

Фальқларыстычныя даследаванні

КАНТЭКСТ. ТЫПАЛОГІЯ. СУВЯЗІ

Зборнік навуковых артыкулаў

ВЫПУСК 8

Пад навуковай рэдакцыяй
Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка

Мінск
“Права і эканоміка”
2011

УДК 398
ББК 63.582
Ф19

Зацверджана кафедрай тэорыі літаратуры
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта
12 красавіка 2011 г., пратакол № 8

Рэдакцыйная калегія:
В. П. Рагойша (старшыня); Г. А. Барташэвіч;
К. П. Кабашнікаў; А. У. Марозаў; А. М. Андрэеў;
А. І. Бельскі; Л. П. Касцюкавец

Навуковыя рэдактары:
Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка

Укладальнік: Т. А. Марозава

Ф19 **Фалькларыстычныя** даследаванні :Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зб.
наук. арт. Вып. 8 / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка; уклад.:
Т. А. Марозава. – Мінск : Права і эканоміка, 2011. – 407 с.
ISBN 978-985-442-963-2.

У восьмы выпуск навуковага зборніка, падрыхтаванага кафедрай тэорыі літаратуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, увайшлі артыкулы, прысвечаныя актуальным праблемам фалькларыстыкі. Аснову выдання склалі выступленні, якія былі агучаны 25 лістапада 2010 г. на юбілейных X Шырмаўскіх чытаннях і 9 снежня 2010 г. – на IV Рэспубліканскім навукова-метадычным семінары «Праблемы выкладання фальклору, міфалогіі і этналогіі ў ВНУ і іншых навучальных установах», праведзеных на філалагічным факультэце БДУ.

Адрасуецца спецыялістам у галіне фалькларыстыкі, міфалогіі, этналогіі і літаратуразнаўства, студэнтам і магістрантам, а таксама тым, каго цікавяць пошукі сучаснай навукі.

УДК 398
ББК 63.582

ISBN 978-985-442-963-2

© Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, 2011
© Афармленне. ВТАА «Права і эканоміка», 2011

ПРАДМОВА

Шаноўныя сябры! Перад вамі 8 выпуск зборніка навуковых артыкулаў «Фалькларыстычныя даследаванні: кантэкст, тыпалогія, сувязі», падрыхтаванага фалькларыстамі кафедры тэорыі літаратуры і вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору філалагічнага факультэта БДУ. Яго аснову традыцыйна склалі матэрыялы дакладаў, зачытаных падчас працы юбілейных X Шырмаўскіх чытанняў 25 лістапада 2010 года, а таксама матэрыялы IV Рэспубліканскага навукова-метадычнага семінара «Праблемы выкладання фальклору, міфалогіі і этналогіі ў ВНУ і іншых навучальных установах», праведзенага 9 снежня 2010 года. Як і заўсёды, арганізатарам правядзення абодвух мерапрыемстваў выступіў філалагічны факультэт БДУ у складзе кафедры тэорыі літаратуры на чале з загадчыкам, доктарам філалагічных навук прафесарам В. П. Рагойшам, вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору (загадчык – к.ф.н., дацэнт Т. А. Марозава), студэнцкай навукова-даследчай лабараторыі «Фалькларыстыка» (навуковы кіраўнік – к.ф.н., дацэнт Р. М. Кавалёва) і фальклорна-этнаграфічнага кабінета-музея беларускай народнай культуры (загадчык – Г. М. Шваба).

Дадзенае выданне ў многім адрозніваецца ад папярэдніх выпускаў, хаця і захоўвае іх базавыя прынцыпы: падзел на раздзелы, плуралізм у выказванні меркаванняў і выкарыстанні навуковых падыходаў, дэмакратызм у дачыненні да аўтараў (разам з вядомымі навукоўцамі прадстаўлены артыкулы маладых і толькі пачынаючых даследчыкаў – студэнтаў, магістрантаў, аспірантаў). Па-першае, у гэтым годзе мы свядома змясцілі на пачатку зборніка прывітальныя словы, віншаванні і матэрыялы пленарнага пасяджэння пад агульнай назвай «X Шырмаўскія чытання», якія папярэднічаюць асноўным раздзелам. Лічым, што, нягледзячы на від выдання (зборнік навуковых артыкулаў), гэтая падзея – правядзенне Дзясятых Чытанняў у гонар славутага сына беларускага народа Рыгора Раманавіча Шырмы – заслугоўвае асобнай увагі.

Па-другое, у 8 выпуску нашага зборніка змешчана ўжо 10 раздзелаў, з якіх 3 захоўваюць традыцыйныя назвы («Фальклор у кантэксце культуры», «Традыцыйны фальклор», «Матэрыялы IV Рэспубліканскага навукова-метадычнага семінара «Праблемы выкладання фальклору, міфалогіі і этналогіі ў ВНУ і іншых навучальных установах»»), а астатнія, у адпаведнасці з тэматыкай, атрымалі новыя фармулёўкі. Некаторыя з гэтых раздзелаў (напрыклад, раздзелы 6–8 «Фалькларыстыка і псіхалогія», «Сучасныя традыцыі фальклору» і «Фальклор у зборніках і рукапісах») аб'яднаны па 3–5 артыкулаў. Тым не менш, мы палічылі магчымым вылучыць іх у асобныя тэматычныя групы, каб засведчыць развіццё напрамкаў даследчыцкай цікавасці ў вывучэнні фальклору. Акрамя таго, у 8 выпуску «Фалькларыстычных даследаванняў» мы зноў змясцілі раздзел «Матэрыялы да энцыклапедыі і зборнікаў». Як паказалі водгукі на папярэдні, 7 выпуск нашага зборніка, у якім гэты раздзел з'явіўся ў якасці эксперыментальнага, ён атрымаў добрую падтрымку ў выкладчыкаў і студэнтаў: прыпадрыхтоўцы да лекцыйных і практычных заняткаў па фалькларыстыцы з'явілася выдатная магчымасць па некаторых пытаннях тэорыі

фальклору атрымаць неабходны матэрыял, не звяртаючыся да фундаментальных выданняў, якія не кожны мае ва ўласным карыстанні.

Напрыканцы мы хочам падзяліцца з вамі, паважаныя чытачы, добрай навіной. У 2010 годзе дзякуючы ініцыятыве дацэнта Рымы Кавалёвай і намесніка дырэктара Фундаментальнай бібліятэкі БДУ па новых тэхналогіях Маі Сянькоўсе 7 выпускаў «Фалькларыстычных даследаванняў» з'явіліся ў фондах Электроннай бібліятэкі БДУ па адрасе <http://www.elib.bsu.by/handle/123456789/1694> Адна і 8 выпуск можна будзе ў хуткім часе пасля выхаду кнігі знайсці на прыведзеным электронным адрасе. Спадзяемся, што гэта будзе спрыяць пашырэнню чытацкай аўдыторыі і прыцягне да супрацоўніцтва з намі новых аўтараў.

Рэдакцыйная калегія выказвае шчырую падзяку супрацоўніцы вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры БДУ, аспіранту Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі Веры Дзянісенка за дапамогу ў падрыхтоўцы зборніка да выдання (унясенне карэктарскіх правак у артыкулы, падрыхтоўку раздзела «Нашы аўтары»).

Таццяна Марозава

Х ШЫРМАЎСКІЯ ЧЫТАННІ

МАТЭРЫЯЛЫ ПЛЕНАРНАГА ПАСЯДЖЭННЯ

ВІНШАВАННІ І ПРЫВІТАЛЬНЫЯ СЛОВЫ

*Дацэнт кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта БДУ, кандыдат
філалагічных навук, дацэнт*

Рыма Мадэстаўна Кавалёва

Шаноўныя калегі, госці, студэнты!

Чаму і як з'яўляюцца навуковыя канферэнцыі, кангрэсы, чытанні? Што для гэтага патрэбна? Ідэя або постаць? Ці тое і другое разам?

Любая нацыя мае патрэбу ў сімвалах. На сімвалах-асобах трымаюцца навука, культура, мастацтва. Арыстоцель, Платон, Гегель, Кант, Галілей, Бруна, Эйнштэйн, Лабачэўскі, браты Грым, Афанасьеў, Буслаеў, Купала, Колас, Багдановіч, Чорны, Пушкін, Гогаль, Талстой, Дастаеўскі, Раманаў, Шэйн, Насовіч, Карскі... Вы адчуваеце, што іх імёны ідуць не паасобку, а блокамi, – так спрэсаваў іх час. І Рыгор Раманавіч Шырма...

Шчаслівы той народ, які ў поўнай меры рэалізаваў свой духоўны патэнцыял. Яшчэ больш шчаслівы той, чые сыны зрабілі ўсё, каб сабраць і захаваць фальклорны скарб. Такім удзячным сынам беларускага народа быў Рыгор Шырма. Слова, якое гучала ў народных песнях, ён пераводзіў у надрукаваныя літары і ноты, а потым яно зноў ажывала ў спевах арганізаваных ім хораў створанай ім Дзяржаўнай акадэмічнай харавой капэлы, якая з 1978 г. носіць яго імя. Гэтай практычнай працай ён вылучаецца сярод простых збіральнікаў фальклору.

У 70-я гады ХХ ст. фалькларысты БДУ не проста сустракаліся з Шырмам, гэта было плённае супрацоўніцтва. Вынік – кніга «Беларускі фальклор у сучасных запісах. Брэсцкая вобласць. Традыцыйныя жанры», заснаваная на запісах студэнтаў і выкладчыкаў філфака, рэдактарам якой ён стаў. Потым была дысертацыя Васіля Ліцьвінкі «Шырма – фалькларыст» і складзены ім зборнік артыкулаў Шырмы «Песня – душа народа».

Я бачыла і чула Шырму. Ён нельга было не захапіцца. Сапраўдны чалавек, патрыёт, інтэлігент, ён назаўсёды абумовіў напрамак нашай дзейнасці – лакальна-рэгіянальнае вивучэнне беларускага фальклору.

Калі менталітэт – гэта сукупнасць сімвалаў, то яго багацце вынікае з іх колькасці і якасці, маральнай вышыні постацей, што прысутнічаюць у свядомасці нашчадкаў, і студэнтаў у тым ліку.

У 1998 г. прайшло 20 гадоў з той хвіліны, як скончыўся зямны шлях Р. Шырмы. На жаль, ніякай канферэнцыі, прысвечанай памяці выдатнага дзеяча беларускай культуры, фалькларыста, харавога дырыжора, не з’явілася. Бывае і так. І тады паўстала пытанне: калі не мы, фалькларысты БДУ, абавязаны Рыгору Раманавічу увагай, падтрымкай, цеплынёй і сардэчнасцю, то хто? Чалавек жыве, пакуль пра яго памятаюць. З прапановай правесці Шырмаўскія чытанні я прыйшла да Васіля Ліцьвінкі, які да смерці Рыгора Раманавіча захоўваў з ім шчыльную сувязь. Той імгненна падхапіў ідэю. Такім чынам, ініцыятарамі Шырмаўскіх чытанняў сталі тры чалавекі – трэцім быў вядомы беларускі фалькларыст Арсень Ліс, першымі арганізатарамі – студэнты-пераможцы конкурса грантаў для студэнтаў і аспірантаў БДУ, кафедра тэорыі літаратуры на чале з прафесарам В. П. Рагойшам, філфак у асобе прафесара І. С. Роўды.

Параўнаем два факты. Фундатарамі і арганізатарамі рэгіянальнай міжвузаўскай навукова-практычнай канферэнцыі, прысвечанай памяці выдатнага фалькларыста Аляксандра Іванавіча Лазарава, «Першыя Лазараўскія чытанні» (2001) выступілі тры чалябінскіх ВНУ, з якімі была звязана яго навукова-практычная дзейнасць – Чалябінскі дзяржаўны педуніверсітэт, Чалябінская дзяржаўная акадэмія культуры і мастацтваў, Чалябінскі дзяржаўны ўніверсітэт. Ініцыятыву падтрымала Адміністрацыя Чалябінскай вобласці і іншыя арганізацыі.

Шчыра кажучы, мы ганарымся тым, што малымі сіламі ладзім вялікую справу, якая даўно ўжо выйшла за межы філфака, ахапіла ВНУ г. Мінска і рэспублікі. У «Фалькларыстычных даследаваннях», якія выдаюцца пасля Шырмаўскіх чытанняў, друкаваліся вучоныя з Балгарыі, Чэхіі, Нарвегіі. Зборнік вядомы да Чалябінска на ўсходзе, да Палтавы на поўдні, ад славянскіх краін да ЗША на захадзе. З гэтага года з ім пазнаёмяцца карыстальнікі Інтэрнета.

Мы вытрымліваем наватарскую на той час ідэю збіраць пад дахам Шырмаўскіх чытанняў, у адной аўдыторыі, за адным сталом усіх зацікаўленых асоб ад вучня да доктара навук (чакаем акадэмікаў і членаў-карэспандэнтаў), не замыкацца ў коле толькі фалькларыстычных праблем, смела распрацоўваць інтэграцыйныя навуковыя напрамкі разам з прадстаўнікамі іншых дысцыплін.

Мы разглядаем Шырмаўскія чытанні як універсальную форму навуковай і грамадзянскай свядомасці, як знак нашай асабістай адказнасці за захаванне светлай памяці Рыгора Раманавіча, як сродак актывізацыі навукова-даследчай дзейнасці студэнтаў Беларусі, як магчымасць навуковага дыялогу на роўных паміж студэнтамі, выкладчыкамі, навукоўцамі, паміж фалькларыстамі, мастацтвазнаўцамі, мовазнаўцамі і літаратуразнаўцамі.

Паважаныя ўдзельнікі Шырмаўскіх чытанняў!

Кожны год праходзяць у нас на філалагічным факультэце міжнародныя і рэспубліканскія канферэнцыі. Асобае месца сярод іх займаюць навуковыя чытанні, прысвечаныя памяці вядомых людзей нашай краіны. Асобае не толькі таму, што гэтыя людзі вядомыя. У першую чаргу, мабыць, таму, што яны прысвечаны спадчыне гэтых людзей. Калі чалавек вядомы, то розныя краіны спяшаюцца назваць яго сваім. Думаю, што Рыгора Раманавіча Шырму маглі б назваць сваім не толькі беларусы, але і расіяне, літоўцы, палякі і нават прадстаўнікі іншых краін Еўропы. Але ж, думаю, самае галоўнае не ў тым, дзе чалавек нарадзіўся, дзе жыў, працаваў, а які след пакінуў у культуры краіны. Гэты след – спадчына Рыгора Раманавіча, вялікая, значная, якая заслугоўвае і вывучэння, якая заслугоўвае і таго, каб быць прыкладам для нашых сённяшніх і будучых пакаленняў. Невыпадкава, што дзясятны, юбілейныя, Шырмаўскія чытанні праходзяць сёння ў нас, на факультэце Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Невыпадкава таму, што тут створаны сур’ёзны, грунтоўны падмурак для вывучэння фалькларыстыкі, для збіральніцкай дзейнасці, для апрацоўкі тых матэрыялаў, якія былі сабраны на працягу больш пяцідзясяці гадоў. Я ўдзячны супрацоўнікам нашых падраздзяленняў, якія займаюцца гэтай важнай і неабходнай працай. Гэта і кафедры тэорыі літаратуры, беларускай літаратуры і культуры, гэта і вучэбна-навуковая лабараторыя беларускага фальклору, і кабінет-музей беларускай народнай культуры. Мне вельмі прыемна бачыць у гэтай аўдыторыі маладых: магістрантаў, аспірантаў, нашых студэнтаў. Калі яны прысутнічаюць на такіх мерапрыемствах, значыць ёсць будучыня ў той дзейнасці, у тым кірунку нашай справы, якой мы займаемся, якой прысвяцілі сваё жыццё.

Паважаныя ўдзельнікі Чытанняў, поспехаў вам, добрага настрою і добрага надвор’я не толькі за акном, але і ва ўсіх ваших справах!

*Загадчык кафедры тэорыі літаратуры
філалагічнага факультэта БДУ, прафесар*

Вячаслаў Пятровіч Рагойша

Шаноўныя сябры!

Сёння не толькі на нашай кафедры – кафедры тэорыі літаратуры, але і на ўсім філалагічным факультэце БДУ чарговае свята. Свята навукі, свята фалькларыстыкі, свята Рыгора Раманавіча Шырмы. Адразу хачу падзякаваць за арганізацыю гэтага свята фалькларыстам нашай кафедры: загадчыку вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору дацэнтку Таццяне Анатольеўне Марозавай, якая сёння пачала ўжо весці рэй на свяце, «закапёршчыцы» гэтых святаў ад часу іх узнікнення дацэнтку Рыме Мадэстаўне Кавалёвай і яшчэ аднаму вядомаму фалькларысту дацэнтку Вользе Віктараўне Прыемка! А ў іх асобе – і іншым нашым калегам-выкладчыкам і

аспірантам, якія зрабілі сённяшняе мерапрыемства сапраўдным святам. А таксама тым, хто да нас прыйшоў (маю на ўвазе вучоных і студэнтаў Мінска: НАН Беларусі, Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў і інш.) і прыехаў (з Гомеля, Брэста і іншых абласных цэнтраў).

Шырмаўскія рэспубліканскія навуковыя чытанні, як бачыце, праводзяцца дзясяты раз. Значыць, усталявалася ўжо даволі трывалая традыцыя іх правядзення. Ва ўсталяванні традыцыі, думаю, вялікае значэнне мае сама постаць Рыгора Шырмы, якому якраз і прысвячаюцца нашы фалькларыстычныя чытанні. Калі б ён не меў аніякага дачынення да Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, да нашага філалагічнага факультэта, то і ў такім разе мы мелі б поўнае права назваць наш навуковы сімпозіум яго імем. Рыгор Шырма, народны артыст Беларусі і СССР, Герой Сацыялістычнай Працы, Лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Беларусі, сябра двух творчых Саюзаў – кампазітараў і пісьменнікаў Беларусі, прысвяціў усе жыццё развіццю беларускай народнай культуры: і як збіральнік народных песень, і як даслечык беларускай вусна-паэтычнай творчасці (асобныя яго кнігі вы можаце бачыць на выставе ў гэтай аўдыторыі), і як стваральнік і кіраўнік Дзяржаўнай акадэмічнай харавой капэлы Беларусі (сёння імя Рыгора Шырмы), рэпертуар якой у вялікай ступені складаўся (і па традыцыі складаецца) з беларускага народнага меласу... Беларускае, беларускай народнай культуры ён самааддана служыў і ў Заходняй Беларусі, не даючы спаланізаваць беларусаў, і ў Савецкай Беларусі, адсядзеўшы на Лубянцы за сваё імкненне служыць неўміручасці роднага народа. Паўтаруся: калі б ён не меў зусім дачынення да нашага факультэта, то і тады б мы арганізавалі Шырмаўскія чытанні. Але ж Рыгор Шырма меў гэта дачыненне, і немалое!

