

эффективно применять на практике: фольклорные традиции, региональные особенности белорусского танца, обряды, лексику и технику белорусского танца, особенности преподавания белорусского народного танца в хореографических учебных заведениях.

Новаторство Юлии Михайловны проявилось прежде всего в создании такой теоретической модели, которая позволила выстроить универсальную систему анализа и методик использования богатейшего наследия белорусского хореографического фольклора. Собранный в экспедициях обширный хореографический материал классифицировался по основным видам и жанрам национального танцевального искусства. Комплексный метод исследования этнографических записей стал главным источником для работы вузовской научно-исследовательской лаборатории. «Основными задачами лаборатории являются сбор, научная систематизация и анализ образцов белорусского народного танцевального творчества, создание своеобразного «фольклорного банка» и хореографического атласа Беларуси, а также внедрение результатов исследований в процесс подготовки специалистов и их практическую деятельность в любительских и профессиональных коллективах» [2, с. 5]. Национальный фольклор является основой профессиональной подготовки кадров в сфере хореографического искусства. В учебном процессе Белорусского государственного университета культуры и искусств успешно реализуется целостная система обучения студентов работе с фольклором и включению его в современный художественный процесс. Ежегодно студенты направления специальности «народный танец» создают на основе фольклорных образцов из фонда Отраслевой научно-исследовательской лаборатории театрализованное представление, объединенное драматургией в единую программу.

Можно утверждать, что многоаспектное изучение танцевального творчества белорусского народа педагогами кафедры хореографии во главе с Ю.М. Чурко лежит в основе особого культурно-исторического явления – отечественной школы высшего хореографического образования. Это явление не только теснейшим образом взаимосвязано с культурой белорусской нации, но и поднимает ее на новые высоты, предъявляет современные требования к педагогическим условиям своего существования, развивает педагогическую науку и практику. Формируя личность будущего специалиста-хореографа: артиста, балетмейстера или педагога, школа как хореографическая система формирует его сознание, профессиональные и личностные качества. «...традиции удастся возродить там, где их понимают не как простое повторение прошлого, а как развитие, обогащение и наполнение новым смыслом» [3, с. 62].

Российский ученый-литературовед, академик РАН Дмитрий Сергеевич Лихачев писал: «Память – основа совести и нравственности, память – основа культуры... Хранить память, беречь память – это наш нравственный долг перед самими собой и перед потомками. Память – наше богатство» [1]. Значит, важнейшей задачей процесса профессионального становления хореографа должно быть бережное сохранение тех традиций и духовных ценностей, которые и составляют фундамент белорусской национальной культуры.

Список литературы:

1. Лихачев, Д. Письма о добром и прекрасном / Д. Лихачев. – М. : Детская литература, 1989. – 238 с.
2. Чурко, Ю. Белорусский хореографический фольклор: традиции и современность / Ю. Чурко ; вступ. ст. С. Гутковской. – Минск : Четыре четверти, 2016. – 388 с.
3. Чурко, Ю. Хореография в зеркале критики : сб. ст. / Ю. Чурко. – Минск : БГУКИ, 2010. – 343 с.

Григорий Шауро

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ПРИМИТИВ, ЕГО ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ В СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Автор утверждает, что в народном искусстве изобразительный примитив представляет особый, устойчивый тип образного мышления и эстетического мировосприятия. Это искусство живет и развивается потому, что исходит из вечной потребности в самореализации таланта человека, одаренного от природы.

Grigory Shauro

FINE PRIMITIVE, ITS FORMATION AND DEVELOPMENT IN THE SOCIO-HISTORICAL ASPECTS

The author claims that the national art of the iconic primitive is particularly resistant type of creative thinking and aesthetic perception of the world. This art is alive and growing because it proceeds from the eternal needs of self-realization of human talent, gifted by nature.

Понятие «примитив» используется в самых разных смыслах и в первую очередь как определение первичного, архаического в искусстве, или, по высказыванию Ф. Прокофьева, как явление третьей культуры [1, с.7– 28]. В художественной культуре и в прошедшие периоды существовало множество живописных, графических и скульптурных работ, которые не отвечали строгим требованиям академической художественной школы и в то же время не являлись народными в традиционном, крестьянском представлении их существования и развития. Это место занимал изобразительный примитив, который не уступал по своим достижениям высокому и крестьянскому бытовому искусству. Изобразительный примитив искусствоведами и учеными гуманитарных наук используется и осмысливается с двух основных позиций – исторической и оценочно-расширенной.

