50-х гадоў XX ст.

Значныя змены ў нашэнні галаўных убораў адбыліся ў пачатку XX ст. Даматканае паступова стала саступаць месца пашытаму з куплёных, часам дарагіх шаўковых, шарсцяных або іншых тканін. Пачынае шырока распаўсюджвацца хустка, якая замяняе намітку ў штодзённым нашэнні.

У другой палове XIX ст. на тэрыторыі Беларусі шырока распаўсюджваецца хустка, якая замяняе намітку ў штодзённым нашэнні. Хусткі былі самага разнастайнага памеру і якасці, квадратнай формы. Летнія даматканья або фабрычнага вырабу хусткі на ўсёй тэрыторыі Беларусі бытавалі пад тэрмінам «хустка», «хусцінка», «хуста». Фабрычныя хусткі называліся па-рознаму [1, с. 37].

На змену «галаве» і намітцы прыйшлі галаўныя ўборы, якія складаліся з дзвюх невялікіх хустак, звычайна рознага колеру, адну з якіх скручвалі валікам (для пругкасці і большага аб'ёму загортвалі ў яе паперу) і павязвалі кругом галавы. Другую складвалі вуглом і завязвалі пад падбародкам. Такі ўбор быў распаўсюджаны на Століншчыне і Тураўшчыне ў 1930–1950-я гг. У в. Альшаны ён называўся «калачык», у вёсках Аздамічы, Цераблічы – «чуб». Старыя жанчыны цалкам хавалі свае валасы пад «калачыкам», а маладыя рабілі «лапаткі» – разабраныя на прамы прабор валасы начэсвалі на лоб і намочвалі сыроваткай, каб яны хораша ляжалі і былі бачнымі з-пад «калачыка». Акрамя гэтага ўжывалі хусткі – «булбашанкі» або «сшыванкі», якія шылі з куплёных тканін, а па краях аздаблялі кутасікамі або пампонамі з рознакаляровых нітак.

Вялікія святочныя суконныя хусткі з кутасамі, якія насілі зімой паверх звычайных хустак, а ідучы ў царкву, госці або кірмаш, накідвалі на плечы, называліся на Століншчыне «кашміраўкамі», «апынкамі», «апіналкамі». Так, у вёсках Калоднае, Аўсямірава, Кострава і іншых, такія тыпы хустак насілі да пачатку 50-х гг. XX ст. Хусткі насіліся толькі ўнакідку, замяняючы жанчыне верхнюю вопратку, прычым канцы іх, перакінутыя на грудзях крыжападобна, падтрымліваліся свабоднай рукою. Жанчыны з бедных сямей насілі зімой вялікія вытканыя з воўны хусткі, якія называліся «акручванкі».

Акрамя таго, «акручванкамі» на Століншчыне называліся простыя суконныя хусткі, якія насілі кожны дзень. Павязванне хустак, таксама як і павязванне намітак, было вельмі разнастайным. Аднак амаль заўсёды для павязвання хусткі складалі па дыяганалі.

Такім чынам, галаўныя ўборы выконвалі сімвалічную, эстэтычную і практычную функцыі. З аднаго боку, традыцыі нашэння галаўных убораў раскрываюць цесную сувязь касцюма, момантаў яго стварэння і нашэння са светапоглядам народа. Гэта дае падставу меркаваць аб разнастайнасці і асэнсаванасці праяў народнага жыцця. А з другога боку, інтэнсіўнае развіццё капіталізму і звязанае з гэтым пранікненне ў вёску гарадской культуры падарвалі ў канцы XIX ст. патрыярхальнасць. К пачатку першай сусветнай вайны асноўная маса маладых жанчын ужо перастала насіць нават чапцы, а таксама, старанна закрываць валасы. Звычайным стала карыстанне адной хусткай, якая завязвалася паверх заплечных у косы валасоў пад падбародкам або вакол галавы.

#### Спіс літаратуры:

1. Беларускае народнае адзенне / пад. рэд. В. Бандарчыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 96 с.: іл.
2. Раманюк, М. Ф. Беларускае народнае адзенне: альбом / М. Ф. Раманюк. – Мінск : Беларусь, 1981. – 304 с.
3. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 4. Брэсцкае Палессе. У 2 кн. Кн. 2 / А. М. Боганева [і інш.] ; ідэя і агул. рэдаг. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Выш. шк., 2009. – 863 с.: каляр. іл., 1 электрон.-апт. дыск (CD-Rom).