Яшчэ ў самым канцы 1950 – пачатку 1960-х гг. мы, тады студэнты беларускага аддзялення філфака БДУ, па парадзе выкладчыцы фальклору Багровай Дзіяны Пятроўны не раз запрашалі на факультэт Рыгора Раманавіча. О, як мудра і з якім захапленнем ён расказаваў аб непаўторнасці і прыгажосці беларускіх народных песень, як цікава ілюстраваў свае выказванні – то сам агучваючы мелодыі, то прыводзячы з сабою кагосьці з салістаў свайго хору! Яшчэ і зараз гучыць у маіх вушах спецыфічная інтанацыя ягонага палескага маўлення з такім непаўторным оканнем! Помніцца, голас Шырмы мог з выключнай дасканаласцю пераймаць (зрэшты, як і галасы некаторых іншых цікавых асоб) філфакавец-старшакурснік Іван Курбека (пасля – шматгадовы супрацоўнік літаратурных музеяў Янкі Купалы і Якуба Коласа). Мы не раз прасілі яго: «Пагавары «за Шырму». І ён пачынаў: «До-ро-гіе сту-дэнты...»

Рыгор Раманавіч якраз выдаваў свой знакаміты чатырохтомны збор «Беларускія народныя песні». Яму трэба была некаторая дапамога ў сістэматызацыі гэтага збору, складанні алфавітнага і геаграфічнага паказальнікаў і інш. Дапамагчы яму з радасцю пагадзіліся мы – я, Лёня Акаловіч, Коля Пашкевіч. Некалькі разоў мы заходзілі на кватэру Рыгора Раманавіча (а ён жыў у доме каля Чырвонага касцёла), рабілі тое, што ён прасіў. Адночы нават па ягонай просьбе напісалі калектыўны студэнцкі ліст на імя старшыні Мінскага гарвыканкама. А справа была ў тым, што хтосьці з высокіх чыноўнікаў дзеля «пашырэння плошчы Леніна» (цяпер гэта плошча Незалежнасці) замахнуўся і на

дом, дзе жыў Шырма, і на сам Чырвоны касцёл. Хочацца верыць, што ва ўратаванні тых будынкаў дапамог і наш ліст.

З тых 1960-х гг. з Рыгорам Шырмам цесна скантактаваўся выпускнік рускага аддзялення, а пасля і супрацоўнік філфака Васіль Дзмітрыевіч Ліцьвінка, таксама з Заходняга Палесся родам. Кантакты закончыліся поўным абеларушваннем і фалькларызацыяй самога Васіля, а пасля – укладаннем ім кнігі Рыгора Шырмы «Песня – душа народа: Публіцыстыка; Фальклор; Музыка; Літаратура» (1976), напісаннем і абаронай кандыдацкай дысертацыі «Р. Р. Шырма – фалькларыст» (1984). Тое, што В. Дз. Ліцьвінка з часам стаў адным з актыўнейшых беларускіх прыпагандыстаў народна-песеннай творчасці, – у гэтым, несумненна, таксама заслуга Рыгора Раманавіча.

Можна было б прыводзіць і іншыя яскравыя прыклады прысутнасці на філфаку Рыгора Шырмы. Прысутнічае ён, як бачыце, у нас і да гэтага часу. Нехта з вас, безумоўна, дачакаецца і наступных Шырмаўскіх чытанняў, у прыватнасці юбілейных – XV, XX і г. д. Сярод сённяшніх студэнтаў бачу я будучых кандыдатаў і дактароў філалагічных навук, удзельнікаў тых чытанняў. Таму жадаю нашаму святу доўгіх год жыцця! Як, дарэчы, і ўсім нам!

*Загадчык аддзела навукова-даследчай работы студэнтаў
Навукова-даследчай часткі – Галоўнага ўпраўлення навукі БДУ, кандыдат фізіка-
матэматычных навук, дацэнт*

Дзмітрый Аляксандравіч Вайтовіч

Дарагія калегі!

Мне вельмі прыемна знаходзіцца сёння ў гэтай зале.

Наш час – гэта час цесных сувязяў паміж рознымі краінамі, народамі і культурамі. Так атрымалася, што наша Радзіма апынулася на перакрываўванні шляхоў. З аднаго боку, гэта ўзбагаціла нашу культуру, а з другога, часам узніклі і адмоўныя з’явы.

Як казаў вядомы беларускі ананімны аўтар Вядзьмак Лысагорскі (бачу, што хто-ніхто ў зале ўсміхнуўся – для філолагаў ён, мабыць, не вельмі ананімны), «Быў час, была эпоха...». Жыццё Рыгора Раманавіча Шырмы пацвярджае гэта. За адданасць роднай культуры ён зведаў на сваім шляху і славу, і няслаўе...

Калі я сёння ішоў у гэтую залу, мой шлях ляжаў паблізу Дзяржаўнага музея гісторыі і культуры. Якраз у гэты час з яго выбегла чародка малодшых школьнікаў на чале з настаўніцай. Ведаеце, з аднаго боку, я парадаваўся, што дзецям цікава родныя гісторыя і культура, але з другога... На жаль, я не пачуў ніводнага роднага слова. Таму тое, чым займаецеся вы, вельмі важна не толькі для тых, хто тут прысутнічае, але і для нашай краіны і народа.

Мне як загадчыку аддзела навукова-даследчай работы студэнтаў асабліва прыемна бачыць у зале маладых людзей, якім накіравана зберагчы і развіць спадчыну продкаў.

Поспехаў вам у гэтай надзвычай важнай, цікавай і няпростай справе.

СЛОВА ПРА ШЫРМУ

ПЛЕНАРНЫЯ ДАКЛАДЫ І ВЫСТУПЛЕННІ

Арсень Ліс

РЫГОР РАМАНАВІЧ ШЫРМА: СТАНАЎЛЕННЕ АСОБЫ

Рыгор Раманавіч Шырма не толькі перад сваім народам і светам здолеў таленавіта, годна рэпрэзентаваць беларускую песню, але патрапіў стаць духоўным арыенцірам для творчай інтэлігенцыі. Апошнія асабліва важна ў грамадстве, кіраваным неадэкватным поступу жыцця ідэалагemaмі, палітычнымі ўстановамі.

Р. Р. Шырма адбыўся ў сваім складаным часе як творца, асоба. Адбыўся насуперак неспрыяльным, часам фатальным умовам і абставінам. Яму давалося жыць, уздымацца як творцу, майстру харавога акапэльнага мастацтва, культурна-асветнаму дзеячу, літаратару ў трох палітычна-дзяржаўных сістэмах: царска-расійскай, польскай і савецкай. Па-рознаму ў кожнай з іх складваўся гістарычны лёс беларускага народа, кожнага асобнага чалавека.

Настаўнікам, пасля заканчэння Седліцкага інстытута, у Першую сусветную вайну, разам з землякамі-бежанцамі апынуўшыся ў Яраслаўлі, Шырма спрычыніўся да актуальнага грамадскага клопату.

У той час інтэлігенцыяй арганізаваліся камітэты помачы ахвярам вайны, каб у скрутных умовах выжывання масы ўцекачоў ратаваць іх ад холаду, голаду, даць абяздоленым вайною хоць нейкую духоўную патолку.

Босыя дзіцячыя слядкі на снезе каля бежанскіх баракаў, селянін-паляшук у світцы з дзіцячым гробікам пад пахай – жорсткія абразкі-рэаліі, што пабуджалі да неадкладнай грамадскай руплівасці.

Акрамя клопату пра хлеб, апратку, лекі для бежанцаў, што было ў кампетэнцыі членаў камітэта, Шырма знаходзіць свой спосаб дапамагчы людзям у нядолі, арганізуе ў 1915 годзе хор, першы свой хор.

Былі цяжкасці з рэпертуарам, але малады дырыжор патрапіў знайсці для землякоў і родную песню, якая ў думках вяртала ўцекачоў-выгнанцаў да гоняў пакінутай імі праз вайну бацькаўшчыны. У клопаце аб рэпертуары можна было абаперціся на педагогаў Мінскага настаўніцкага інстытута, эвакуіраванага ў Яраслаў. Сярод іх быў і Шырмаў зямляк, гісторык Усевалад Ігнатаўскі, будучы першы прэзідэнт Беларускай акадэміі навук.

У 1922 годзе, калі Шырма разам з сям'ёю ўжо з Варонежчыны рэпатрыяваўся на малую радзіму ў Заходнюю Беларусь, што апынулася пад Польшчай, Ігнатаўскі і Некрашэвіч прапанавалі застацца ў савецкім Менску. Яны якраз арганізавалі Інстытут беларускай культуры і абяцалі працу. Шырма, аднак, уступіў гарачай просьбе маці вярнуцца разам у Шакуны. І быў у гэтым выбары знак лёсу: мо нешта ўгадвала ў ім матчына сэрца.

Вяртанне да родных парогаў не прынесла жаданай радасці. Праўда, бацька, патомны земляроб, адразу закратаўся ля разбуранай за гады бежанства гаспадаркі. Адшукаў дзе што з прыхаванага сталярскага рыштунку, спадзеючыся, як раней, бандарыць. Род Шырмаў з-за здольнасці да промыслаў здаўна меў мянушку

«майстроўічы». Гэта найменне за псеўданім абярэ сабе настаўнік-дырыжор, калі возьмецца за пяро публіцыста. А пакуль што працы згодна настаўніцкай прафесіі не было. Польская ўлада не збіралася тут, на Крэсах, адкрываць школ беларускіх. Наадварот, спяшалася закрыць тыя, што паўсталі за час так званай Сярэдняй Літвы, у міжчасці змен тут уладаў. У першую чаргу закрылі беларускую гімназію ў Будславе, семінарыі ў Барунах, Свіслачы, дзесяткі пачатковых школ. Зманьвалі дыпламаванае беларускае настаўніцтва на курсы польскай мовы ў Кракаў, каб потым скіроўваць у школы карэннай Польшчы, а на беларускія землі прыслаць настаўнікаў-палякаў.

Неяк аднойчы трапіліся ў рукі беларускія газеты з Вільні. Пісалася ў іх пра планы засялення беларускіх ды ўкраінскіх земляў вайсковымі асаднікамі, здачу ў канцэсію замежным фірмам Белавежскай пушчы. Вядома, паўсталай да дзяржаўнага жыцця Польшчы ды прыватным уласнікам лясоў трэба былі грошы...

Увогуле ж, калі аглянуцца, то беларускаму інтэлігенту пры запанавалай у Заходняй Беларусі ўладзе нічога добрага чакаць не даводзілася.

Шырму, у якога і жонка, настаўніца матэматыкі, сядзела без працы, спадзявацца на працаўладкаванне згодна прафесіі не выпадала. Калі даведаўся з абвесткі, што патрабуюцца работнікі ў лесе, пайшоў лесарубам. Кожны дзень 12 кіламетраў у Пружанскую пушчу, ускрай Белавежы, і 12 назад было нялёгка, але мажліва. Тым часам заробак з лесапавалу аказаўся не надзейным. Ці адміністрацыі было падказана, ці сама дадумалася, што настаўнік ды яшчэ рэпатрыяваны з Савецкай Расіі можа мець непажаданы ўплыў на лесарубаў, але праз нейкі час яго звольнілі.

Тады апальны педагог з такіх жа самых беспрацоўных, як сам, настаўнікаў у іх родным мястэчку Пружаны арганізуе другі свой хор. У ім пачынае падымаць беларускую народную песню, запісаўшы ад прыроднай народнай спявачкі Захвеі Хворастан добрую вязанку веснавых, купальскіх, жніўных ды восеньскіх песень, сапраўдных шэдэўраў народнага духу.

Чуткі пра Пружанскі хор Шырмы яшчэ наўрад дакаціліся да Вільні, якая адчувальна набірала ролю палітычнага і культурнага цэнтру Заходняй Беларусі, як аднаго дня дырыжора наведваў знанны дэпутат сейма Польшчы Браніслаў Тарашкевіч. Ён прыехаў у Пружаны, каб выступіць на мітынг, які практыкаваў Беларускі пасольскі клуб для асветна-палітычнай работы ў народзе. Гэтым разам мітынг не ўдаўся: ваенізаваныя асаднікі і тайная паліцыя зрабілі ўсё, каб яго сарваць.

Тарашкевіч прыйшоў да Шырмы ўзбуджаны, але не прыгнечаны няўдачай, жартаваў, пасміхаўся са сваёй незадачы. Распытаў пра тутэйшае жыццё, хор і прапанаваў перабрацца ў Вільню, дзе будуць спагаднейшыя ўмовы для культурніцкай працы. Беларускі час патрабаваў ад аўтара першай «Беларускай граматыкі», перспектыўнага вучонага ісці ў палітыку, а ад Шырмы – у культуру, якая ў тых умовах набывала статус больш чым толькі культурніцкі. Народ усведамляў сябе палітычна, складваўся ў нацыю і, натуральна, імкнуўся сцвердзіць сябе як самадастатковую нацыянальную супольнасць. Пра гэта сказаў Тарашкевіч 23 студзеня 1923 г. у сейме 2-ой Рэчы Паспалітай, адказваючы на

рэпліку польскай дэпутацкай правіцы ў бок беларускіх паслоў «Ці маеце гістарычны пашпарт?»: «Беларускі народ не цяпер нанава творыцца. Беларускі народ – народ старажытны, а разам з тым і малады, малады таму, што адраджаецца і ўступае ў сям’ю жывых народаў, якія змагаюцца за сваё жыццё». На той час, у сярэдзіне 20-х XX ст., маладога беларускага інтэлігента Шырму само жыццё няўхільна, уладна ўключала ў змаганне яго народа за сваю сацыяльную, нацыянальную свабоду – будучыню.

На час прыёбраў Рыгора Шырмы ў Вільню ў полішнай сталіцы старадаўняй Літвы, цяпер ваяводскім цэнтры польскай дзяржаўнасці, вельмі выяўна адчувалася беларуская прысутнасць, грамадская і культурніцкая. Нямаючы апоры на дзяржаву, фактычна насуперак яе палітыцы, беларусы патрапілі рупліва самаарганізавацца.

Паслалі ў найвышэйшы орган Польскай рэспублікі сейм і сенат 14 сваіх прадстаўнікоў-дэпутатаў, якія аб’ядналіся ў Беларускі польскі клуб і сталі рэальна, кампетэнтна адстойваць інтарэсы трохмільённага жыхарства Заходняй Беларусі.

Стварылі моцны сацыяльнай і нацыянальнай праблематыкай, інфарматыўнасцю і актыўнай зваротнай сувяззю з рэгіёнамі перыядычны беларускі друк (газеты «Беларуская доля», «Беларуская ніва», «Беларуская крыніца»; «Беларускае слова», «Грамадскі голас», «Жыццё беларуса», «Беларуская справа», «Сялянская праўда», «Сялянская ніва» і інш., часопісы «Авадзень», «Маланка», «Беларуская культура», «Праваслаўны беларус», «Родныя гоні», «Студэнцкая думка»).

Разгарнулі прадуктыўную кніжна-выдавецкую дзейнасць кааператыўнае «Беларускае выдавецкае таварыства», прыватнае выдавецтва Уладыслава Знамяроўскага, беларускі аддзел выдавецтва Барыса Клецкіна і інш.

У цэлым у руху праглядала прадуманая скіраванасць, стратэгічны падыход. Былі мэтава задзейнічаны нацыятворныя, этнаахоўныя чыннікі. У тым ліку асветны і навуковы іх складнікі. Плённа працавала ўтворанае яшчэ ў 1918 годзе Іванам Луцкевічам «Беларускае навуковае таварыства ў Вільні», ахопліваючы найважнейшыя галіны беларусазнаўства: мову, гісторыю, літаратуру, этнаграфію, музыку, выяўленчае мастацтва. Заснаванае на ўзор «Маціцы Чэшскай» у 1921 годзе «Таварыства беларускай школы» заапекавалася асветай народа, школьніцтвам. Акрамя Віленскай беларускай прыватнай гімназіі, утрымлівала Радашковіцкую, Клецкую, Навагрудскую... Асветны фронт вымагаў асаблівай увагі і ахвярнасці яго працаўнікоў: на ім даводзілася змагаць праграму польскай дзяржаўнай адміністрацыі, скіраваную на прамую дэнацыяналізацыю ўкраін, імкненне асіміляваць беларусаў і ўкраінцаў.

Пасяліўся Рыгор Шырма ў старажытным квартале горада, адразу за Вострай брамай, у г. зв. Базылянскіх мурах. Тут з 1919 года размясцілася Беларуская гімназія, была праваслаўная семінарыя, Беларускі музей, закладзены Іванам Луцкевічам, Беларускае навуковае таварыства. У цэнтры, леваруч ад будынка гімназіі, узвышаўся старажытны храм, фундаваны Канстанцінам Астрожскім на знак яго славы перамогі пад Оршай. Кватэра сям’і Шырмы мясцілася ў верхнім

ярусе масіўнай брамы, што вяла ў Базылянскія мury. Вокны яе глядзелі прама на гімназійны панадворак.

Даручаныя ўрокі спеву ў гімназіі Шырма спалучаў яшчэ з абавязкам педагога-выхавальніка ў інтэрнаце. Яго гімназійным выхаванцам запомніліся бяседы іх настаўніка спеваў аб класічнай літаратуры.

У гімназіі мелася даволі прасторная актавая зала, дзе ладзіліся спектаклі. Арганізоўвала іх з удзелам навучэнцаў гімназіі Беларуская драматычная майстроўня, ініцыятарам-заснавальнікам якой быў драматург і паэт Леапольд Радзевіч, дзе таксама даклаў свае працы мастак Язэп Драздовіч. Панарамны пейзаж «Гарадольская пушча», што ўзнаўляў на палатне ландшафт Дзісеншчыны, радзімых мясцін мастака, і аздабляў франтон сцэны.

Драздовіч на той час адкрыў пры гімназіі мастацкую студыю. На адным з фотаздымкаў той пары на фоне працаў Драздовіча і студыйцаў сядзіць сам мастак, а ў цэнтры з маладымі мастакамі Міколам Васілеўскім, Васілём Сідаровічам і іншымі – паглядны імпазантна-інтэлігентны Рыгор Шырма. Ён ужо арганізаваў трэці ў сваім жыцці хор. Выступаў з ім на вечарынах у гімназіі, паступова заваёўваючы і іншыя залы, эстрады Вільні. Канцэртную праграму беларускі хор Шырмы звычайна заканчваў песняй на словы Янкі Купалы, музыкі прафесара Мікалая Янчука «Не пагаснуць зоркі ў небе». Твор, які заканчваўся словамі: *«Не загіне край забраны, // Покуль будуць людзі!»*, – гучаў пабуджальна для заходніх беларусаў, нёс актуальны сэнс, усяляў надзею ў людскія душы, набываў рэальны статус гімна.