В конце XVIII века начинает складываться первоначальное понятие о художественном примитиве, когда культура этого столетия проявила особый интерес к творчеству «дикарей и чужеземцев» с его упрощенной, «наивной» формой образного отражения реального мира. Именно в этот период в исследовательских кругах художественной культуры появляется определение «naïf», заимствованное от латинского «nativus», что означает «естественный», «природный», «простой». Этот термин стал в определенной степени конкурирующим с термином «primitif», и в XIX столетии получает господствующее значение в среде творческой интеллигенции с учетом постоянного роста интереса к «низовым» формам культуры. На рубеже XIX–XX веков понятие «примитив» приобретает концептуальную основу в оценке довольно разнопорядковых явлений художественной культуры – от искусства первобытного мира до народного и детского творчества.

Во второй половине XX века в упорядочении терминологического аппарата применительно к категории примитива были предприняты попытки европейскими исследователями О. Бихали-Мерином, Б. Томашевичем, Ш. Ткачом, а также российскими учеными В. Прокофьевым, Г. Островским, М. Бессоновой, К. Богемской, А. Лебедевым и другими. Сегодня существует довольно широкий круг терминов и определений, которые имеют отношение к примитиву как специфическому явлению в художественной культуре. Зарубежные, российские и белорусские исследователи в научном обиходе используют такие термины, как «примитив», «наивное искусство», «третья культура», «инситное искусство», «самодеятельное искусство» и др. Однако эти определения, хотя при первоначальном рассмотрении имеют некую однородность, все же обнаруживают заметные отличительные признаки.

Имея двусмысленное толкование понятия «примитив», определение «наивное искусство» было призвано как бы сгладить имеющуюся негативность слова «примитивное искусство». В словарях русского языка слово «наивный» объясняется как «простодушный», «не осведомленный», «простой, непосредственный». Вместе с тем многие западноевропейские исследователи подвергают сомнению правомерность употребления в качестве терминологических характеристик наивного искусства разнообразных эпитетов, предвидя в них элементы наигранности, умиленной восторженности и фальсификации. Восточноевропейские ученые в поисках более точного определения этого явления искусства, формулируемого ими как «художники святого сердца», «искусство воскресного дня», «художники инстинкта», взяли за основу латинский термин «*insitus*», «*insita*», что означает «врожденный». Однако и эта дефиниция имеет расплывчатое толкование и не дает конкретного определения специфики данного явления искусства.

Наивное искусство в современных условиях его коммуникации может иметь сходство со смежными типами художественной культуры, но содержащими иную внутреннюю природу. Это кажущееся сходство мотивируется тем, что наив как специфическая художественная система в панораме современной культуры располагается на пересечении многочисленных культурных образований, которые, взаимодействуя между собой, испытывают влияние каждой модели творчества.

Интерес к примитивным формам художественной культуры актуализировался в самом начале XX века и был востребован в среде профессиональных художников, которые обнаружили в примитиве новые, нестандартные средства изобразительной выразительности. Ряд художников, исповедовавших авангардные течения в искусстве, – Н. Гончарова, М. Ларионов, А. Шевченко – взяли за основу и использовали в художественной практике народные традиции изобразительного языка, что давало возможность расширить рамки художественных выразительных средств, отличных от устоявшихся нормативов академического искусства. Вместе с тем художественная практика в освоении примитива с позиции высокого искусства подвела научную мысль к необходимости всестороннего теоретического исследования этого явления, и уже в начале 1920-х годов была сделана первая попытка его пристального изучения.

Сегодня еще не до конца решенной остается проблема идентификационных параметров наивного искусства в сравнении с маргинальным, находящимся на пограничных явлениях культуры, и аутсайдерским искусством, примитивизмом и самодеятельным творчеством. Пришедшие из европейского искусствознания «аутсайдер-арт» и «ар-брют» характеризуют в основном творчество душевнобольных, не всегда имеющее отношение к искусству, часто называемое «искусство посторонних», «искусство иных».

Отличие наивных художников от аутсайдеров коренится в разнице взаимоотношений с «высокой» культурой, в которой наив многое заимствует в своей творческой деятельности, в то же время аутсайдер творит интуитивно, на основе личного воображения, и его творение может быть весьма отдаленным от искусства как такового.