*Вэнь Жэнь*

**РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРИЕМА «ЛЮ-БАЙ» В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ (на примере творчества У Гуаньчжуня)**

*Wen Jan*

**THE ROLE OF ARTISTIC MEANS OF «LIU-BAI» IN THE LANDSCAPE PAINTING OF CHINA (on the example of Guanzhong's creative works)**

*В статье рассмотрены особенности использования приёма «лю-бай» в пейзажной живописи Китая на примере творчества У Гуаньчжуня. Особое внимание уделяется арт-средствам в произведениях, популяризирующих фольклорные традиции местности Цзяннань.*

*The article describes the peculiarities of using «Liu-Bai» method in the Chinese landscape painting on the example of Wu Guanzhong's works. Particular attention is paid to the means of artistic expressiveness in the works that have become the main ones in the popularization of Jiangnan's folklore traditions.*

У Гуаньчжун (吳冠中, 1919–2010 гг.) является одним из выдающихся художников современного Китая. Родился мастер в уезде Исин провинции Цзянсу, в 1947–1950 гг. учился живописи во Франции по государственной стипендии. После возвращения на Родину работал в сфере образования в Центральном художественном институте, университете Цинхуа и других высших учебных заведениях страны. У Гуаньчжун профессионально занимался выставочной деятельностью, был куратором художественных выставок в США, Англии, Франции, Сингапуре. Художник посвятил свою жизнь изучению различных эстетических взглядов, средств выразительности в китайской и западной живописи, твёрдо следовал творческим концепциям «национализации масляной живописи» и «модернизации китайской национальной живописи» [3, с. 170]. Его оригинальные произведения отвечают эстетическим потребностям народа, отличаются традиционным колоритом и, в то же время, новаторством.

Характерной чертой творчества У Гуаньчжуня является единение образов родного края, народных нравов и обычаев. Выросший в деревне в районе Цзяннань в правобережье реки Янцзы художник всегда питал особые тёплые чувства к этой местности. Эти чувства усилились после возвращения художника из Франции. Ввиду этого, в процессе творчества он часто выбирал сюжеты из местности Цзяннань, которые были прочно связаны с реальной жизнью народа. Важным для У Гуаньчжуня было добиться успеха в популяризации народного искусства, сделав его художественно ценным без утраты традиционного смысла. Так, здания с белыми стенами и черной черепицей, маленькие мосты над бегущей водой, древние кипарисы, озёра и пруды являются народными сооружениями в районе Цзяннань.

В сериях «Родные места» (1980-е гг.), «Весна в Цзяннани» (1985 г.) и других сериях картин, основанных на сюжетах района правобережья реки Янцзы (будь то китайская национальная или масляная живопись), художник не уделял должного внимания архитектурным сооружениям. Он оставлял большие пустоты, скрытые за деревьями, нанося редкие очертания чёрных крыш. Так на бумаге проявлялась чарующая атмосфера жизни народа Цзяннани. Такое использование приема «лю-бай» во всей полноте раскрывало очарование богатой водоемами земли, стремление мастера к популяризации традиционных нравов и обычаев.

Уникальный народный колорит в работах У Гуаньчжуня является ещё одним эмоциональным элементом в характеристике Цзяннани. В своих работах художник в основном использовал чёрный и белый, а также простые несмешанные цвета. Такой стиль сложился благодаря влиянию народного искусства районов средне-нижнего течения реки Янцзы. У Гуаньчжун не просто включал элементы народных цветов, он интерпретировал их, демонстрируя индивидуальный стиль. Чистые, наполненные светом краски, изображающие костюм и декоративные элементы быта крестьян местности Цзяннань, оттенены черно-белыми стенами. Они хоть и являются абстрактными яркими штрихами и точками, но ещё больше ослепляют, находя более глубокий отклик у зрителя. Несмотря на то, что У Гуаньчжун долгое время находился под влиянием западной живописи, его полотна не были так реалистичны. Мы также не наблюдаем присутствия абсолютной идеи китайской национальной живописи. Кажется, что произведения с восточной и народной стилистикой слились с жизненными формами западного искусства, что придало этим работам большую декоративность и абстрактность. Даже в абстрактности в его картинах можно ощутить сердечное тепло и хорошо знакомые образы. В ещё большей степени эти чувства в нас вызывает атмосфера народных нравов и обычаев в произведениях художника.

В работах зрелого периода творчества художника нас наиболее впечатляет «передача приёмом «лю-бай» контраста между чёрными линиями или точками и белой» [1, с. 84]. В этом чёрном и светлом не только заключается темнота и