Але гэта стане крыху пазней.

Напачатку Рыгор Шырма не паспеў яшчэ агледзецца ў Вільні, у новым сваім жыцці, як яго падхапіла імклівая плынь грамадаўскага руху.

Нацыянальна-вызваленчы рух пад знакам «Беларускай сялянска-работніцкай грамады» быў адным з яркіх этапаў гістарычнага поступу беларусаў да найвышэйшага ідэалу кожнага народа – стварэння ўласнай дзяржаўнасці. Менавіта да гэтага быў ён аб'ектыўна стратэгічна скіраваны. Широкая грамадаўская плынь беларускага руху 1925 – 1927 гг. дзейсна спрычынілася да сацыяльнага і нацыянальнага самаўсведамлення маладой, паўставалай да свядомага палітычнага жыцця нацыі як цалкам самастойнай і самадастатковай этнічнай супольнасці. А пачынаўся ён з ініцыятывы чатырох палітыкаў, дэпутатаў сейма Рэчы Паспалітай Польшчы на чале з Браніславам Тарашкевічам. Пераканаўшыся, што парламенцкім шляхам беларускаму прадстаўніцтву ў парламенце не адстаяць гарантаваных міжнароднымі трактатамі і канстытуцыяй Польскай рэспублікі правоў на годнае сацыяльнае, нацыянальнае жыццё, асвету, культуру свайго народа, яны выйшлі са складу «Беларускага пасольскага (дэпутацкага) клуба» і арганізавалі самастойную сеймавую фракцыю пад назваю «Беларуская сялянска-работніцкая грамада» (БСР Грамада). Новаствораная арганізацыйная структура ідэйна апелявала да традыцыі першай беларускай палітычнай партыі «Беларуская сацыялістычная грамада».

Абапіраючыся на народ як палітычна асведамленую, арганізаваную сілу, творцы БСР Грамады імкнуліся вырашыць тактычныя і стратэгічныя задачы беларускага руху: дамагчыся аўтаноміі з усімі яе правамі ў моўнай, культурнай

сферах, правядзення сацыяльна-справядлівай зямельнай рэформы, рэальнага выканання ўладамі гарантаваных канстытуцыяй Польскай Рэспублікі свабод.

Ідзі, спавяданья ды дзейсна пашыраныя ў народзе творцамі БСР Грамады, невыпадкава знаходзілі, знайшлі ўдзячную глебу. Яны прарасталі ў самой рэчаіснасці Заходняй Беларусі 20-х гадоў XX ст. Таму ўвасобленыя лідарам Грамады ў праграму аказаліся блізкімі і зразумелымі ў народнай гушчы. Сейбіт прыйшоў упару. Паўсталая да жыцця арганізацыя набывала стройную структуру з простаю іерархіяй: гурток, павятовы камітэт, галоўная ўправа і арганізацыйны штаб – Цэнтральны сакратарыят.

Час неаглядна далучаў педагога і дырыжора Шырму да актуальнай, адразу запаланіўшай душу новай грамадскай працы. Праз гады маэстру, аўтарытэтнаму дзеячу беларускай музычнай культуры, Р. Р. Шырму хораша ўспаміналася, як яны, дваццаць чалавек на чале з Максімам Бусевічам на Віленскай 12, у цэнтральным сакратарыяце БСР Грамады, дзверы якога былі адчынены ад 7-ай гадзіны раніцы да 10-ай вечара, не паспявалі забяспечыць пасланцоў з усіх куткоў Заходняй Беларусі праграмнай літаратурай, статутамі, выпісваць членскія білеты...

Дзеля сацыяльнага і нацыянальнага ўсведамлення народа кіраўніцтва БСР Грамады перш-наперш паклапацілася пра нацыянальную асвету. Дабілася пашырэння статутнай дзейнасці Таварыства беларускай школы з Віленшчыны, як гэта было ў час заснавання гэтай культурна-грамадска-асветнай арганізацыі, да права працы яе на тэрыторыі ўсёй краіны.

Абапіраючыся на ТБШ, якое згуртавала ў сваіх нізавых і павятовых структурах тысячы адзінак актыўнай інтэлігенцыі, моладзі, дзейсна правяла акцыю барацьбы за беларускія школы. У школьны інспектарат, абсаджаны выхадцамі з карэннай Польшчы, было пададзена сотні тысяч заяў з патрабаваннем адкрыць коштам дзяржавы, згодна канстытуцыі, тысячы беларускіх школ.

У кантэксце заходнебеларускай рэчаіснасці ў выступленнях грамадаўскіх дэпутатаў, у друку паслядоўна праводзілася беларуская ідэя. Народ быў закліканы гаварыць, публічна сведчыць аб сваіх патрэбах, праблемах. І безліч допісаў з месц у віленскую беларускую прэсу засведчылі, што народ пачуў заклікі зверху і пазнаў у грамадаўскім кіраўнічым актыве сваіх шчырых абаронцаў. У душы заходнебеларускі селянін пачаў звязваць з Грамадой заветную надзею на зямлю, больш паловы якой у краі належала памешчыкам ды асаднікам.

Грамадаўскі рух нарастаў, як веснавая паводка. К пачатку 1927 года БСР Грамада налічвала ў сваіх радах больш ста тысяч чалавек, што панічна занепакоіла абшарнікаў, культтрэгераў-асаднікаў, адміністрацыю.

У віленскай, а затым і ў варшаўскай польскай прэсе пачаліся інсінуацыі супраць масавай арганізацыі беларускіх працоўных. У Стара Бярозава быў брутальна разагнаны ваенізаванымі «баюўкамі» асаднікаў павятовы з'езд БСР Грамады, пабіты грамадаўскія дэпутаты сойма Пётра Мятла і Павел Валошын.

У Варшаву, Бальвэдэр, да самога Пілсудскага пацягнуліся дэлегацыі з патрабаваннем дэлегізацыі БСР Грамады. У беларускім, па сутнасці, адраджэнскім і ў адначасці палітычным руху ўбачылі пагрозу самой Польскай дзяржаве. Напраўду, пагрозы, тым больш рэальнай, не было. Спалохаліся, што

народ, аб'яднаны нацыянальнай ідэяй, усвядоміць сваю моц і запатрабуе права, агаворанага ў Канстытуцыі дзяржавы ды ў міжнародных Рыжскім і Версальскім трактатах.

Успаміналася Р. Шырму, як у дзень новага 1927 года, выступаючы ў сядзібе ТБШ перад Віленскім актывам БСР Грамады, Тарашкевіч, на той час шырокавядомы ўва ўсёй Заходняй Беларусі і за яе межамі дзеяч, гаварыў аб неўнікнёных суровых выпрабаваннях, што чакаюць дэмакратычны ў сваёй істоце рух беларускіх працоўных і аб высокіх, светлых мэтах яго.

Аўтарытарны рэжым Пілсудскага не спыніўся перад разгромам легальнага беларускага руху, аддаўшы пад суд 56 прадстаўнікоў яго на чале з чатырма дэпутатамі сейма і забараніўшы БСР Грамаду.

Пагром беларускага руху ў Польшчы, яго легальных форм у постаці БСР Грамады, «Змагання» заповоліў ход нацыянальнай кансалідацыі заходніх беларусаў, але не спыніў яго.

Татальныя рэпрэсіі 30-х гадоў XX ст. у СССР, знішчэнне беларускай інтэлігенцыі трагічна перапыніла нацыятворны працэс беларускага народа. Ён інтэнсіўна развіваўся ў 20-я гады XX ст. па абодва бакі польска-савецкай дзяржаўнай мяжы і абяцаў канчатковае фарміраванне нацыі, свядомай ідэі ўласнай дзяржаўнасці, сваёй прысутнасці ў свеце як суб'екта гісторыі.

Праз тры з лішнім гады, пасля памятнай сустрэчы новага 1927 года, згадвалася Р. Р. Шырму, выйшаўшы, як аказалася, на кароткі час з польскай турмы, Тарашкевіч прыйшоў у сядзібу Галоўнай управы ТБШ на вуліцы Святой Ганны ў Вільні.

Апынуўшыся сярод старых знаёмцаў, фактычна ў штабе культурна-асветнай арганізацыі, на чале якой стаялі старэйшы беларускі дзеяч юрыст і педагог Фелікс Стацкевіч, знаны асветнік Сяргей Паўловіч, Рыгор Шырма, што патрапіў абысці Беласточчыну, Дзісеншчыну, Навагрудчыну, інспектуючы мясцовыя гурткі ТБШ, Тарашкевіч выказаў надзею працаваць разам з ім. Таварыства беларускай школы, што налічвала больш за шаснаццаць тысяч чальцоў, бачылася яму не толькі рэальным ачагом супраціву паланізацыі, але і другой лініяй акупаў вызваленчага руху. Ён так і назваў яго «другая лінія акупаў». І сам планаваў, хацеў быць з тымі, хто стаяў на гэтай другой лініі абароны, змагання.

Але ўсё рашаць за сябе ён цяпер не мог. Яшчэ ў снежні 1925 года Тарашкевіч, пасол сойма Польшчы, аўтарытэтны беларускі палітык, быў прыняты ў Кампартыю Заходняй Беларусі, фармальна аўтаномную ў Польскай кампартыі, дзейнасць якіх была пад забаронай у даваеннай Польшчы.

Кампартыя падтрымлівала БСР Грамаду. Былі ўзаемныя, прынамсі, тактычныя інтарэсы. Адпаведна і ўзаемныя абавязкі. Зрэшты, напачатку аб'ектыўна яны спрыялі беларускаму вызваленчаму руху.

Згодна з вымогамі палітычнага моманту Тарашкевіч пайшоў на новы крок. У звязку з выбарамі 1930 года ў сейм і сенат Польшчы засноўваўся новы беларускі выбарчы блок «Змагання за інтарэсы сялян і рабочых». Была надзея стварыць новую легальную арганізацыю заходнебеларускіх працоўных, накшталт БСР Грамады, балазе мелася шмат яе сімпатыкаў, спадкаемцаў.

Стварэнне новай беларускай легальнай, эвентуальна масавай арганізацыі польскія дзяржаўныя чыннікі, адміністрацыя ніяк не маглі дазволіць і зрабілі ўсё, каб яе задушыць у зародку.

Спіс дэпутатаў у кандыдаты, пададзены Цэнтральным выбарчым камітэтам «Змагання за інтарэсы сялян і рабочых», быў ануляваны, пачатковыя структуры «змаганцаў» у паведах ліквідаваны, а ў лютым 1931 года Тарашкевіч, як і былыя дэпутаты сойма І. Дварчанін, Я. Гаўрылік, Ф. Валынец, быў арыштаваны.

З 1930 года аўтарытарны рэжым Польшчы павёў сістэмныя наступы і на культурна-асветныя беларускія пляцоўкі.

Аднаго дня, увосень 1930-га года, увесь кіраўнічы штаб ТБШ апынуўся ў сумна вядомых Лукішках. Для беларускага культурніка, дырыжора гэта быў першы арышт у жыцці.

Духам не ўпаў. Нават пачаў пісаць невялікую п'есу аб змаганні маладога беларускага інтэлігента за асвету, права і годнасць свайго народа.

П'еса мела рамантычную назву «Зорным шляхам». У рукапісе яе, захаваным у акадэмічнай бібліятэцы Літвы, побач з тэкстам – накіды нотаў...

Падчас знаходжання ў Лукішках дайшлі сумныя весткі з Менску аб трагічнай смерці прэзідэнта Акадэміі навук Усевалада Ігнатоўскага, аб спробе самагубства Янкі Купалы...

Тым часам пінкертонам з дэфензівы не ўдалося сабраць хоць жменю нейкіх годных даверу фактаў антыпанствай, г. зн. антыдзяржаўнай дзейнасці беларускіх асветнікаў. Давялося сарамліва, калі гэта слова падыходзіць да ацэнкі дзейнасці спецслужбаў, выпусціць арыштаваных на волю. Вярнуўшыся з астрога, кіраўнікі ТБШ перш-наперш парупіліся аб заснаванні перыядычнага выдання сваёй арганізацыі і назвалі яго «Летапісам ТБШ». Трэба сказаць, гэты перыядык набыў сапраўдны характар летапісу культурна-асветнага і грамадскага жыцця Заходняй Беларусі.

Пазней перайменаваны ў «Беларускі летапіс» часопіс стаў сапраўднай трыбунай незалежнай дэмакратычнай думкі і такім пратрымаўся да пачатку Другой сусветнай вайны.

Што ж да працы Р. Шырмы і яго калег-аднадумцаў з ТБШ, то кожны з іх рабіў далей сваё і разам з тым супольнае на культурна-асветнай ніве.

Ва ўзбагачэнні рэпертуару апрацоўкамі народных песень і арыгінальнымі твораў на іх аснове хору Шырмы рупліва дапамагаў выпускнік Пецябургскай кансерваторыі, сталажылы віленчанін, род якога паходзіў з Магілёўшчыны, Канстанцін Галкоўскі. Шырма зацікавіў таленавітага музыку беларускай песеннай стыхіяй, працай з хорам яшчэ перад «Вечарам славянскай песні». Акцыю тую яны ладзілі ўдваіх, падзяляючы сумесна клопат, каб беларуская песня на фоне рускай, украінскай, польскай не выглядала папялушкай. Разнамоўны перыядычны друк засведчыў факт прысутнасці яе нароўных. А наогул «Вечар славянскай песні» стаў этапным у развіцці і папулярнасці беларускага харавога калектыву ў Вільні, кіраванага Шырмам. І гэта, як і ўцэлым актуальнасць роднай песні ва ўмовах нацыянальнага і сацыяльнага прыгнечання народа, абавязвала яе палонніка і прапагандыста да дзеяння.

Па выданні першага свайго зборніка «Беларускія народныя песні», што ўключаў 34 аранжыроўкі, здзейсненыя кампазітарамі К. Галкоўскім, М. Анчыкавым, Т. Уладзімірскім, Шырма навязвае сувязі з рускім кампазітарам А. Грэчанінавым, які перабраўся ў Парыж, украінцамі А. Кошыцам і М. Гайваронскім у Канадзе, дасылае ім свае запісы беларускага меласу і атрымлівае некалькі аранжыраваных народных шэдэўраў, а пазней і песні на словы заходнебеларускіх паэтаў Максіма Танка, Міхася Васілька, Міхася Машары. Паралельна з працай дырыжора-харавіка, выданнем песень і першых кніг заходнебеларускіх паэтаў Шырма спрабуе пры публіцыста.

Побач з ім на асветнай ніве плённа рупіцца калега, педагог Сяргей Паўловіч. Дзейна адказвае на выклік часу – заслон, стаўлены польскай адміністрацыяй беларускай асвеце дзеля асіміляцыі беларусаў.

Насуперак урадавай практыцы мінімізацыі беларускага школьніцтва С. Паўловіч, usługуючы справе асветы беларускіх дзяцей на роднай мове, стварае першы падручнік для хатняга навучання па-беларуску пад назваю «Пішы самадзейна» (1929). А ўслед падрыхтаваў буквар і чытанку «Першыя зярняткі», «Засеўкі», багата праілюстраваныя мастакамі Міколам Васілеўскім, Язэпам Драздовічам, Уладзіславам Паўлюкоўскім.

Тым часам беларускі культурна-асветніцкі асяродак, які разгарнуў сваю дзейнасць на ўсім заходнебеларускім абшары ад Беластока да Стаўпеччыны, ад Дзісеншчыны да Піншчыны, знаходзіцца ўвесь час у полі зроку палітычнай паліцыі. На пачатку 1933 года яна робіць чарговы наезд на сядзібу Галоўнай управы ТБШ, з ператрусам і арыштам усяго складу яе. Гэтым разам дэфензіве ўдаецца давесці справу, скіраваную супраць беларускіх асветнікаў, да суда. Але і цяпер ёй давялося адступіць. Заслухаўшы падсудных Р. Шырму і Ф. Стацкевіча, якія доказна, ушчэнт, разбілі довады абвінавачання, суд мусіў апраўдаць лідараў ТБШ. Адвакат Казімір Петрусевіч, з польскіх інтэлігентаў, паціснуў абаім сваім падабаронным руку: практычна справіліся без яго дапамогі. Трэба сказаць, што ў адрозненне ад Германіі ці СССР30-х гадоў, дзе грамадская думка была цалкам манапалізавана, замыкалася адно на асобу правадыра, у даваеннай Польшчы, хоць фрагментарна, яна яшчэ захоўвалася часам у незалежнай сваёй іпастасі.

Можа, аглядка на буржуазна-дэмакратычныя Францыю, Англію была ў тым прычынай. Ды, зрэшты, аўтарытарызм, мабыць, яшчэ пакідае нейкі шанец чалавеку застацца асобай.

Жорсткія палітычныя абставіны, з аднаго боку, і вызваленчыя інтэнцыі ды настроі грамадства, з другога, мацавалі чалавечую асобу, прыдавалі ёй гарту, мудрасці.

Абсяг асветна-культурнай, а ў сутнасці грамадскай беларускай, працы быў шырокі.

Як сакратар Галоўнай управы ТБШ, Шырма заангажыраваны ў вырашэнне стратэгічных і паточных заданняў арганізацыі. Піша перадавіцы да часопіса «Летапіс ТБШ», запатрабаваны на правінцыі як беларускі лектар. Асаблівай папулярнасцю і прызнаннем карыстаецца яго лектура на тэму «Значэнне літаратуры ў жыцці грамадства і адзінкі», «Беларускія народныя песні».

Акрамя таго, мастацкай праграмай беларускага хору павінен быў забяспечваць (і заўсёды рабіў тое з уласцівым яму эстэтычным чутцём) культурныя акцыі: святкаванне паўвекавых юбіляў народных паэтаў Янкі Купалы і Якуба Коласа, вечароў беларускай паэзіі з удзелам Максіма Танка, Міхася Васілька, Хведара Ілляшэвіча, Міхася Машары.

Асаблівае значэнне выступы хору пад кіраўніцтвам Р. Шырмы набывалі ў Дні беларускай культуры, якія ў цяжкія для ўсходніх і заходніх беларусаў 1936 – 1938 гг. ладзіліся ў Вільні дзеля нацыянальнай кансалідацыі, цвёрджання беларускай культурнай прысутнасці ў свеце.

Дні беларускай культуры мелі, як правіла, дзве праграмы: акадэмічную і мастацкую. У першай з рэфератамі звычайна выступалі грамадска-палітычныя дзеячы Антон Луцкевіч, Адам Станкевіч...