Часто в определении и оценке наивного искусства смешиваются понятия «примитив» и «примитивизм». Известно, что примитивизм ориентирован на сознательное программное использование в профессиональном искусстве простых, архаических художественных форм с целью поиска новых выразительных средств. Примитивизм развивается на иной социокультурной основе, и его синонимизация с терминами «примитив» и с определением «наивное искусство» не имеет логических оснований.

В европейской культуре интерес к примитиву в изобразительном искусстве проявился два столетия назад. В новом познании неклассических художественных форм необходимо отметить обращение многих европейских мастеров к творчеству художников проторенессанса и раннего Возрождения. Они искали художественно-творческие ориентиры, образно-пластические средства, которые были не востребованы в системе академического искусства. Значительную роль в открытии ценностей «неклассического искусства» в конце XIX столетия сыграли музейные экспозиции и выставки, посвященные странам Океании и Юго-Восточной Азии (выставка в Париже в 1889 г.).

В начале XX столетия наивная живопись в лице Анри Руссо оказала огромное влияние на формирование и развитие авангардного искусства. Постмодернистский период творчества Пикассо, хотя и формировался под влиянием Мунка и Тулуз-Лотрека, немаловажную роль в его дальнейшей судьбе сыграл диалог с наивом, который привнес новую струю в его творческую манеру и повлиял на формирование нового направления западноевропейского искусства первой половины XX столетия. «Живописные приемы Руссо, – замечает М. Бессонова, – оказали непосредственное влияние на живопись первого авангарда и, прежде всего, на работу с формой... Формально-стилистические признаки наивной живописи становятся опорными моментами на пути к новым поискам синтеза» [2, с. 151]. Именно живописный синтез, сплав элементов живописи Сезанна и Руссо стал для Пикассо уникальной творческой формой. В начале XX столетия в западноевропейской живописи «наив» оказался на уровне высокого искусства, и даже смог стать одним из главных факторов нового формотворчества.

Что касается периода 1960 – 70-х годов, то внимание к искусству примитива было привлечено благодаря выставкам наивного искусства, которые прошли в странах Восточной Европы, в частности в Братиславе, а несколько позже в Нью-Йорке, с выпуском каталога и комментариями исследователей разных стран. В период 1970-х годов многие профессиональные художники обратились к примитиву, увидев в нем своеобразный потенциал новых творческих поисков, стилистических новаций, образных перевоплощений.

Основным ориентиром в построении новых концепций изобразительного искусства становится, будто заново открытый, примитив в творчестве Анри Руссо. «Свобода от стилевых условностей, использование простейших приемов изображения – своего рода первоэлементов изобразительного языка – вот что отличает всех наивных художников и роднит их с искусством первобытной эпохи и архаики <...>. Наивное искусство, в отличие от других направлений в живописи, не результат развития искусства, где один стиль отрицал другой или наследовал ему, оно вырастает непосредственно из

потребности человеческой психики и лишь поверхностно воспринимает те или иные черты современной ему художественной жизни» [3, с. 86].

Значительное влияние на «вхождение» примитива в высокое искусство сделал Поль Гоген. Он стремился сориентировать свое мировоззрение на противопоставлении цивилизованной Европы полному жизненным сил дикарскому, первобытному миру, который существовал в прошлом и сохранил различные формы проявления до нашего времени [4, с. 131]. Поль Гоген оказался одним из первых, кто сделал серьезный шаг в признании и оценке примитива на уровне общей европейской культуры.

Новое открытие примитива произошло в начале XX века и связано с именами мастеров русского авангарда М. Ларионова, Н. Гончаровой, М. Шагала и др. В этот период примитив становится объектом особого внимания искусствоведов, историков и теоретиков искусства. В конце 1920-х годов Н. Пунин очень точно охарактеризовал значимость вхождения примитива в европейскую художественную практику, подчеркивая, что именно примитив разорвал круг устоявшихся вековых традиций изобразительного искусства и ввел в эти традиции совершенно иные эстетические миры, которые ограничивались эпохой Возрождения, и сблизил ренессансную художественную культуру с народным искусством. Примитив дал художнику новые нестандартные возможности поиска изобразительных средств и открыл путь к переосмыслению первоисточков архаического художественного языка [5, с. 16–17].

Во второй половине XX столетия сенсационным явлением в художественной культуре стало такое же открытие живописи грузинского художника-самоучки Ники Пиросмани (1860 – 1918), чьи картины были выставлены в Лувре и получили большой резонанс среди знатоков искусства.

В научное определение примитива в 1920-е годы значительный вклад внес А. Бакушинский, который под этим понятием объединил архаику, народное и детское творчество, выявляя в них ряд общих качеств образного представления мира. А. Бакушинский оценивал примитив в русле концепции стадияльного развития художественной мысли, используя примеры искусства древних народов и детского творчества. В данном случае позиция ученого, как нам представляется, не вызывает никаких сомнений. Однако такое явление в народном искусстве, как примитив, не может считаться формой стадияльного развития художественной мысли. Примитив в изобразительном искусстве является специфической образно-пластической, мировоззренческой и условно абстрагированной художественной данностью, которая основывается на особых эстетических и психологических закономерностях, проявляющихся в устойчивых схемах и образных миропостроениях творческой личности.

А. Бакушинский считал примитив в народном искусстве как сложную часть образного мышления. Еще в 20-е годы XX столетия А. Бакушинский высказал такую мысль, что на смену крестьянскому примитиву с его декоративно-бытовым содержанием придет другой примитив с иной изобразительной системой, которая получит в своем определении новую дефиницию как «наивно-реалистическая живопись». Такой примитив будет концентрировать в своей основе элементы подражания городской и «ученой» культуре. Но в них по-прежнему будет ощутимо отражение двух начал – примитивного и «усложненного», в основе которых будет лежать примитивная художественная концепция, что основывается на глубинных слоях человеческого сознания [6, с. 309–314]. Эти пророческие слова ученого сегодня находят воплощение в реальной практике развития народного изобразительного искусства, в основе которого главной его доминантой являются «примитив» и современная его разновидность – «наивное искусство».

В.С. Воронов рассматривает термин «художественный примитив» в материалах исследования, посвященных народной игрушке. В изображении коня, птицы, человека, как указывает исследователь, можно заметить черты далеких, древних символов и увидеть вместе с тем декоративно-стилистическую условность. Большое внимание ученый обращает на знаково-символическую сущность того или иного образа, который имеет позднейшие следы и отблески древнейшей символики, той хронологической глубокой поры, от которой не сохранилось до наших дней ни одного подлинного памятника [7, с. 68].

Примитив и примитивизм в поле зрения социалистического реализма не нашли себе достаточного местоприложения, были выведены из реестра советской искусствоведческой терминологии и заменены понятием «самодеятельное искусство». Считалось, что самодеятельное искусство должно было быть резервом профессионального.

Еще в 1920–30-е годы в советском искусствоведении значительное внимание уделялось проблеме взаимовлияния народного изобразительного и профессионального искусства. Диалогические отношения наивного искусства с элитарной культурой выстраивались во взаимном творческом подпитывании.

В исторической ретроспективе искусство примитива создавалось не только художниками-самоучками, но и теми, кто уже имел определенную выучку в художественно-оформительском деле, росписи бытовых предметов, иконописании. Изобразительный примитив, занимавший промежуточное положение между традиционным крестьянским и высоким искусством, часто заимствовал из города не только некоторые художественные формы, но и являлся непосредственным отражением значительных явлений его культурной и социальной жизни, т.е. вдохновлялся изобретенными социоэстетическими формулами [8, с. 31].

Таким образом, в народном искусстве изобразительный примитив представляет особый, устойчивый тип образного мышления и эстетического мировосприятия. В своей основе он аккумулирует такие разнообразие качества и черты, как многогранность образной фантазии, знаково-символическую природу отображения предметной реальности, колористическую декоративность (в живописи), определенную природно-генетическую дискурсивность над усложненностью рефлексивного мировидения. Это искусство живет и развивается потому, что имеет глубокие народные корни и исходит из вечной потребности в самореализации таланта человека, одаренного от природы.

Известно, что примитив как явление искусства развивается в разных социальных условиях и в своих ценностных ориентациях имеет различный круг сторонников. Однако следует признать, что он базируется на единой природотворческой энергетике, которая дается человеку генетически и сохраняется в его мировосприятии в закодированных кодах художественного восприятия реального мира.

Список литературы:

1. Прокофьев, В. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени / В. Прокофьев // Примитив и его место в художественной культуре нового и новейшего времени : [сб. ст.] / отв. ред. В. Прокофьев. – М., 1983. – С. 7–28.