У культурнай частцы свята, а гэта былі сапраўдныя свята, чарадзеілі маэстра Рыгор Шырма з хорам і славуты спявак, артыст Пазнанскай оперы Міхась Забэйда-Суміцкі.

Быў то ці не найбольшы, найперакананейшы аргумент таго, што не скарыўся пад ударамі жорсткага лёсу беларускі народ, дух творчасці яго – неўміручы. А значыць, у краі, у яго сыноў, цэлага народа гэтага ёсць будучыня.

З гэтай верай беларускі інтэлігент Шырма пражыў усё сваё, без перабольшвання, вялікае жыццё, змагаючы на жыццёвым шляху няпростыя, часам фатальныя перашкоды, выпрабаванні.

Але пакуль што апошнія гады ішлі ў культурна-грамадскай працы, хоць і няпростай, зважаючы на жорсткія палітычныя рэаліі, але той, што дарыла творчую радасць. У Рыгора Шырмы былі дзве ўлюбёныя музы. Перадусім музыка, але не менш да душы яго прамаўляла і мастацкае слова, паэзія. Выкарыстаць слова як зброю ў змаганні за беларускую асвету прымушала сама падпольская, заходнебеларуская рэчаіснасць.

У «Беларускім летапісе», рэдакцыя якога пазіцыравала часопіс не толькі як асветна-культурнае, але і літаратурнае выданне, Шырма стала выступаў з публіцыстычнымі і літаратурна-крытычнымі эсэ.

У перадавіцах да «Летапісу...» аргументавана, высока ставіць значэнне асветы на роднай мове дзіцяці для максімальнага развіцця яго духоўных, разумовых сіл у кантэксце быцця народа, нацыі. У артыкулах «Ціхая трагедыя», «Чаму мы дамагаемся роднае школы» – прамаўленне-казань аб балючых праблемах беларускага школьніцтва, праве здабыць асвету дзеля годнай будучыні свайго народа.

Літаратуразнаўчыя тэмы «Ідэя волі ў паэзіі Якуба Коласа», «Матывы творчасці Максіма Танка», «Дзве стыхіі» (апошні пра паэму Максіма Танка «Нарач») падказвалі, дыктавалі заходнебеларускія грамадскія актуаліі.

Ужо з пачатку 30-х пад рознымі фальшывымі падставамі ішло часовае і поўнае закрыццё ўладнай адміністрацыяй асобных, часам найбольш дзейсных гурткоў і ТБШ. У студзені 1937 года пасля актыўнай акцыі за беларускія школы, праведзенай Таварыствам разам з Беларускім інстытутам гаспадаркі і культуры, гэтыя культурна-асветныя арганізацыі абедзве былі забаронены загадам віленскага ваяводы. Забарона ТБШ была адной з праяў сістэмнага наступу на

беларускія арганізацыі, асяродкі супраціву палітыцы асіміляцыі, каланіянісцкай палітыцы Польскай дзяржавы. І ў гэтых, фактычна анамальных, абставінах удзельнікі беларускага нацыянальнага, у тым ліку культурна-асветнага, руху не здавалі пазіцый. Р.Шырма заставаўся членам рэдкалегіі неардынарнага наскрутны час часопіса «Беларускі летапіс», публікаваў на яго старонках публіцыстычныя эсэ, літаратурныя нарысы-партрэты пісьменнікаў, змяшчаў аранжыроўкі беларускіх народных песень, зробленыя паводле яго запісаў кампазітарамі А. Грэчанінавым, К. Галкоўскім, М. Гайваронскім, А. Кошыцам, А. Свешнікавым...

Разам з юрыстам Вінцуком Склубоўскім і Максімам Танкам спрычыніўся да арганізацыі выдання народафронтаўскай газеты «Наша воля», на старонках якой выступаў з публіцыстычнымі артыкуламі пад рознымі псеўданімамі. Але газету хутка закрылі...

Набліжаўся верасень 1939 года.

Упалая польская ўлада не выклікала спагадання – надаела за 20 гадоў. Але і ў радасці вызвалення з’явіліся цені, загадкі. Нечаканая аддача Вільні сметонаўскай Літве, перамяшчэнне Беларускага ўпраўлення на чале з І. Ф. Клімавым у Беласток, які абазначылі цэнтрам Заходняй Беларусі. А галоўнае ж – арышты беларускай дэмакратычнай інтэлігенцыі ў Вільні літаральна цягам месяца пасля яе саветызацыі. Ды не толькі прадстаўнікоў інтэлектуальнай эліты як А. Луцкевіч, У. Самойла, А. Уласаў, В. Багдановіч, А. Трэпка, Макар Краўцоў, а і, што называецца, простых людзей з былых грамадаўцаў і, як ні дзіўна, капэзэбоўцаў, колішніх камуністаў-падпольшчыкаў.

У Р.Шырмы таксама ўзнікалі недаўменні, пытанні. Адно з іх, відаць, прамоўленае ўслых, верне маэстру следчы на Лубянцы зімой 1941 года ў Маскве. Было зусім нечакана. З-за сваёй паслядоўнай абаронча-беларускай пазіцыі, супрацы з КПЗБ дзяржаўнымі польскімі органамі Шырма адназначна трактаваўся як «камунізуемы»...

Ну нешта ў новай, прыйшоўшай у 1939 годзе ў Заходнюю Беларусь уладзе яму, ды ці толькі яму, здалася незразумелым. Але ў цэлым ён, як і бальшыня народа, прыняў яе шчыра. І яна, прынамсі, на дзяржаўным узроўні, здавалася, выказала разуменне яго як артыста, харавога дырыжора.

Невыпадкава ж на новым месцы, ужо ў Беластоку, у 1940-м яму дазволілі арганізаваць Беларускі ансамбль песні і танца. Уласна віленскі яго хор застаўся ў ранейшым сваім складзе, але цяпер упершыню меў пад сабою дзяржаўную апору.

Перад самым нападам немцаў выехалі на гастролі па краіне з надзеяй шырэй паказаць беларускую песню... І раптам арышт у Новасібірску. Лубянка. Начныя допыты. І адно з першых пытанняў следчага: «Што тут беларускага ў гэтай прышлай Беларусі, – казалі?»

Зразумеў, што стасуюць абвінаваўчы штамп «нацдэм». Следству трэба набраць пад яго хоць якія ліпавыя доказы. Тамлівыя начныя допыты, надаелыя і следчаму Раманенку, той аднойчы нечакана перапыніў аглушальнай навінай «Няма ўжо вашага Купалы...» Па звароце ў камеру ціснулі голаў, сэрца загадкі. Свядомасць вяртала да перажытага 12 год таму ў Лукішскай турме, у Вільні. Тады вестка аб спробе Купалы драматычна сыйсці з жыцця ўзрушыла зняволеных,

выклікала пытанні, спрэчкі. У памяці Шырмы ўсплылі словы палітвязня з-пад Слоніма па прозвішчы Мазоль: «Ну што значыць смерць аднаго паэта перад явай Сусветнай рэвалюцыі?»

Высылка ў паўночны Казахстан не была вялікай палёгкай. Але там, прынамсі, не мучылі недарэчнай вымогай падпісаць на сябе патрэбную следству хлусню. З Лубянкай адышлі і начныя галодныя галюцынацыі. Фізічная трываласць, перанятая ад земляробскага паляшуккага роду, ды дух супраціву ўсякай несправядлівасці, гвалту, няволі дапамагалі выстаяць.

Тым часам, як нечаканы быў арышт, таксама нечакана прыйшло і вызваленне, выхад на волю, вяртанне да сям'і.

Сам лёс працягнуў руку паланёнаму беларускай песняй, каб ён, яе валадар і майстар-інтэрпрэтатар, мог аддацца ёй да канца. Пра тое, хто спрычыніўся да вяртання Шырмы на волю (тут міжволі згадваецца Коласава: «Колькі талентаў звялося, колькі іх і дзе ляжыць...») ён даведаўся толькі пасля вайны. Атрымаўшы асабістую свабоду, няхай сабе абмежаваную (працу беларускага хору лакалізавалі напачатку правінцыяй, Гародняй), Шырма патрапіў сілай таленту, няскоранай асобы хутка ўзысці, падняцца да вяршыняў харавога мастацтва спеву а капэла, пазначыць сваёй творчасцю цэлы перыяд у гісторыі беларускай музычнай культуры.

Магло здацца, што над інтэлігентам, беларускім самародным талентам гэтым разам не абыйшлося без боскай апекі, ласкі. У сапраўднасці ж ніякага трансцэндэнтнага ўмяшання ў лёс Рыгора Шырмы не было. Проста сам час падабрэў, крыху прасвятлеў, у тым ліку да пазасталае малое пасля пагрому 30-х гадоў купкі беларускай інтэлігенцыі. Выхаду Шырмы на волю дапамог Якуб Колас. Вядома, не сам здолеў тое зрабіць, а пахадайнічаўшы перад тагачасным кіраўніком рэспублікі П. К. Панамарэнкам.

Народны паэт якраз жывіў у эвакуацыі ў Ташкенце, калі аднойчы да яго на кватэру літаральна ўвалілася група артыстаў беларускага хору з просьбай выратаваць заснавальніка і кіраўніка іх ансамбля. Беларускі ж хор, цяпер ужо пад кіраўніцтвам кампазітара Палонскага, на той час гастралюваў у Ташкенце, і артысты шчасліва скарысталі выпадак, каб папрасіць высокага заступніцтва. Апальны дырыжор зведаў высокае заступніцтва яшчэ раз, ужо будучы ў Гродне. На пачатку 50-х у парадку азнаямлення з горадам яго наведваў нованазначаны малады кіраўнік рэспублікі М. С. Патолічаў. Між іншым пажадаў асабіста пазнаёміцца з дырыжорам песеннага ансамбля: чуў пра яго ад свайго папярэдніка...

Прыслаў нарачонага, запрасіў у гатэль, дзе спыніўся. Распытаў пра ўмовы працы хору, творчыя планы.

А неўзабаве, у 1952 годзе, Беларускі ансамбль песні і яго шматгадовы кіраўнік атрымалі прапіску ў стольным Мінску. У 1955-м на дэкадзе беларускага мастацтва і літаратуры ў Маскве хор пад кіраўніцтвам Р. Р. Шырмы адметна прадставіў музычную і пеўчую культуру беларусаў.

Моцны ў раскрыцці шэдэўраў традыцыйнай культуры свайго народа, засведчыў адначасова, што яму ўласціва тонкая мастацкая інтэрпрэтацыя сусветнай музычнай класікі. Творы Г. Ф. Гендэля, В. А. Моцарта, Л. Бетховена,

П. Чайкоўскага, С. Рахманінава, Д. Шастаковіча беларускі маэстра са сваім хорам разгортвалі ў манументальныя вакальна-аркестровыя палотны.

Беларускі хор і яго дырыжор атрымалі ў маскоўскай культурніцкай эліты высокую ацэнку, аб чым канкрэтна засведчылі водгукі ў прэсе музыказнаўцаў. Прыйшоў ліст ад Аляксандра Фадзеева. Паклоннік акапэльнага спеву, пісьменнік аб майстэрстве хору беларускай песні выказаўся пранікнёна як знаўца і цаніцель.

Арганізатар і дырыжор беларускага хору Шырма быў хутка ўшанаваны саюзным урадам прысваеннем яму высокага звання народнага артыста СССР. Дома прызнанне заслуг хору і яго кіраўніка было выражана ў рэарганізацыі мастацкага калектыву у Дзяржаўную харавую акадэмічную капэлу БССР.

Цяпер лягчэй, хутчэй пайшлі ў свет сабраныя ім цягам паўвеку беларускія народныя песні. На пачатку 70-х выйшаў з друку чацвёрты іх том. А ўслед за ім і двухтомнік аранжыровак, мастацкіх апрацовак, здзейсненых аж сарака двума кампазітарамі праз асабісты кантакт з беларускім фалькларыстам, што адшукаў іх, песціў ля сэрца і шчасліва адпуская да людзей чуйнымі рукамі дырыжора, галасамі харыстаў.

Цяпер ужо не было патрэбы адстойваць перад чыноўнікамі ад культуры прыярытэт акапэльнага спеву. Цяпер маэстра рабіўся недаступны, амаль недаступны і старазнаёмаму яму ведамству. Хоць часам мсцівы навет «Тянет старину!..» (гэта пра яго кроўнае, беларускую песню, сусветную класіку), ісправанае не проста недабразычліўцамі, далятаў да пастарэлага Майстра. Ды тое дробязі. Адбылося галоўнае. Талент, інтэлект перамаглі ўсё на доўгім жыццёвым шляху. Выстаяць і шагнуць цераз цярні да зор дапамагла неардынарная асабовасць сапраўднага інтэлігента.

Вячаслаў Калацэй

РЫГОР ШЫРМА – ЗЫРАЛЬНІК ФАЛЬКЛОРУ, ТЭАРЭТЫК І МЕТАДОЛАГ ПАЛЯВЫХ ДАСЛЕДАВАННЯЎ

Сучаснікі, якія асабіста ведалі Рыгора Шырму, адзначалі, што маэстра заўсёды меў засяроджаны і сур'ёзны выгляд, які сведчыў аб тым, што ён перманентна пра нешта клапаціўся і аб нечым напружана разважаў. Цяжка сказаць, што на гэта больш паўплывала: «скіраваная ўглыбіню сябе» беларуская ментальнасць Рыгора Раманавіча ці канцэптуальны погляд на праблемы творчасці і навукі. Але яго працаздольнасць, педантызм (у станоўчым сэнсе), практычна скіраваная крэатыўная энергія і дэталёва прадуманы падыход да ўласнай дзейнасці агульнавядомы і шмат разоў абмяркоўваліся біёграфамі, фалькларыстамі і мастацтвазнаўцамі.

Як прызнаны майстар у галіне палявой фалькларыстыкі, тэарэтык і метадолаг фалькларыстычных даследаванняў Шырма за працяглы тэрмін сваёй практычнай дзейнасці дасягнуў вельмі значных пазіцый. Плён дасягненняў Рыгора Раманавіча ў гэтым кірунку адбіўся і ў практычных выніках (фалькларыстычных эдыцыях і канцэртных творах Капэлы Шырмы – якія агульнавядомы), і ва ўменні беспамылкова знаходзіць адэкватныя сучаснасці формы і метады працы з носьбітамі фальклору, не губляючы пры гэтым з

далягляду мэту сваёй дзейнасці – спрыянне ахове і трансляцыі ў часе беларускай песні як аднаго з «краевугольных камянёў» нашай культуры. Трэба адзначыць, што асоба Шырмы-метадолага фалькларыстыкі пакуль разглядалася даволі сціпла, за выключэннем спецыяльна прысвечаных дзейнасці Рыгора Раманавіча артыкулаў найбольш канцэптуальных і паслядоўных даследчыкаў [2, 16].

Ад пачатку ўласных даследчых намаганняў у 1907 г. Шырма дакладна ведаў прыярытэтную задачу тагачасных даследчыкаў музычнага фальклору – паслядоўна-сістэмны збор беларускіх песенных мелодый. Перад Другой сусветнай вайной, з 1907 па 1937 гг., ён запісаў больш за тысячу разнастайных напеваў і на працягу далейшай дзейнасці – да 1960-х – значна пашырыў аб'ём і геаграфію ўласных сістэмных фалькларыстычных даследаванняў [2, 16]. Натуральна, што памножаная на яго асабістую пасіянальнасць і неабыхавы падыход да працы, колькасць шырмаўскіх фалькларыстычных архіўных матэрыялаў непазбежна перайшла ў якасць іх аналітычнай апрацоўкі і аўтарскіх эдыцый.

Паколькі занатавана было шмат, запісамі Рыгора Раманавіча свабодна карысталіся і яго калегі, і вучні. Напрыклад, з сямі валачобных песень, якія прадстаўляюць гэты жанр у фундаментальнай «Анталогіі беларускай народнай песні» Генадзя Цітовіча (напэўна, найвядомага паслядоўніка Шырмы) – тры (43 %) запісаў Рыгор Раманавіч [1, 565]. Такое становішча характэрна і для некаторых іншых песенных жанраў, змешчаных у гэтай кнізе. Сабраныя Шырмам за паўстагоддзя помнікі песеннай спадчыны беларусаў увайшлі ў яго аўтарскія эдыцыі: «Дзвесці беларускіх народных песень» (1958) і ў грунтоўнае выданне з чатырох тамоў «Беларускія народныя песні» (1959–1976).

Рыгор Раманавіч адкрыў для знаўцаў і шырокай грамадскасці шмат феноменальна адораных выканаўцаў-носьбітаў каранёвай спеўнай традыцыі Беларусі. У 1920-я гады ён шмат пераймаў і запісваў песні ад таленавітай ураджэнкі Пружаншчыны Захвеі Хворастан, у 1930-я – ад легенды беларускага мастацтва, сапраўднага культуртрэгера беларусаў Язэпа Драздовіча, у 1940-я – ад самабытнага падзвінца Янкі Пракаповіча. Канцэптуальная накіраванасць збіральніка на перадусім «камерныя», «сам-на-сам», зносіны са спевакамі (што дапамагала ім «раскрывацца» і даносіць песню да слухача-суразмоўцы, які насамрэч быў яшчэ і даследчыкам-фалькларыстам), павага да дэталяў з'яўляліся адметнымі рысамі збіральніцкай працы Шырмы.

У яго аўтарскіх эдыцыях – сапраўды адмысловыя (па прыкладах багацця беларускай песні) выбар і камбінацыя тыпавых напеваў, іх майстэрская натацыя і перадача характэрнай рытмічнай арганізацыі, што, вядома, даволі складана дасягнуць пры расшыфроўцы фальклору і прэзентацыі яго ў навукова-практычнай і навукова-папулярнай літаратуры. Відавочна і вельмі каштоўна, што пры аналізе фальклору Рыгор Раманавіч паспяхова дзейнічаў і як філолаг, і як музыказнаўца [2, 39]. Паколькі даследчык быў «у матэрыяле», свабодна валодаў фальклорнымі жанрамі, ён заўсёды быў здольны выканаць народную песню і прамовіць спецыфічны фальклорны тэкст, пачуты ў экспедыцыях.

Этнамузыкалаг Тамара Варфаламеева адзначае, што аб методыцы палявых даследаванняў, якой карыстаўся Шырма, мы мусім «даведацца зыходзячы з

некалькіх кароценькіх заўваг», але, як яна лічыць, заўвагі гэтыя «вельмі паказальныя» [2, 16]. Сапраўды, у заўвагах аб збіральніцкай рабоце фалькларыста Рыгор Раманавіч недвухсэнсоўна выказваўся за метада «ўключанага назірання», адпаведна якому даследчык мусіць пэўны час жыць жыццём людзей, якіх ён вывучае. «Каб адчуць усю веліч прыгажосці пачуцця (народнай песні і народных спеваў), трэба быць «незаўважным», не «збіральнікам», а роўным сярод роўных, «сваім», трэба ўдзельнічаць у абрадах» [2, 16].