2. Бессонова, М. Феномен наива как один из ведущих факторов в искусстве XX века / М. Бессонова // Прimitив в изобразительном искусстве : материалы науч. конф. (Москва, 14–15 мая 1995 г.) / Третьяков. галерея ; отв. ред. А. Лебедев. – М., 1997. – С. 148–154.
3. Перрюшо, А. Таможенник Руссо / А. Перрюшо. – М. : Радуга, 1996. – 416 с.
4. Бусев, М. Примитивизм во французском изобразительном искусстве конца XIX-начала XX века. Поль Гоген / М. Бусев // Прimitив в искусстве: грани проблемы : сб. ст. / Рос. ин-т искусствознания ; ред.-сост. К. Богемская. – М., 1992. – С. 126–145.
5. Пунин, Н. Искусство примитива и современный рисунок / Н. Пунин // Искусство народностей Сибири / Гос. Рус. музей. – Л., 1930. – С. 3–24.
6. Бакушинский, А. Исследования и статьи : избр. искусствовед. тр. / А. Бакушинский. – М. : Совет. художник, 1981. – 351 с.
7. Воронов, В. Крестьянское бытовое искусство / В. Воронов. – М. : [Б. и.], 1921. – С. 13.
8. Лебедев, А. Тщанием и усердием: примитив в России XVIII–XIX веков / А. Лебедев. – М. : Традиция, 1998. – 199 с.

Алена Пагоцкая

ТРАДЫЦЫІ АФАРМЛЕННЯ НАРОДНАЙ ДРАМЫ Ё БЕЛАРУСІ

Alena Pahotskaya

TRADITIONS IN THE DESIGN OF THE NATIONAL DRAMA IN BELARUS

Афармленне народнай драмы мае асаблівасці, якія захаваліся ў тэатральнай прасторы з даўніх часоў, яго аснову складаюць касцюм, рэквізіт і адметныя дэкарацыі.

Popularisation of drama has its own characteristics, which have been preserved in the theatrical space for a long time, it is based on costume, props and special decorations.

Мастацтва афармлення існавала ў тэатры з самага моманту яго ўзнікнення як віду мастацкай творчасці. Элементы прасцейшых дэкарацый праяўляліся ў народных ігрышчах, рытуальным адзенні, песнях, танцах, тэатралізаваных карагодных гульнях, атрыбутах калядоўшчыкаў, валачобнікаў, прадстаўленнях скамарохаў, у народнай драме і кірмашовым тэатры. Спектаклі афармлялі акцёры ці народныя майстры, якія выраблялі маскі, касцюмы, рэчыўныя элементы для рытуальна-абрадавых дзей і фальклорных прадстаўленняў.

Афармленне народнай драмы бярэ свой пачатак у самой рэчаіснасці, ва ўсім тым, што акружае чалавека і ствараецца яго рукамі. Калі казаць пра гістарычныя першавытокі, то іх трэба шукаць у самых старажытных формах культуры. У традыцыйных народнага мастацтва, калі вандруючыя акцёры давалі прадстаўленні на плошчах, у гасцінічных дварах, на павозках, ляжаць вытокі *гульнявой* дэкарацыі. У такім выпадку афармлення цэлага і самастойнага самога па сабе не было, яго стваралі неабходныя для дзеяння прадметы, якія прыносілі самі акцёры і якія ўзніклі падчас імправізацыі. Гульнявая дэкарацыя і пляцоўка, акружаная глядачамі і адначасова ўдзельнікамі відовішча, такім чынам ствараюць *пазарампавую* дэкарацыю. Народнаму тэатру не патрэбны былі спецыяльныя будынкі. Звычайнае адзенне і нешматлікі рэквізіт – гэта ўсё, што ім патрабавалася.

У еўрапейскім Сярэднявеччы склалася асаблівая форма традыцыйнай і народнай культуры – карнавал – тэатралізаваныя святочныя гульні, маскарэды, парадзіраванне грамадска-палітычных, рэлігійных і інш. інстытутаў, пераход іх у смешныя, гратэскавыя аспекты. На Беларусі карнавал выявіўся ў калядных, масленічных, велікодных, купальскіх і іншых аўтэнтчных абрадах. Карнавалізацыя легла ў аснову розных форм народнага тэатра, а таксама эгэтыкі батлейкі, камічных інтэрмедый школьнага тэатра, гратэскавых вобразаў і сюжэтаў драматургіі Каруса Каганца, Янкі Купалы і інш. драматургаў.

Народная драма набывае шырокае распаўсюджанне з пачатку XVII ст. Рэпертуар беларускага народнага тэатра складаўся з драм «Цар Максіміліян», «Лодка», «Цар Ірад» і інш. У народных спектаклях шырока ўжываліся ўмоўныя прыёмы – пачынаючы ад касцюмаў, рэквізіта і заканчваючы акцёрскім выкананнем. Пастаянная сцэнічная пляцоўка адсутнічала. Адсутнічалі і дэкарацыі, заслона, кулісы. Дэкарацыямі служылі сялянскія хаты, ускраіна лесу, бераг ракі і г. д.

Сцэна і глядзельная зала знаходзіліся на адным узроўні, што і стварала ўражанне непарыўнага цэлага паміж глядачамі і акцёрамі. Функцыі дэкарацый выконваў рэквізіт. Адзіным прадметам сцэнічнага абсталявання быў трон цара Максіміліяна. Яго звычайна замяняла крэсла ці лаўка. Умоўнасць была і ў касцюмах: касцюмы шыл і падбіралі самі ўдзельнікі спектакля. У прадстаўленні ўжывалі грим, маскі, прадметы побыту. Вялізныя ножны і палка ў выканаўцы сведчылі, што гэта кравец, фартух і малаток – каваль і г. д. Наогул, усё відовішча было надзвычай умоўным.

Такім чынам, рэквізіт і касцюм выконвалі важную семантычную ролю ў народнай драме. Часцей за ўсё прадметы рэквізіту былі цэнтральнымі аб'ектамі дзей і ўвасаблялі асноўныя вобразы сусвету і чалавечага існавання. Такімі аб'ектамі маглі быць агонь (вогнішчы, вогненныя колы), дрэва, а таксама розныя рэчы, прадметы, матэрыялы, прылады працы, архітэктурныя элементы (дзверы, вокны), спецыяльна пабудаваныя канструкцыі, арэлі і г. д.

Дыяпазон відаў касцюмаў быў вельмі шырокі: ад касцюма-маскі да касцюма адзення. Сюды ўваходзілі касцюмы сімвалічныя і метафарычныя, фантастычныя і гратэскавыя, трагічныя і камічныя, афіцыйна-ўрачыстыя і франтавата-пышныя, саслоўна-тыпажныя і характарна-бытавыя. Разнастайныя віды касцюма маглі прысутнічаць разам – згодна з прынцыпам гульнявога «эклетызму». Гэты прынцып быў арганічным для такой сістэмы афармлення, ён перайшоў у яе з рытуальна-абрадавых дзей. Ён прадугледжваў успрыманне выяўленча-пластычнага касцюмнага вобраза кожнага персанажа не ў сувязі з іншымі касцюмамі, не ансамблева, а паасобку. Гэта адпавядала агульнаму характару гульнявой сцэнаграфіі ў цэлым: удзельнічаць у гульні акцёра – пераўтвараць яго знешнасць, уваходзіць у склад выканальніцкага мастацтва. У які б час і ў якой бы краіне ні адбывалася дзеянне, асновай касцюма выканаўцаў было іх звычайнае адзенне (царкоўнае, ваеннае, прыдворнае, бытавое і г. д.). Гэта адзенне з дапамогай гульнявых прыёмаў пераўвасаблялася ў касцюм таго ці іншага «гістарычнага» ці «іншаземага» персанажа.

Захавалася апісанне каляднага прадстаўлення трагедыі «Кароль Гэрад», якое было запісана М. Федароўскім у м. Дзятлава былога Слонімскага павета ў 1895 г.: «Касцюмы калі і не зусім падыходзяць, дык што ні кажыце, як на сціплыя сродкі іх уладальнікаў на сцэне ўпэўне выглядаюць добра. Яны, прынамсі, чыстыя, відаць у іх густ і нават пэўнае адчуванне характава» [1, с. 239]. Далей апісваецца, як былі адзетыя дзеючыя асобы прадстаўлення. Кароль Гэрад вылучаўся залацістай папярвай каронай у форме трыножніка, абручы якога былі злучаны ліліямі. У руцэ ён трымаў залаты скіпетр. На Каралева