Цікава, што такое апантанае паляванне на *жывыя пачуцці, спантаннасць самавыяўлення* носьбітаў фальклору вымала надзвычай шчыльнага «зліцця» даследчыка з іх асяродкам, якое не парушалася нават спецыяльнай апаратурай, нязвычай для вясковых спевакоў сітуацыяй «запісу песень». Адсутнасць фонографа ў час экспедыцый у Шырмы тлумачаць звычайна выключнай музычнай памяццю, слыхавымі і сэнсітыўнымі якасцямі Рыгора Раманавіча. Аднак, калі прыгадаць яго заўвагі пра «роўных сярод роўных» і «удзел у абрадах», варта разглядаць гэты момант як *канцэптуальнае жаданне адгледзець і ўпітаць скарбы фальклору «жыўцом», без «другасных эфектаў», штучнасці і ангажаванасці*.

На карысць прадуманасці і невыпадковасці асаблівай метадзі палявых даследаванняў Шырмы сведчыць і аналіз «жывой спеўнай інтанацыі», характэрнай лепшым праявам фальклору, над асэнсаваннем якой даследчык шмат разважаў і заклікаў да такіх разважанняў іншых [2, 17]. Разуменне таго, што «стварыўшы прыгажосць абрадаў, народ літаральна кожны істотны акт свайго жыцця адлюстравіў у песні, ілюструючы ўласныя настроі і перажыванні адпаведнымі танамі песні, плывучай з глыбінь сэрца» [2, 18], сапраўды выводзіць даследчыка з першаснай, тэкставай *плашчыні нот* да больш высокай *плашчыні музычнага мэтатэксту*. Як фармулюе Тамара Варфаламеева (адзначаючы ўплыў на асаблівае дзейнасці Шырмы інтанацыйнай тэорыі пецяярбуржца Барыса Асаф'ева), у сваіх сталых, пазнейшых публікацыях Рыгор Раманавіч шмат увагі надаваў «музычнай мове, разнастайнаму ўвасабленню інтанацыі сродкамі мелодыі» [2, 19].

Такім чынам, пасля аналізу эдыцый і дзейнасці Шырмы можна сцвярджаць, што ў якасці метадолага фалькларыстыкі Рыгор Раманавіч *прапанаваў і прапандаваў* сярод сучаснікаў і спадкаемцаў па фалькларыстычнай дзейнасці наступныя «пастулаты», датычныя тэорыі і метадалогіі палявых даследаванняў народнай творчасці беларусаў:

1. Прынцыпова сістэмны збор помнікаў мастацтва вуснай традыцыі як гарантыю прадстаўлення разнастайнасці і багацця нацыянальнага фальклору.

2. Пошук выбітных носьбітаў традыцыі і папулярызацыя іх таленту для фарміравання пачуцця гонару за беларускі фальклор.

3. Методыкі, блізкія да метада «ўключанага назірання» пры палявых даследаваннях.

4. «Ініцыяцыя» даследчыкаў і падаўжальнікаў традыцыі яе выбітнымі носьбітамі пры непасрэдных кантактах і сумесных абрадавых практыках.

5. Аналіз фундаментальных асноў знешніх праяў традыцыі для верыфікацыі канчатковых мэтай дзейнасці фалькларыста – спрыяння ахове сістэмы традыцыйнай культуры цалкам.

ЛІТАРАТУРА

1. Анталогія беларускай народнай песні / укл., прадм. і каментарыі Г. Цітовіча. – Мінск, 1975.
2. Варфоломеева, Т. Григорий Ширма / Т. Варфоломева // Працяг будзе... / укл. М. Козенка. – Мінск, 2004.

Энгельс Дарашэвіч

КУЛЬТУРАЛАГІЧНЫЯ ІНТЭНЦЫІ ДЗЕЙНАСЦІ РЫГОРА ШЫРМЫ

Як падкрэслівае адзін з вядучых этнамузыкалагаў Санкт-Пецярбурга Ігар Маціеўскі, «гістарычны досвед шматлікіх культур сведчыць, што менавіта *этнічная музыка* [*1] і падтрымка яе традыцый спрыялі захаванню таго ці іншага народа як самастойнага сацыякультурнага суб'екта» [3, 7]. Рыгор Шырма ад пачатку свайго творчага шляху (які па многіх параметрах варта назваць «культуртрэгерскім») – ад Вільні 1920-х і далей – праз Беласток 1930-х, засценкі НКУС, ваенныя канцэрты Другой сусветнай, Гарадню 1940-х і ўжо на «фінішнай прамой» яго кар'еры – у Мінску 1950-70-х – усімі магчымымі і немагчымымі сродкамі бараніў права беларусаў на ўласную этнічную музыку, таленавіта і пераканаўча карыстаўся гэтым правам сам. Сучаснікі неаднаразова падкрэслівалі яго талент літаратара, імпэт і пераканаўчасць публіцыстыкі, поспехі на ніве асветы і – з асаблівым гонарам – адмысловасць яго вялікай музычнай адоранасці.

Постать Шырмы, аднаго з тытанаў беларускага Адраджэння XX ст. невыпадкова звязана з беларускім каранёвым меласам, у якім сінкрэтычна «звышліся» ментальнасць, аксіялогія, эстэтыка ды і адаптацыйная стратэгія беларусаў. І справа тут не толькі ў тым, што нават вялікі Платон, калі разважаў аб прыродзе сапраўднай паэзіі [*2], спасылаўся менавіта на *народныя* ўяўленні пра тэхналогію і асаблівасці паэтычнай творчасці [4, 223]. Непераходзячую каштоўнасць этнічнага мастацтва дэкларуюць многія (калі не ўсе), але толькі адзінкі здольны комплексна «прапусціць» народны мелас і паэтыку роднага слова праз свае ўласныя галасавыя звязкі, сэрца і мозг. А потым – пралічыць бясконцую колькасць варыянтаў і знайсці аптымальны кірунак, у якім «сёння і зараз» трэба практычна рухаць «душу народа – песню», каб яна камернай, але ўпэўненай флейтай [*3] «звязала» паміжсобку розныя эпохі гісторыі народа і назаўжды засталася яго абярэгам і паратункам ад небяспек, пакут і выпрабаванняў.

Выключнае «прафесійнае валоданне спецыфічнай – музычнай – мовай народнай песні, яе меласам» [1, 11] дазволіла Шырму дасягнуць вельмі арганічнага заглыблення ў ментальнасць і культуру беларусаў, якое спрыяла (і на інтуітыўным, і на інтэлектуальным узроўні) дакладнаму разліку паспяховасці яго шматлікіх практычных культуртрэгерскіх пачынанняў у асяродку свайго народа. А паколькі ва ўсім свеце ў першую чаргу вітаюць і памятаюць «лица не общее

выражение», маштаб асобы Рыгора Раманавіча і яго фундаментальны этнакультурны background сталіся галоўнай умовай паспяховай (нават бліскачай) творчай самарэалізацыі Шырмы і па-за межамі роднай Беларусі.

Сёння можна з упэўненасцю сцвярджаць, што ў постаці Рыгора Шырмы беларусы мелі паспяховага стратэга нацыянальнага адраджэння, *перавод стратэгіі ў практыку* (т. зв. інтэнцыі) дзейнасці якога «пакрываюць» некалькі напрамкаў развіцця айчыннай навукі і соцыякультурнай практыкі, звязаных з мастацтвам тытульнага этнасу нашай краіны.

У галіне навукі ён спраўдзіў сябе як *збіральнік фальклору, тэарэтык і метадолаг палявых даследаванняў, эдытар і друкар помнікаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны беларусаў, бліскучы аналітык фальклору, філолаг і этнамузыкалаг*. У галіне сацыякультурнай практыкі Рыгор Шырма неаднаразова меў поспех як *тэарэтык культуры, публіцыст, музычны прадзюсер, харавы дырыжор, таленавіты педагог, прызнаны аўтар густоўных апрацовак народнай музыкі*.

Як вядома, культуралогію разумеюць як навуку пра агульнапрынятыя ў межах пэўнай супольнасці формы арганізацыі мыслення і наводзін, якая пры іх вывучэнні шырока ўжывае кроскультурныя параўнанні і метады сумежных гуманітарных дысцыплін. Культуралагічная грань пераводу беларуска-адраджэнскай стратэгіі ў практыку айчыннай навукі моцна адбілася ў навукова-практычнай дзейнасці Шырмы, ўплываючай на *мысленне* тэарэтыкаў і аналітыкаў культуры і мастацтва Беларусі. Па ўзроўні сваіх тэарэтычных выкладак, прысвечаных традыцыйнай і прафесійнай музыцы (адпаведна, музыцы *вуснай традыцыі* і музыцы *пісьмовай традыцыі*), закранаючых пытанні нацыянальнага мастацтва і літаратуры, ментальнасці і аксіялагічнай сферы жыцця беларусаў, асаблівасцей беларускага эпасу, інтэлектуальная спадчына Рыгора Шырмы відавочна змяшчаецца ў сферы тэарэтыка-культуралагічных даследаванняў. Інтэнцыі ж яго практычнай дзейнасці шмат у чым месцяцца ў рэчышчы практычнай культуралогіі, якая працуе з формамі грамадскіх *наводзін*.

Як збіральнік фальклору, тэарэтык і метадолаг палявых даследаванняў Шырма зрабіў шмат, паколькі ўжо ў пачатку ХХ ст. дакладна ведаў прыярытэтную задачу этнамузыкалагаў (асабліва ў рэчышчы ўхіла тагачасных збіральнікаў у бок агульнаэтнаграфічных і філалагічных даследаванняў) – сістэмны збор беларускіх песенных мелодый. Толькі з 1907 па 1937 гг. ён запісаў больш за 1000 мелодый [1, 16] і на працягу далейшай дзейнасці значна пашырыў аб'ём і геаграфію ўласных сістэмных фалькларыстычных даследаванняў.

У якасці эдытара, друкара помнікаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны беларусаў, Шырма аддана працаваў з 1929 г. (першая друкаваная падборка фальклорных песень у «Беларускім календары»). Потым былі «Двести белорусских народных песен» (1958) і фундаментальны чатырохтомнік «Белорусские народные песни» (1959–1976). У яго выданнях – сапраўды геніяльныя (па рэпрэзентатывнасці багацця беларускай песні) выбар і камбінацыя тыпавых напеваў, іх дакладная натацыя і захаванне каранёвай рытмікі, што зусім не проста ў традыцыйным меласе. На эдытарскім рахунку Шырмы – рэдагаванне фальклорных зборнікаў Генадзя Цітовіча, Мікалая Чуркіна, Эдуарда Ледаховіча,

Зінаіды Мажэйка. Відавочна і вельмі каштоўна, што пры аналізе фальклору Рыгор Раманавіч паспяхова дзейнічаў міждысцыплінарна (у культуралагічным ключы): і як філолаг, і як этнамузыкалаг [1, 39].

У галіне соцыякультурнай практыкі Рыгор Шырма рознабакова рэалізаваў свой талент як тэарэтык культуры (аналізуючы яе ад сучаснасці да эпічнага пласта, які ён адчуваў у традыцыі беларусаў [5, 158–159]) і на ўзроўні кроскультурных параўнанняў (напрыклад аналіз узаемаўплываў нашага і ўкраінскага фальклору [1, 38]). Як публіцыст Шырма няспынна змагаўся з вульгарызацыяй і спрашчэннем беларускага мастацтва і народнай песеннай культуры, якую амаль абагаўляў. Шмат разоў ён пераканаўча выступаў за дакументальную этнічную аснову творчай дзейнасці як паратунак ад безгустоўнасці і графаманіі. Як музычны прадзюсер і харавы дырыжор, таленавіты педагог, аўтар надзвычай густоўных апрацовак народнай музыкі, ён сфарміраваў прыярытэты адэкватнага прадстаўлення народнай песні на вялікай сцэне. Капэла Шырмы была прызнана адным з вядучых харавых калектываў былога СССР, пад яго кіраўніцтвам дала звыш 5000 канцэртаў і ўзяла ўдзел у запісе 14 музычных дыскаў, а яе кіраўнік атрымаў ганаровыя званні «Народны артыст БССР» (1949) і «Народны артыст СССР» (1955).

Як часта бывае, многія з інтэнцый, свядома ці спантанна вынайздзеных у працэсе жыцця і творчасці пэўнай асобы, паглыбляюцца, распрацоўваюцца, выкарыстоўваюцца не самім аўтарам, а яго паслядоўнікамі (часам і яго эпігонамі). Калі ўлічыць, што культуралагічныя інтэнцыі дзейнасці Рыгора Шырмы заўсёды былі шырока накіраваны на культуру і мастацтва беларусаў увогуле, падаецца, што становішча з масавай распрацоўкай сваіх дасягненняў тэарэтыкамі і практыкамі фальклору, філолагамі, музыкамі, дырыжорамі, мастацтвазнаўцамі і культуролагамі Беларусі Рыгор Раманавіч вітаў бы ад усяго сэрца.

ЗАЎВАГІ

*1. Курсіў і выдзяленне доктара мастацтвазнаўства, прафесара, акадэміка Ігара Маціеўскага.

*2. У часы Платона паэтычныя творы не дэкламаваліся, а спяваліся [2, 32].

*3. Парафраз вершаваных радкоў Восіпа Мандэльштама: *«Чтобы вырвать век из плена, чтобы новый век начать, / Узловатых дней колена надо флейтою связать...»*.

ЛІТАРАТУРА

1. Варфоломеева, Т. Григорий Ширма / Т. Варфоломеева // Працяг будзе... / укл. М. Козенка. – Мінск, 2004.

2. Калацэй, В. Параўнальная міфалогія / В. Калацэй. – Мінск, 2009.

3. Маціевский, И. Возрождение этнической музыки и специальное образование / И. Маціевский // Аўтэнтчны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зборнік навуковых прац удзельнікаў III Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (Мінск, 29–30 крас. 2009 г.) / БДУКМ ; рэдкал.: Мажэйка М.А. (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2009.

4. Розин, В. Семиотические исследования / В. Розин. – М., СПб., 2001.

5. Шырма, Р. Песня – душа народа / Р. Шырма. – Мінск, 1976.

ПОСТАЦЬ І ДЗЕЙНАСЦЬ РЫГОРА ШЫРМЫ НА СТАРОНКАХ «ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНЫХ ДАСЛЕДАВАННЯЎ»

Ініцыятыва правядзення Шырмаўскіх чытанняў зыходзіла ад кафедры тэорыі літаратуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, якую ўзначальвае В. П. Рагойша, доктар філалагічных навук, прафесар, і на якой склаўся добра вядомы ў рэспубліцы фалькларыстычны асяродак, прадстаўлены супрацоўнікамі кафедры і вучэбна-навуковай лабараторыяй беларускага фальклору, што функцыянуе пры кафедры, а таксама студэнцкай навукова-даследчай лабараторыяй «Фалькларыстыка». Акрэсленыя дзесяць год таму назад мэта і задачы канферэнцыі і выпрацаваная канцэпцыя выдання зборніка навуковых артыкулаў «Фалькларыстычныя даследаванні» маюць сёння выдатныя вынікі – шэраг ґрунтоўных выпускаў, вырашэнне навуковых тэарэтычных і практычных праблем у якіх аб’яднана асобай вядомага даследчыка, фалькларыста-збіральніка, харавога дырыжора, педагога, публіцыста, музычнага і грамадскага дзеяча, вернага і таленавітага сына роднай зямлі – Рыгора Раманавіча Шырмы. Сем выпускаў «Фалькларыстычных даследаванняў», якія ўбачылі свет на працягу 2004–2010 гг. – яскравае пацвярджэнне тэзіса, агучанага рускім пісьменнікам Васілём Іванавічам Бяловым, лаўрэатам Дзяржаўнай прэміі СССР: «Па-за памяццю, па-за традыцыямі гісторыі і культуры няма асобы. Памяць фарміруе духоўную моц чалавека». Арганізацыя і правядзенне на філалагічным факультэце БДУ штогадовых Шырмаўскіх чытанняў – яскравы доказ жыццёвага ўвасаблення прыведзенага выказвання, даніна памяці нястомнаму збіральніку фальклорных скарбаў – Рыгору Шырме і ўдзячная крыніца выхавання высокіх маральных крытэрыяў у моладзі, якой надзвычай неабходны духоўны вопыт продкаў, якія самааддана любілі сваю родную зямлю і збераглі для нашчадкаў багатую вусна-паэтычную спадчыну.

На старонках «Фалькларыстычных даследаванняў» постаць Рыгора Шырмы і яго дзейнасць прадстаўлена ў розных аспектах, на асобных з якіх засяродзім увагу. У гэтай сувязі варта спаслацца на выказванне Ніла Сымонавіча Гілевіча, які даў поўную, на наш погляд, характарыстыку гэтай шматграннай асобы: «патрыярх беларускай музыкі; тонкі, дасканалы майстар харавога мастацтва, чараўнік-валадар роднай песні, яе самаадданы прапагандыст і папулярызатар; руплівы фалькларыст-збіральнік, чыімі клопатамі ўратаваны ад забыцця неацэнныя скарбы народнай паэзіі і музыкі. Патрабавальны і клапатлівы настаўнік-педагог, да слова якога ўважліва прыслухоўваецца ўжо не адно пакаленне дзеячаў нацыянальнага мастацтва. Нястомны грамадскі дзеяч, якому заўсёды “ёсць справа” да самых разнастайных праяў культурнага жыцця рэспублікі, у сэрцы якога пастаянна жыве глыбокая зацікаўленасць лёсам роднага мастацтва, музыкі, літаратуры» [3, 96 – 97].

У другім выпуску «Фалькларыстычных даследаванняў» сваімі ўспамінамі пра дзейнасць Р. Р. Шырмы дзеліцца загадчык кафедры тэорыі літаратуры прафесар Вячаслаў Пятровіч Рагойша, які ў той час разам з сябрамі-аднакурснікамі аказваў дапамогу «сівавалосаму маэстра» ў падрыхтоўцы да друку

першага тома яго фундаментальнай працы «Беларускія народныя песні». Называючы Р. Р. Шырму «ахоўнікам народнай песні, а значыць, і душы народа», Вячаслаў Пятровіч прыгадвае некалькі эпізодаў «шчаслівай магчымасці» сустрэкацца і супрацоўнічаць з ім. Адна з такіх сустрэч, што адбылася напярэдадні 75-годдзя Рыгора Раманавіча, пакінула ў душы маладога навукоўцы, які завяршаў напісанне кандыдацкай дысертацыі па паэтыцы Максіма Танка, адметны след. Зыходзячы з успамінаў Вячаслава Пятровіча, яго найперш уразілі разважанні гэтага мастака і творцы пра народную песню: «Вышэй і прыгажэй за народную песню, калі гэта сапраўдная народная жамчужына, а не падробка пад яе, няма і быць нічога не можа! Песня – душа народа. Але не толькі. Песня творыць народ, збліжае людзей. Паглядзіце на прыбалтаў, на іх шматлюдныя святыя песні. Тысячы людзей яднаюцца ў адным парыве – словамі роднай мовы, блізкай сэрцу мелодыяй. Усе яны становяцца як бы адной сям’ёй, якую не раз’яднаць, не пасварыць, не адолець. І ўсё гэта – дзякуючы песні. Таму мы павінны ўсімі сіламі і сродкамі захоўваць і ахоўваць яе» [8, 10].

Дакранаючыся сэрцам да дзівосных скарбаў народнай паэзіі і музыкі, Рыгор Шырма перажываў, каб захаваць іх у першароднай чысціні. Дыскусіі маэстра са студэнтамі БДУ на конт магчымасці эксперыментавалі з мелодыямі і словамі народных песень, як падкрэсліў Вячаслаў Пятровіч, у рэшце рэшт завяршыліся, як засведчыў час, «кампрамісам: беларуская народная песня з поспехам гучыць і ў класічна нязменным выглядзе (у выкананні той жа Дзяржаўнай харавой капэлы РБ), і ў сучаснай аранжыроўцы (скажам, у выкананні «Песняроў»)» [8, 11].

У гэтым жа выпуску «Фалькларыстычных даследаванняў» Т. В. Кабржыцкая, працягваючы далей характарызаваць постаць славутага сына беларускай зямлі, яго вернасць захаванню першароднага народнага пачатку ў выкананні фальклорных твораў, адзначае найперш класічны характар «узроўню культуры і культурнасці» Р. Шырмы, які шчыра «ўбіраў у сябе сусветныя дасягненні з розных выяў чалавечай духоўнасці» [14, 12].

Таяцця Вячаславаўна прыводзіць яркія аргументы на карысць версіі «аб уключанасці Р. Шырмы ва ўсходнеславянскае культурнае ўзаемадзеянне»: гэта і шчырае сяброўства з выдатным музычным дзеячам Украіны Грыгорыем Вяроўкам, і ўспрыманне як сапраўднага свята выканання ўкраінскіх абрадавых песень з вялікіх сцэн краіны оперным спеваком Іванам Казлоўскім, перачытванне твораў Тараса Шаўчэнкі на мове арыгінала, што дазваляла Р. Шырме «спатольваць прагу душы да мелодыкі народнай песні. Яе рытмікі, чысціні і яскравасці вобразнай палітры» [14, 14].

Заслугоўваюць асобнай увагі разважанні Р. Р. Шырмы аб творчасці М. Лермантава, М. Гоголя, М. Бялінскага, І. Тургенева, Л. Талстога, А. Пушкіна, М. Горкага. Змешчаны Т. В. Кабржыцкай у зборніку ліст выдатнага майстра рускай літаратуры ХХ ст. А. Фадзеева, адрасаваны Р. Р. Шырме, з’яўляецца сведчаннем прызнання высокага аўтарытэту руплівага фалькларыста-збіральніка, да таго ж і рэдактара першага рэгіянальнага зборніка «Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры. Брэсцкая вобласць» (1973),

падрыхтаванага фалькларыстамі БДУ, а таксама аднаго з ініцыятараў адкрыцця ў гэтай установе адукацыі навукова-даследчай лабараторыі беларускага фальклору.

Слова Р. М. Кавалёвай пра Р. Р. Шырму, якое склала змест прадмовы да пятага выпуска «Фалькларыстычных даследаванняў» (2008), – гэта яшчэ адна спроба паказаць, наколькі ўнікальнай была постаць сапраўднага мастака, які пражыў прыгожае і змястоўнае жыццё і які «сваё мастакоўскае і чалавечае шчасце сціпла і мудра бачыў у тым, што яму давялося жыць і сустракацца з людзьмі, «чыімі вуснамі народ расказваў пра сябе, пра свой смутак і радасць», г. зн. з самароднымі талентамі, ад якіх ён з удзячнасцю прымаў, убіраў у сэрца дзівосныя скарбы роднай паэзіі і музыкі» [3, 100].

Рыма Мадэстаўна адзначае, што «цэласны аналіз зборнікаў Р. Р. Шырмы як своеасаблівай калекцыі, «экспанаты» якой размешчаны згодна з воляй укладальніка, адкрывае новыя гарызонты для больш глыбокага вывучэння дзейнасці і поглядаў Р. Шырмы, дазваляе лепш зразумець лад думак нашага славутага суайчынніка, які ўзбагаціў беларускую навуку дакладнымі запісамі песень у адзінстве слова і напева» [5, 6].

Заслугай Р. Р. Шырмы ў гісторыі развіцця беларускай фалькларыстыкі з'яўляецца і той факт, што менавіта дзякуючы яму ў БДУ напрыканцы 60-х гг., як адзначае Р. М. Кавалёва, «акрэслілася доўгатэрміновая праграма лакальна-рэгіянальнага вывучэння беларускага фальклору» [5, 4].

Актывізацыі палявых экспедыцыйных даследаванняў студэнтаў і выкладчыкаў паспрыялі цікавыя расповеды пра фальклор роднай Пружаншчыны сапраўднага беларускага інтэлігента, падзвіжніка-энтузіяста. Заслугоўвае пільнай увагі і сталых, і маладых даследчыкаў заклік Рымы Мадэстаўны звярнуцца да запісаў Р. Р. Шырмы, каб сказаць пра іх новае слова і данесці яго да слыху шырокай грамадскасці, бо маэстра праз песню «здолеў паказаць душу беларускага народа, яго жывую гісторыю» [5, 3].

Пачатак сёмага выпуска «Фалькларыстычных даследаванняў» прадстаўлены артыкуламі супрацоўнікаў і студэнтаў Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі, у якіх акцэнтуюцца ўвага на аналізе пададзеных Р. Шырмам песенных расповедаў з баладна-арганізаваным сюжэтам, на майстэрстве Р. Шырмы «разгрупаваць эпіку ў каляндарна-песенным цыкле», убачыць «устойлівасць захавання розных яе тэматычных груп і форм у песенным рэпертуары ўсіх абследаваных ім мясцовасцей, неаддзельнасць гукавых кадыфікацый ад кадыфікацыі ўласна абрадавых, прынцыпова сугестыўных і сігнальных па меласу каляндарных артэфактаў» [10, 9], а таксама натхнёна «прыцягваць розных кампазітараў да апрацоўкі запісаных ім песень, публікаваць іх у зборніках, скіраваных як да аматараў, так і прафесіяналаў» [2, 10].

Даследаванне месца гульнявых песенных напеваў у беларускіх народных песнях, праведзенае Т. Бярковіч, пралівае святло на той факт, што падыход патрыярха беларускай музыкі «да паказу гульнявых напеваў нароўні з іншымі песеннымі жанрамі адлюстроўвае разуменне ім глыбінных законаў традыцыйнай музычнай культуры» [1, 10].

У «Фалькларыстычных даследаваннях» (выпуск 3, 2006) прафесарам Л. П. Касцюкавец змешчаны артыкул, у якім даследчыца прэзентуе сапраўдны

тэкст псалмы пра святога Юрыя і Цмока, запісаныя Р. Р. Шырмам. Дадзены мастацкі твор у трэцім томе «Беларускіх народных песень» быў апублікаваны ў іншай сюжэтай версіі, што было абумоўлена гістарычнымі рэаліямі, характэрнымі для таго перыяду, калі ствараўся зборнік. Як адзначае Л. П. Касцюкавец, «актыўная атэістычная прапаганда..., а таксама жорсткая цэнзура не дазволілі Р. Шырме надрукаваць тэкст псалмы ў аўтэнтычнай форме выканання» [7, 15].

У гэтай сувязі Р. М. Кавалёва заўважыла, чаму «на жаль, часам і Рыгор Раманавіч Шырма, найвядомейшы ў рэспубліцы чалавек, быў безабаронны перад знешнім ціскам, ідэалагічным у тым ліку, і вымушаны ісці на ўступкі, каб справа яго жыцця – чатырохтомнае выданне «Беларускіх песень» убачыла свет» [4, 7].

З успамінаў мастака Уладзіміра Стальмашонка, які напісаў партрэт выдатнага музыкі, вынікае, што Рыгор Раманавіч Шырма, акрамя вышэй адзначаных рысаў, «быў добрым і сціплым чалавекам» [5, 13], вынікам шматграннай дзейнасці якога з’явіліся 12 фальклорных зборнікаў, да матэрыялаў якіх могуць далучыцца сёння сучасныя фалькларысты, студэнты, усе, хто неабякавы да роднага слова.

Завяршаючы кароткі агляд тых матэрыялаў, у якіх на старонках розных выпускаў «Фалькларыстычных даследаванняў» асвятляліся постаць Рыгора Шырмы і яго дзейнасць, хацелася б адзначыць, што названае выданне, да якога сваімі публікацыямі далучаны многія маладыя людзі, адыгрывае важную ролю ў забеспячэнні даследчыцкай пераемнасці. Супрацоўнікі кафедры тэорыі літаратуры разам з яе загадчыкам В. П. Рагойшам перакананы, што кожны зборнік «Фалькларыстычных даследаванняў» – даніна вялікай павагі сучаснікаў да Р. Р. Шырмы, прызнанне высокай місіі яго шматгадовай пачэснай працы на ніве захавання і прапаганды неўміручай народнай песеннай творчасці. Дзейнасць мастака-музыканта, выдатнага публіцыста, шчырага і самаадданага фалькларыста-збіральніка з яго, паводле трапнага выказвання Ніла Гілевіча, «усеабдымнай, непераўзыздзенай, непераможнай любоўю да народнай песні» [3, 102], мела ля вытокаў вернасць роднай зямлі, яе звычаям, абрадам, песеннай спадчыне. У гэтай сувязі да месца прагучаць радкі з эсэ, сапраўднага гімна роднай зямлі, Уладзіміра Караткевіча «Я люблю цябе»: «Быць чалавекам на гэтай зямлі: верным каханню і сябрам, літасцiвым да жывёл, кветак, дрэў.

Ведаць, што ў цябе тваіх толькі чатыры рэчы: душа (а гэта тое самае, што талент), жыццё, сэрца і гонар.

І душа твая належыць богу праўды, жыццё – народу, сэрца – каханай, а гонар – нікому на свеце, акрамя цябе самога.

Я люблю цябе, бо я належу табе, а ты належыш мне» [6, 7].

Наш высокі абавязак, працытую зноў Н. Гілевіча, «не забываць пра сваю культуру, песціць і шанаваць яе, вучыцца ў такіх людзей, як Р. Шырма. Вучыцца ягонай невымерна глыбокай павазе і бязмерна шчырай любові да роднай зямлі, да свайго народа, да яго неўміручых духоўных скарбаў. Павазе і любові, без якіх пераступаць парог у храм мастацтва – забаронена» [3, 104].

ЛІТАРАТУРА

1. *Бярковіч, Т.* Гульнявыя песенныя напевы ў «Беларускіх народных песнях Р. Шырмы» / *Т. Бярковіч* // *Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 7 / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск, 2010.*
2. *Вікторчык, Н.* Плён збіральніцкай і публікатарскай дзейнасці Р. Шырмы ў беларускім кампазітарскім вопыце XX ст. / *Н. Вікторчык* // *Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 7 / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск, 2010.*
3. *Гілевіч, Н.* У гэта веру. Літаратурная крытыка і публіцыстыка / *Н. Гілевіч. – Мінск, 1978.*
4. *Кабржыцкая, Т.* Рыгор Шырма ў люстэрку беларуска-ўкраінскіх і беларуска-рускіх культурных сувязей / *Т. Кабржыцкая* // *Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 2 / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск, 2005.*
5. *Кавалёва, Р. М.* Слова пра Р. Р. Шырму (замест прадмовы) / *Р. М. Кавалёва* // *Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 5 / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск, 2008.*
6. *Караткевіч, У.* Я люблю цябе / *У. Караткевіч* // *Звязда. – 2010. – 2 ліст.*
7. *Костюковец, Л.* Псальма о святом Юрии и Цмоке, записанная Г. Р. Ширмой / *Л. Костюковец* // *Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 7 / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск, 2010.*
8. *Рагойша, В.* Ахоўнік душы / *В. П. Рагойша* // *Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 2 / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск, 2005.*
9. *Стальмашонак, Ул.* З успамінаў пра Рыгора Шырму / *Ул. Стальмашонак* // *Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 3 / пад нав. рэд. Т. А. Марозавай, В. В. Прыемка. – Мінск, 2006.*
10. *Якіменка, Т.* Беларуская каляндарна-песенная эпіка ў запісах Р. Шырмы / *Т. Якіменка* // *Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 7 / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск, 2010.*

РАЗДЕЛ 1

ФАЛЬКЛОР У КАНТЭКСЦЕ КУЛЬТУРЫ

Taica Сухоцкая

АГУЛЬНАЧАЛАВЕЧЫ СЭНС І НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АДМЕТНАСЦЬ ДУХОЎНАГА ІДЭАЛУ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ

На шляху пошукаўвырашэння глабальных праблем сучаснай цывілізацыі чалавецтва імкнецца да яднання і згоды. Адначасова ў гэтых працэсах прасочваецца тэндэнцыя захавання народамі сваёй індывідуальнасці і непаўторнасці. Асаблівасць культуры нацыі абумоўлена менталітэтам, у якім закладзены каштоўнасны маральна-этычны комплекс. Ён уключае ацэнкі прыроднага, сацыяльнага, асобаснага быцця.

Архетыпную аснову менталітэту складае ўтапічнае мысленне. Характэрным для нацыянальных культур, сфарміраваных на аснове земляробчых плямён, з'яўляецца кансерватыўны тып утопіі. Кансерватыўная свядомасць сама па сабе не імкнецца да тэрэтызавання: рэальная сітуацыя ўспрымаецца як часткараз і назаўсёды ўстаноўленага сусветнага парадку. Утопія заглыблена ў быццё. Дух не канструіруецца, ён успрымаецца як гістарычна абумоўленая ўнутры самой рэальнасці сіла.

Спецыфічнай рысай нацыянальнага менталітэту беларусаў з'яўляецца ашчадна-кансерватыўны тып утапічнага мыслення. Характэрна арыентацыя на захаванне традыцыйных каштоўнасцей. Стабільнасць, размеранасць, непрыняцце без неабходнасці рэвалюцыянарысцкіх праяў, паэтызацыя зямлі, побыту, рэальнага зямнога чалавечага жыцця, суіснаванне ў гармоніі з прыродай – спецыфіка беларускай утопіі.

Найбольш адпаведнай формай распаўсюджвання сістэмы каштоўнасцей з'яўляюцца такія жанры, як ідылія («сялянка»), «казка жыцця». Менавіта Якуб Колас у «Казках жыцця» знайшоў вельмі дакладнае і глыбокае вызначэнне нацыянальнай форме ўтопіі, для якой характэрна захаванне традыцый і напаўненне іх новай смантыкай. Назіраецца тут і такая з'ява, як кантамінацыя і сінтэз кагнітыўнага, маральна-этычнага і эстэтычнага зместу, закладзенага ў тэксце.

Утопія як ідэальная канструкцыя, змест якой складае інтэнцыя ўдасканалення грамадства, выпрацавала аксіялагічныя крытэрыі ацэнкі рэчаіснасці. Не менш істотным кампанентам яе зместу з'яўляецца раскрыццё духоўных рэсурсаў асобы.

Здзяйсненне ўтапічнага ідэалу для беларусаў – «казкі жыцця» – магчыма ў рэальнай прасторы. Вольная праца на сваёй зямлі – заповітная мара. У іерархіі каштоўнасцей у беларускай культуры перавага аддаецца гаспадарскай парадыгме. Адпаведна размеркаваны і ўзроўні эстэтызацыі. Галоўным культурным героем народнага эпасу і каляндарнай паэзіі з’яўляецца дбайны гаспадар, які вылучаецца пачуццём адказнасці ў яго стаўленні да зямлі і людзей. Мілітарны подзвіг не самамэта, а вызваленне людзей з-пад улады змея, які ў сваёй сутнасці ёсць злодзей. Парадыгма «гаспадар», якая сфарміравалася ў культуры ў эпоху аграрнага неаліту, вызначыла характар, кірунак, змест і развіццё каштоўнасцей арыентацый у часы станаўлення беларускага этнасу і нацыі, была гарантам захавання культурнай прасторы, абумовіла спецыфіку беларускай культурнай сімволікі. Канатат «наша ніва», у якім выразна прасочваюцца першапачатковыя стваральныя сэнсы земляробчай працы, з’яўляецца адным з найбольш дзейсных лексікодаў у сучасным культурным працэсе. Адпаведна з агульнай парадыгмай узніклі важнейшыя мадыфікацыі культурнага героя – музыкі-чарадзея і асветніка-настаўніка.

Ва ўмовах нігілістычных адносін да нацыянальнай мовы і культуры беларуская ўтопія стала формай глыбокага філасофскага спасціжэння сутнасці эпохі, сродкам фарміравання нацыянальнай самасвядомасці і механізмаў духоўнай самарэгуляцыі, а таксама пачуцця індывідуальнай годнасці, адказнасці за існуючы парадак рэчаў. Крытэрыем ацэнкі асобы становіцца яе здольнасць да гуманістычнай самарэалізацыі.

У кансерватыўнай форме ўтапічнага мыслення закладзены вялікі крэатыўны патэнцыял. Ён садзейнічае захаванню агульначалавечых каштоўнасцей народнай культуры, выпрацоўвае імунітэт супраць разбуральных, экстравагантных, бездухоўных ідэй. Арыентацыя беларускай утопіі на рэальнае жыццё – магутны імпульс, скіраваны на тварэнне.

Як бачым, адметнасць беларускага культурнага працэсу бачыцца ў вялікай ролі народнай культуры, у тым ліку і педагагічнай. Вусная форма трансляцыі духоўных каштоўнасцей спрыяла станаўленню высокай культуры маўленчых зносін у сялянскім асяроддзі. Самаідэнтыфікацыя новых пакаленняў дэмакратычнай інтэлігенцыі ажыццяўлялася латэнтным спосабам у атмасферы штодзённага працоўнага побыту. На гэтай духоўнай аснове трэба і далей будаваць сістэму інкультурацыі і сацыялізацыі.

Крэатыўны змест утопіі, такім чынам, пры належным узроўні культуры ў кіраўніцтве можна будзе рэалізаваць у сацыяльным вопыце нацыянальных культур сучаснасці. Пацверджаннем таму з’яўляецца духоўная рэальнасць беларускага паэтычнага ліра-эпасу, паэзія і драма паўсядзённасці, увасобленая ў творчасці паэтаў Янкі Купалы, Якуба Коласа, мастакоў Фердынанда Рушчыца, Міхаіла Савіцкага і інш. Глыбокія гістарычныя карані гэтых каштоўнасцей прасочваюцца ў творчасці Андрэя Рублёва, Тараса Шаўчэнкі. Менавіта ў гэтых аксіялагічных прыярытэтах сёння адчуваецца вострая неабходнасць, неапраўдана не заўважаных і не ацэненых у пазітывізме і прагматызме.

ОСОБЕННОСТИ ФОЛЬКЛОРНОГО ПРОЦЕССА В ПЕРИОД ХРИСТИАНИЗАЦИИ: ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Введение христианства на Руси в конце IX в. повлекло за собой множество изменений, в том числе в картине мира древних славян. Новая идеология наложила на духовный мир человека аскетизм, отдалила человека от его природной основы, природной сущности. Картина мира медленно и постепенно изменялась от поклонения природе, множествам богов и духов к поклонению единому всемогущему Богу, от восприятия радости жизни на земле к высшему блаженству души после смерти. В целом, картина мира, формируемая христианством, была противоположностью языческому миропониманию, поэтому христианство на Руси распространялось медленно, преодолевая сопротивление простого люда в жизни и быту. Процесс христианизации среди восточнославянских этносов не был простым и бесконфликтным. Даже косвенные свидетельства древнерусских летописей, жития и сочинения богословов, многочисленные предания и легенды указывают на то, что процесс мировоззренческой трансформации проходил в русле взаимного опровержения, недоверия, отчуждения. Однако время и характер славянской ментальности делали свое дело, постепенно новое прижилось. Это стало возможным не потому, что древнее сознание наших предков перестроилось в одночасье, скорее, оно уплотнилось, потеснилось и, сохранив исходную первооснову, восприняло новацию.

Данный культурно-исторический феномен служит подтверждением теории о том, что культура выступает как такое множество типов сознания, на котором задан порядок следования элементов. Система сознания предполагает появление системы, но не наоборот, т. е. ход культурных трансформаций не допускает реверса времени. Диахроническим сдвигом является изменение точки зрения или картины мира, с которой носители культуры рассматривают или мир текстов, или социофизический мир [8, 18].

В процессе христианизации сформировался значительный контаминированный пласт культуры, получивший название двоеверия, или народного христианства, в котором христианские представления переплетались с языческим наследием. При этом следует отметить, что по-прежнему во всей силе сохранялось язычество, но не потому, что христианские миссионеры, шедшие к славянам, не приносили с собой ничего принципиально нового и их мировоззрение не отличалось от мировоззрения языческих жрецов, колдунов и знахарей. Наоборот, это было обусловлено тем, что язычество и христианство воплощали два разных типа мировоззрения, не связанных между собой преемственно.

Отметим также, что на ранней стадии христианизации Руси преобладал так называемый мировоззренческий дуализм, противостояние язычества и христианства. В XII в. Краковский епископ Матвей писал Бернарду Клервоскому: *«Народ же тот русский множеству ли бесчисленному, небу ли звездному подобный, и веры, правило православной и веры истинной установления не*

блюдет... Тот народ, известно, не только в даропринятии тела господня, но и в уклонении от церковного брака и взрослых повторного крещения, а равно в иных церкви таинствах позорно колеблется... Христа лишь по имени признает, а по сути в глубине души отрицает. Не желает упомянутый народ ни с греческой, ни с латинской церковью быть единообразным, но отличный от той и от другой, таинства ни одной из них не разделяет» [3, 17]. Уже через два века ситуация была несколько иная: «Русские в такой степени сблизили свое христианство с язычеством, что трудно было сказать, что преобладало в образовавшейся смеси: христианство ли, принявшее в себя языческие начала, или язычество, поглотившее христианское вероучение» [3, 18].

Как бы то ни было, остается фактом, что со временем языческое и христианское мировоззрение постепенно наслаивались друг на друга. В процессе этого наслоения, с одной стороны, язычество получило стимул к дальнейшему развитию, а с другой – христианство низводилось до уровня языческих понятий и преданий. Более того, образовавшееся «двоеверие» представляло собой мировоззренческий синкретизм, в котором ведущая роль принадлежала славянскому язычеству. Таким образом, речь идет об особом слиянии систем, синтезе, имеющем неповторимый характер для каждой из культур, которые переживают такие преобразования. В данном случае речь идет об определенном культурном феномене, когда в обществе сосуществуют и определенным образом совмещаются, уживаются или преобразуются одна в другую две культурно-мировоззренческие системы — языческая и христианская.

Очевидно прогрессивное значение христианизации во внешнеполитическом, государственном, социальном и культурном планах. Мы предлагаем остановить свое внимание на особенностях фольклорного процесса, выделить и проанализировать его основные тенденции, обозначившиеся в период христианизации славян.

Для того чтобы определить степень влияния христианства на фольклорный процесс, следует сначала рассмотреть его особенности вне христианства, показав в нем следы язычества, и затем обозначить, что внесено в него христианским мировоззрением.

Фольклор представляет собой определенную систему жанров, которая складывалась на протяжении многих столетий. Эта система никогда не была застывшей, неподвижной, раз и навсегда данной [2, 6].

Исходное содержательное начало формируется в определенных культурно-исторических условиях, затем опредмечивается, кристаллизуется и превращается в определенную форму, которая и служит показателем жанра. Смена культурных и исторических обстоятельств, мировоззрения влечет смену содержательных особенностей и, следовательно, смену жанровой системы. Очевидно, что в период христианизации мы не наблюдаем коренных изменений фольклорных жанров. И тем не менее, переход от язычества к христианству затронул механизмы жанрообразования фольклора. В результате фольклорист имеет дело с двумя гетерогенными системами жанров – с исконными и нововведенными.

Если ранее в основе фольклорного процесса лежал цикл повторяющихся обрядов, связанных с магией земледелия, похоронами, огромная роль отводилась

гаданиям, заговорам, заклинаниям, плачам и похвалам, то с принятием христианского мировидения фольклор начинает подражать богослужению в духовных стихах, летописанию – в исторических песнях, ветхо- и новозаветным сочинениям – в легендах. Происходит возникновение иной, по сравнению с архаическим фольклором, системы, что дает нам возможность обозначить одну из тенденций фольклорного процесса – *расширение жанровой системы фольклора*.

В период христианизации также можно выделить жанры с доминирующей эстетической функцией (сказка, эпическая песня, любовная песня и т. д.) и жанры, в которых внеэстетическая функция продолжает доминировать (заклинания и заговоры, обрядовые песни, сказочная проза и т. п.). При этом вторая группа жанров сохраняет свою синкретическую структуру, сильные внетекстовые связи и другие архаические особенности.

В процессе взаимодействия народной языческой культуры с христианством происходит порождение текстов (или их отдельных элементов) с двойной — христианской и языческой — семантикой, когда само понимание текста невозможно без привлечения методики, включающей установление взаимосвязи с культурной парадигмой эпохи. Как правило, речь в этом случае идет об архаических формулах (универсалиях культуры), используемых христианским автором для высказывания идей новых, но имеющих в формально-тематическом плане сходство с устными текстами минувших эпох. Исходя из этого, обозначим еще одну тенденцию фольклорного процесса рассматриваемого периода – *отражение культурной парадигмы эпохи в концептах культуры, универсальных мотивах и логических принципах их взаимосвязи*.

Примером реализации данной тенденции может служить функционирование мотива чудесного в культурном пространстве в условиях принятия христианства. Феномен «чудесное» принадлежит фольклору, однако в условиях сосуществования язычества и христианства развивается между чудотворным и магическим. На деле истоки чудесного восходят к дохристианской, исконной системе поверий. В противовес чудесному, магическое (несмотря на разницу между черной и белой магией) перемещается в лагерь недозволенного и обманчивого сверхъестественного, имеющего сатанинское, дьявольское происхождение.

В языческой картине мира чудо определяется не как сверхъестественное в противоположность естественному, а просто как необычное в противоположность обычному [1, 209]. В то время как в христианском мировоззрении неотъемлемой частью является вера в сверхъестественное и чудотворное. Однако и сверхъестественное, и чудотворное отличаются от чудесного и по природе, и по функции. Чудесное нейтрально, а потому христианство проявило терпимость к явлениям чудесного: оно допускало существование чудесного и позволило людям удивляться различным формам его проявления.

Возникновение нового типа сознания влечет за собой переработку и отбрасывание предшествующего типа, преобразование господствовавших до того форм культурной деятельности, поскольку любые соседствующие во времени системы не автономны, но сцеплены друг с другом как данное и искомое. Всякая однажды зафиксированная в культурной практике семантическая констелляция

(например, определенный образ, концепт, мотив) будет получать новый смысл и функцию в каждой из систем, сохраняя, однако, что-то из своих существенных признаков, что и позволяет отличать ее от других констелляций [8, 16].

Это дает возможность выделить следующую тенденцию, семантически связанную с предыдущей: *трансформация концептов, образов, мотивов в условиях смены языческой картины мира христианской.*

Обратимся к образу-концепту мудрости и рассмотрим его трансформацию в связи с принятием христианства. При анализе концепта «мудрость» в славянской культуре открывается универсально-феминистическое понимание, подчеркивающее женственный аспект мудрости. Фольклор почти всех народов говорит о мудрости женщин, об их власти над силами природы, о сказочных мастерицах, какова, например, в русском фольклоре Василиса Премудрая или Вещая Царевна. Сюда же можно отнести повествования о «пророчицах», о «добрых волшебницах», о «вещих девах». В различных вариациях образ женственной Премудрости, Устроительницы, Покровительницы присутствует в мифологии, религии и фольклоре многих народов. Осмысление данного понятия протекало во временных параметрах, где можно выделить два периода: период до принятия христианства, отразившийся в народной, практической мудрости с ее содержательным фольклором, и период после принятия христианства, который характеризует благоговейное отношение народа к Софии Премудрости Божией.

Однако в христианской традиции Премудрость Божия – София понималась не только как творческая премудрость Бога. Дело в том, что культурная среда Руси с остатками примитивного язычества не была подходящей для усвоения абстрактных понятий, а нуждалась в конкретизации и персонификации. Именно поэтому абстрактное понятие византийской Софии Премудрости Божией как атрибута священного Логоса с течением времени вытесняется и София растворяется в сказочном образе Премудрой Девы, а с принятием христианства – в почитании Богоматери.

Следующей тенденцией фольклорного процесса в период христианизации следует отметить *преобразование характерной для традиционного общества ритуально-культовой сферы.* После принятия христианства у славян сохранились многие устойчивые пережитки аграрного культа в виде религиозно-магических обрядов и праздников, приуроченных к важнейшим моментам сельскохозяйственного календаря и слившихся с христианскими праздниками. Вот, например, как отмечалось крестьянами Крещение Господне. После обедни один из членов семьи берет с божницы икону с зажженной перед ней свечей, другой – кадильницу, третий – топор, четвертый, обычно сам хозяин, надевает вывороченную наизнанку шубу и берет миску с богоявленской водой и соломенное кропило. После этого всей семьей отправляются на скотный двор в следующем порядке: впереди, согнувшись, сын или брат домохозяина несет топор, острием книзу, так, что он касается земли; за ним кто-нибудь из женщин несет икону (обычно Воскресения Христова), далее идут с кадильницей и хозяин с чашей воды. Шествие совершается торжественно. Процессия останавливается посреди двора, где разложен особый корм для скота: печеный, разломанный на куски хлеб, ржаные лепешки, сохраненные для этой цели с Рождества Христова и

Нового года, хлеб в зерне и немолоченные снопы ржи, овса и других хлебных растений, оставленных к этому дню с осени. Когда процессия остановится, хозяйка выпускает из хлебов до тех пор запертую скотину, которая ходит по двору и, наконец, накидывается на лакомую пищу. В это время вся семья трижды обходит скотину, а хозяин кропит святой водой каждую голову скота отдельно, после чего топор крестообразно перекидывается через животных. Многие, совершающие этот обряд, считали его целью или умиловление домового или угождение Богу для страховки от падежа. Здесь можно увидеть смешение церковных традиций и языческих [4, 338].

В целом распространение христианства сопровождалось его слиянием со старой религией. Об этом позаботилось само христианское духовенство. Старые праздники были приурочены к дням церковного календаря. Старые боги слились с христианскими святыми и по большей части утратили свои имена, но перенесли свои функции и атрибуты на этих святых. Так, Перун продолжал почитаться как божество грозы под именем Ильи Пророка, скотий бог Велес – под именем святого Власия или Николая, Мокошь – под именем святой Параскевы или святой Пятницы.

В культурно-семиотической среде тексты могут соотноситься с социофизической реальностью либо так, что перенесут на себя ее признаки, либо так, что передадут ей свои. Это дает возможность рассмотреть специфику контекста, в котором воспроизводится и бытует тот или иной фольклорный жанр, образ, мотив в условиях диалога языческой и христианской культур. Полная информация о контексте позволяет попытаться объяснить, почему конкретный текст употреблен в конкретной ситуации. Задачей фольклориста становится не только получение максимума текстов определенной жанровой модификации, но и выявление ситуаций их функционирования.

А. К. Байбурин справедливо не ограничивает контекст рамками ситуативности в ее эмпирическом проявлении. Ситуативная конкретика оказывается связанной с более сложными, глубинными и устойчивыми контекстными отношениями: состоит в приведении данного конкретного случая к общему знаменателю, в соотнесении конкретного события, по поводу которого исполняется/создается текст, с системой высших и неизменных ценностей коллектива, с сакральным прецедентом. Тем самым индивидуальный случай как бы вписывается в глобальную картину мира, приобретает черты типического, сакрального. Так оба значения контекста, оба уровня оказываются органически связанными [6].

В этом и проявляется живое функционирование фольклора, с одной стороны, и еще одна тенденция фольклорного процесса – с другой: *изменение культурного контекста, отражающего картину мира и систему высших и неизменных ценностей.*

В качестве примера мы предлагаем обратиться к феномену нательного креста как предмету личного благочестия и попытаемся представить его через комплекс семантико-поведенческих стереотипов, выражающих отношение человека к нательному кресту. Данный феномен необходимо рассмотреть в его непосредственном бытовании, то есть в общем социально-культурном контексте.

Трактовка креста в христианском контексте отражает общую символику образа. Согласно апостолу Петру, перевернутый крест – символ Адама, грехопадение которого нарушило божественный порядок, тогда как прямостоящий – символ Христа, восстановившего изначальный строй. Его вертикаль – это логос, божественное слово, тогда как горизонталь олицетворяет человеческую природу богочеловека. Изначально в христианстве крест воспринимался как символ не столько страдания, сколько торжества, поскольку является знаком победы над смертью, залогом будущего воскресения [7, 90].

В условиях христианизации особая роль предметов личного благочестия (нательный крест, личные иконы, молитвенник, Библия и др.) объясняется не столько присущим им символическим значением, принятым в христианской среде, сколько восприятием этих предметов как самоценных объектов для коммуникации простым народом. Так, нательный крест является не только символом искупительной жертвы, не только медиатором между миром повседневным и Богом, но в то же время становится для верующего адресатом общения, достаточным членом коммуникативного акта [9, 47]. Для носящего крест его значимость определяется не столько символикой, сколько его ролью маркера личной сопричастности человека религиозному культу. В данном контексте символика креста не является определяющим фактором для ношения нательного креста. Однако отсутствие у народа знаний об истоках почитания креста не отменяет потребности иметь собственный, личный крестик в качестве личного залога спасения, ведь «кресты спасают», как часто объясняют причину ношения крестика. А. Б. Островский считает, что функция оберега, присущая кресту, первенствует, а «с обеднением представлений обедняется и вера, и нательный крест – одно из главных средств связи человека с Богом – может оказаться в первую очередь оберегом» [5, 123].

В связи с этим обратим внимание, что в языческой среде символику и функцию оберега носили совершенно иные предметы: пояс, колокол, гребень и т. д.

Данный пример убеждает в том, что в связи с принятием христианства происходит изменение культурного контекста, что влечет за собой появление нового символического ряда в культуре.

Таким образом, анализируя особенности фольклорного процесса в период христианизации, нам удалось выделить новые тенденции развития: 1) расширение жанровой системы фольклора; 2) отражение культурной парадигмы эпохи в концептах культуры, универсальных мотивах и логических принципах их взаимосвязи; 3) трансформация концептов, образов, мотивов в условиях смены языческой картины мира христианской; 4) преобразование характерной для традиционного общества ритуально-культовой сферы; 5) изменение культурного контекста, отражающего картину мира и систему высших и неизменных ценностей. Однако следует учесть, что все вышеперечисленные тенденции подчинялись единому процессу – приспособлению нового через формы старого.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев, С. С.* София – Логос: словарь / ред.-сост.: С. С. Аверинцев. – Киев, 2001.

2. Беларусь: у 13 т. Т.7. Вусная паэтычная творчасць / склад. Г. А. Барташэвіч, Т. В. Валодзіна, А. І. Гурскіііш. – Мінск, 2004.
3. Замалеев, А. Ф. Еретики и ортодоксы: очерки древнерусской духовности / А. Ф. Замалеев, Е. А. Овчинникова. – Л., 1991.
4. Максимов, С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила: в 2 т. Т. 2. / С. В. Максимов. – М., 1993.
5. Островский, А. Б. Православные нагрудные кресты: символика и пластика / А. Б. Островский // Традиционные верования в современной культуре этносов: сб. ст. – СПб., 1993.
6. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов. – СПб., 1994.
7. Словарь символов и знаков / авт.-сост.: В. В. Адамчик. – М.; Минск, 2006.
8. Смирнов, И. П. Меганстория. К исторической типологии культуры / И. П. Смирнов. – М., 2000.
9. Традиция в фольклоре и литературе: статьи, публикации, методические разработки преподавателей и учеников Академической гимназии Санкт-Петербургского государственного университета / ред.-сост.: М. Л. Лурье. – СПб., 2000.

Ольга Романова

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ОБРАЗ «ПОДМЕНИША» В КОНТЕКСТЕ «СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОГО СОЦИАЛИЗМА»: ФИЛЬМ Я. ШВАНКМАЙЕРА «ПОЛЕНО»

Ян Шванкмайер – современный чешский режиссер театра и кино, сценарист, художник, сценограф, скульптор и аниматор. В своих экспериментальных фильмах он совмещает кинореальность с кукольным театром и анимацией, в результате чего рождается уникальный авторский стиль. По художественным и идейным взглядам Шванкмайер – убежденный сюрреалист. В сюрреализме он видит «единственно возможную альтернативу современной цивилизации»: *«я действительно считаю главным дефектом цивилизации ее утилитаризм — то, что она не смогла отвести достойное место в обществе присущей человеку иррациональности, и поэтому иррациональное, которое невозможно подавить, прорывается на свет божий в виде абсурдности»* [4].

Фильм «Полено» (оригинальное чешское название – «Отесанек») вышел в 2000 г. и был заслуженно награжден рядом национальных и международных премий. В его сюрреалистическом пространстве переплетаются фильм-сказка, черная комедия, фильм ужасов и притча. В основе сюжета – чешская народная сказка о бездетной крестьянской паре и «волшебном полене», которое заменило семье ребенка. В сказке ожившее полено отличалось нечеловеческой прожорливостью – сперва оно проглотило родителей, затем крестьянина с лошадью, стадо свиней, стадо овец и их пастухов. Крестьянский мир был избавлен от Отесанека благодаря старушке, которая, защищая свое поле с капустой, распорол мотыгой живот чудовища и освободила всех проглоченных.

Можно предположить, что за жутковатым сюжетом о безудержном обжорстве Отесанека стоит фольклорный образ «подменыша», популярный в западнославянской демонологии. «Подменыш» – это рожденный от «нечистой силы» младенец, которого злые духи подбрасывают в семью вместо похищенного

ими ребенка. *«Подменыш отличался от обычных детей ... непомерно большой головой, огромным вздутым животом, тонкими руками и ногами. Его лицо выглядело уродливым, у него были оттопыренные уши, волосатое тело, вместо ногтей торчали острые когти. Главным признаком того, что на месте собственного ребенка оказался подброшенный демонами подменыш, был беспрестанный плач, визгливый крик, капризность младенца. Подменыш страдал отсутствием аппетита или, наоборот, ненасытной прожорливостью»* [1, 315].

Литературная обработка народной сказки об ожившем полене принадлежит чешскому писателю, историку и фольклористу XIX в. Карелу Яромиру Эрбену. Именно ей зачитывается в фильме Шванкмайера Альшбетка – девочка, которой около десяти-двенадцати лет. Место и время действия «Полена» – позднесоциалистическая Чехословакия. Главные герои — Божена и Карел, бездетная семейная пара, мечтающая о ребенке. После того, как врач говорит Божене, что это невозможно, она усыновляет обрубок дерева, который Карел выкорчевал на дачном огороде, и называет его Отиком. Отик-Отесанек (в фильме это анимированная кукла, у которой есть реалистично подвижные глазные яблоки, челюсти, язык, руки- и ноги-ветки) растет не по дням, а по часам и отличается нечеловеческим аппетитом. Как и всякий младенец, он не различает съедобного и несъедобного. Его первой жертвой становится кот, затем почтальон, затем женщина из социальной службы. Родительская любовь заставляет пару скрывать преступления их «ребенка». Они делают все, чтобы его досыта накормить. Папа Карел рюкзаками носит Отесанекукости из мясных лавок, мама Божена варит ему котлы с мясом. После очередного убийства, совершенного в детской комнате уже двухметровым младенцем, Карел засовывает сына в мешок и запирает в подвале дома...

Таким образом, в фильм «Полено» подменыш из архаичных поверий попадает в трижды опосредованном виде: во-первых, он опосредован самим фольклором, который перевел поверье в сказочный сюжет, во-вторых, литературной традицией XIX в. и, в-третьих, авторским видением самого режиссера и – шире – культурой XX в. Тем интереснее оказывается исследовательская задача: рассмотреть, какие смыслы приобретает образ архаичного «чужого», попавшего в мир людей, в контекстах сюрреализма и позднего социализма.

Драма вокруг Отика-каннибала разворачивается на фоне повседневности времен позднего чехословацкого социализма, отчасти напоминающего позднесоветский «застой». Помимо узнаваемых интерьеров и вещей, знаковыми здесь являются и образ жизни героев фильма (работа/дача или работа/семейный ужин/телевизор), и властно-обезличивающее поведение полиции, социальной комиссии, врача (в одном из эпизодов пришедшая на осмотр беременная женщина продолжает стоять с задранной на голову подолом, ожидая, пока врач ответит на вопросы полиции по поводу бесплодия Божены). Не менее знаковую роль играют в фильме соседи Божены и Карела. И бесплодие, и беременность Божены с самого начала фильма являются их «общим делом». Ради соседей Божена оставляет обретенного младенца-полено в дачном шкафу и девять месяцев привязывает к животу подушки разных размеров (*«подумай о соседях! Что мы скажем людям,*

если вернемся с дачи с младенцем?» – это первое, что говорит ей Карел). Соседи рвутся отвезти вместо мужа имитирующую роды Божену в роддом и заставляют Карела «по-человечески» отпраздновать рождение младенца. Соседская социальная забота и добродушна, и навязчива. Она же является формой социального контроля. Когда Отесанек вырастает до огромных размеров, Божена вынуждена возить в коляске куклу. По мнению окружения, это «не по-человечески» – никому не показывать ребенка. И тогда одна из соседок отправляется в полицию и докладывает, что у женщины в коляске – не младенец.

В фильме «Полено» нет ни одного намека на политику и официальную идеологию. Они, действительно, на последней стадии социализма выливаются в официозную риторику, к которой большинство граждан равнодушно: люди не видят жизненного смысла в том, чтобы искренне принимать или хотя бы постоянно поддерживать официальные ценности [2, 420]. Многие исследователи отмечают, что главными социальными ценностями периода «развитого социализма» становятся семья и устойчивый быт. При этом в фильме Шванкмайера семейные ценности опознаются как социалистические именно по значимости общественного мнения, по коллективной заинтересованности в «нормальной семейной жизни», которой должен жить каждый сосед и сослуживец. В этом контексте частная жизнь оказывается сюрреалистическим, иррациональным измерением, где прячется «уродство» – т. е. угроза размеренной «нормальной» жизни и добрососедским отношениям. Шванкмайер иронично подтверждает все коллективные опасения по поводу закрытой жизни Божены и Карела: им есть что скрывать, их младенец — абсурдное чудовище, деревоканнибал. Более того, иррациональной силой, опасной для «мира людей», здесь оказывается и безудержная любовь родителей, и подростковый бунт Альшбетки против родительской «семейной нормы».

Альшбетка – это девочка-подросток, которую начинают интересовать темы беременности, родов и материнства. Она внимательно следит за Боженой и первая обнаруживает, что ее младенец – не такой, как все. Затем она прочитывает сказку Эрбена и понимает, что в семье Карела и Божены живет Отесанек. Вопреки морали сказки она проникается к нему сочувствием. Когда Альшбетка обнаруживает Отика, голодного и жалобно плачущего, запертым в сундуке в подвале, она начинает опустошать родительский холодильник, чтобы его накормить. Затем заманивает в подвал неприятного старика-соседа, в котором на протяжении всего фильма подозревает педофила, и скармливает его Отесанеку. После пропажи еще одного человека Карел, невзирая на мольбы жены, вооружается бензопилой и отправляется в подвал. Но, увидев своего чудовищного младенца, который впервые говорит «папа», приносит себя ему в жертву...

«Нормальные люди просто так не пропадают», – выносят свой вердикт родители Альшбетки. В этой фразе заключен еще один возможный смысл образа ожившего полена. Эти слова можно рассматривать как «проговоруку», проявляющую и исторический опыт, и страхи общества, пережившего несколько волн политических репрессий (самые массовые – во время гитлеровской оккупации и в период 1948–1953 гг., когда в Чехословакии был установлен коммунистический режим). В широком смысле в образе Отесанека

сконцентрирован «ужас истории» – часто непредсказуемой и иррациональной, делающей размеренную «нормальную» жизнь, к которой стремится обыватель, невозможной.

Как и в сказке Эрбена, в финале фильма против Отесанека выходит пожилая женщина с мотыгой, защищая свой огород с капустой. После Божены, Карела и Альшбетки соседка-дворничиха – четвертый персонаж, поверивший в ожившее полено. Символично, что героине за 60 лет – это значит, что она пережила самые страшные социальные катаклизмы, которые пришились на Чехию в XX веке, и, по Шванкмайеру, уже ничему не удивляется. В том, что дворничиха готова убить Отика не ради соседей, а ради частного, бережно возделанного во дворе городского дома, огорода, есть, конечно, доля мрачной авторской иронии режиссера. Однако в контексте выстроенного им сновидчески-символического пространства она защищает не просто капусту, а свой островок стабильной, предсказуемой жизни площадью около шести квадратных метров... Финал «Полена» открытый: зритель остается в неведении, победит ли дворничиха огромного Отесанека. Однако очевидно, что, в отличие от сказки, проглоченные младенцем люди в любом случае не смогут выйти из его живота целыми и невредимыми, т.к. были разорваны на куски. В отличие от сказочной, человеческая история со всеми ее ужасами необратима.

По словам Я. Шванкмайера, *«“Полено” – фильм имажинативный. Как известно, всякое имажинативное произведение многопланово и многозначно... Я не хотел бы, чтобы возникло впечатление, будто существует единственная “правильная и авторизованная” интерпретация...»* [4]. Действительно, сюрреалистическое произведение такого масштаба скрывает анфиладу смыслов и потенциальных интерпретаций. Например, благодаря специфической образности «Полено» можно рассматривать как фильм-сновидение, применяя к нему психоаналитическую технику толкования сновидений. Так как учение Фрейда еще в 20-е гг. XX в. стало философской базой сюрреализма, в основе всех фильмов Шванкмайера лежит психоаналитическая модель человеческой психики и культуры. З. Фрейд рассматривал сновидение как галлюцинаторное исполнение асоциальных желаний, которыми полнится наше бессознательное. По его теории, ночные кошмары рождаются из сильного страха перед их иррациональностью и агрессивностью, инфантильностью и извращенностью. Таким образом, Отесанека, оказавшегося среди в меру добропорядочных обывателей, можно толковать как инфантильное зло, поднявшееся из глубин человеческого бессознательного. Оно не различает добра и зла, животного и человеческого. Оно эгоцентрично и полностью подчинено инстинкту утоления голода (согласно Фрейду, голод наравне с либидо является базовым человеческим инстинктом). Если Отик – это бессознательное, то соседи Божены и Карела в контексте этой трактовки оказываются Сверх-Я – т.е. носителями культурной нормы и контролирующей «родительской» инстанцией, репрессивной по отношению к инфантильным желаниям Оно. Однако эти желания настолько иррациональны, агрессивны и, по Фрейду, вытеснены, что прорываются наружу: «Оно» каждый раз находит способ утолить свой ненасытный голод.

В сновидческом мире, созданном Шванкмайером, Отесанек рождается благодаря иррациональной силе материнского инстинкта. Если продолжить поиск параллелей между психоаналитическими составляющими человеческой психики и героями фильма, то Божена и Карел символизируют человеческое Я, разорванное противоречивыми желаниями. В социальном смысле эти герои – носители невроза, порожденного противоречиями между инстинктами и социальными нормами.

Таким образом, психоаналитическое толкование «Полена» позволяет увидеть в нем притчу о разорванном противоречиями и страхами современном человеке. Обосновывая свой пессимистичный взгляд на человеческую природу, еще в первой половине XX в. З. Фрейд говорил: *«Может быть, вы ... выдвинете довод, что просто невероятно, чтобы в конституции человека столько места занимало зло... А теперь отвлекитесь от индивидуального и перенесите свой взор на великую войну, которая все еще опустошает Европу, подумайте о безграничной жестокости, свирепости и лживости, которые сейчас широко распространились в культурном мире. Вы действительно думаете, что кучке бессовестных карьеристов и соблазнитель удавалось бы сделать столько зла, если бы миллионы идущих за вожаками не были соучастниками преступления? ...Мы подчеркиваем злое в человеке только потому, что другие отрицают его, отчего душевная жизнь человека становится хотя не лучшей, но непонятнее...»* [3]. Вслед за Фрейдом Я. Шванкмайер продолжает демонстрировать, насколько жестокое прошлое и иррациональные желания и страхи кроются за добродетельным фасадом «человека цивилизованного»: *«Прошлое этой цивилизации – жестокое и кровавое, в ее основе – жестокие репрессии и гнусные манипуляции. Мне кажется, что эта цивилизация недостойна жалости»* [4]. Так проясняется смысл высказывания режиссера о том, что появление Отесанека – это *«наказание за то, что мы испортили нашу цивилизацию»*.

Способ работы сновидения Фрейд называл «архаическим» и «регрессивным», т. к. оно может возвращать сновидца к «доисторическому времени». Этот регресс к истокам сознания носит двойственную природу: *«во-первых, это индивидуальное доисторическое время, детство, с другой стороны, поскольку каждый индивидуум в своем детстве каким-то образом вкратце повторяет все развитие человеческого вида, то это доисторическое время также филогенетическое»* [3]. Фрейд отмечает, что регресс в «детское состояние человечества» и порождает особый образный язык сновидения, в основе которого лежат «символические отношения, существовавшие еще до развития языка нашего мышления».

Таким образом, появление среди добропорядочных соседей Отесанека также является сновидчески-сюрреалистическим погружением из XX в. в доисторическое (докультурное) время, в условную точку отсчета, которая маркирует отделение человека от животного. Так как сюжет «Полена» строится на перенесении фольклорного образа из традиционалистской культуры в современную, в фильме можно увидеть сопоставление двух макрокультурных способов символической работы с «докультурным» началом, которое, согласно Фрейду и Шванкмайеру, кроется в недрах человеческой психики и культуры. В

целом надо отметить, что подобный прием совмещения разных культур в одном художественном пространстве несет в себе одновременно и комический, и философский потенциалы.

В рамках традиционалистской культуры поверье о подменыше — это один из способов символической гармонизации и «заговаривания» мира. Как и многие другие архаичные поверья и ритуалы, оно символически проигрывает ситуацию вторжения опасности и возвращение мира к стабильности. Так, нормальное течение цикла «рождение-жизнь-смерть» может быть нарушено вторжением сил Того света. Однако человек знает, как предупредить или преодолеть вторжение «сил зла» посредством ритуалов: поверье о подменыше содержало целый список ритуалов по заговариванию младенцев от подмены; кроме того, оно предписывало особые ритуальные действия, которые нужно было совершить, чтобы заставить «нечистые силы» забрать «потустороннего чужого» и вернуть человеческого ребенка [1, 315–316]. Здесь важно подчеркнуть, что архаичный и традиционалистский способы противостояния непредсказуемости мира не исключают иррациональное, а символизируют его и строят на этом символическом основании «объяснительную модель мира».

В рамках современной цивилизационной модели архаичный подменыш оказывается иррациональным содержимым бессознательного, вытесненным туда социальными нормами, идеалами и гуманными представлениями о самих себе. По мысли Я. Шванкмайера, иррациональность подавленных желаний и страхов тем сильнее, чем более одномерным стремится стать современный человек, *«единственной идеологией которого становятся деньги, а единственной нитью, связующей его с миром — прагматизм»* [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. «Ян Шванкмайер: Эта цивилизация недостойна жалости». Интервью журналу «Другое кино» // <http://www.drugoe kino.ru/news/news2030.htm>
2. Виноградова, Л. Н. Подменыш / Л. Н. Виноградова // Славянская мифология: энциклопед. словарь. – М., 1995.
3. Козлова, Н. Сцены из частной жизни периода «застоя»: семейная переписка / Н. Козлова // Н. Козлова. Советские люди. Сцены из истории. – М., 2005.
4. Фрейд, З. Введение в психоанализ: Лекции / З. Фрейд. – М., 1989. // <http://www.magister.msk.ru/library/philos/freud/freud214.htm>

Вольга Фраленкова

МАЦІ-ЗАСТУПНІЦА Ў БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРНАЙ ТРАДЫЦЫІ

Слова «маці» зразумелае на ўсіх мовах свету. У ім пяшчотная ласка, бясконцае любоў, надзея і боль за дзіця. Невыпадкава, што малыя дзеці менавіта гэтае слова вымаўляюць першым. Пазнаўшы яго сэнс, яныпраносцяць яго з дзяцінства праз усё жыццё як вялікі скарб. Забываюць або здраджваюць сябры, а маці ніколі не пакіне, яна – лепшыісамы надзейны сябар. Янаадкрывае дзецям прыгажосць жыцця, дзеля іх ахвяруе сабой.

Вобраз маці шырока прадстаўлены ў міфалогіі, фальклоры, мастацтве і літаратуры кожнага народа. Цэнтральнае месца гэты вобраз займае і ў беларускай культуры.

Маці як апякунка і заступніца шырока прадстаўлена ў фальклорных тэкстах. Сіла мацярынскага слова і дзеяння – матыў такіх фальклорных жанраў, як, у прыватнасці, казка і балада. Як вядома, у вясковай традыцыі лёс дзяўчыны і хлопца вырашалі бацькі. У шэрагу балад трагічны лёс хлопца і дзяўчыны, якія ўзялі шлюб без благаслаўлення маці («Маці атручвае сына і нявестку», «Дачка-птушка», «Свякруха заклінае нявестку ў рабіну»). Невыпадкова, што і ў некаторых казках перад змаганнем сын просіць матчынага благаславення і, атрымаўшы яго, вяртаецца дамоў з перамогай.

Працяг фальклорнай традыцыі мы знаходзім і ў хрысціянстве, дзе ідэя благаславення атрымоўвае дадатковыя духоўныя нюансы. Ёсць шмат цудадзейных ікон: Маці Божая Мінская, Маці Божая Бялыніцкая, Маці Божая Будслаўская і інш. Менавіта хрысціянства ўзмацняе вобраз маці-заступніцы, што пацвярджае выява Маці Божай Будслаўскай, да якой продкі звярталіся з малітвай аб пазбаўленні ад пакут. Маці Божая Будслаўская вядома як слаўная цудамі. Моцная вера рабіла незвычайныя цуды з тымі, хто звяртаўся да яе апекі: яна вяртала зрок, дапамагала вызваленню палонных, дзесяткі разоў вяртала здароўе, гаіла раны, вызваляла ад душэўных пакут людзей рознай веры, каталікоў і праваслаўных. Менавіта гэта выява найбольш выразна канцэнтруе ў сабе значэнне «заступніцтва».

Хрысціянскія каштоўнасці паўплывалі на афарбоўку народнага святочнага календара. У яго складзе знаходзіцца найвялікшае свята, вельмі важнае для праваслаўных вернікаў, – гэта дарагое іх сэрцу свята Пакрова Прасвятой Багародзіцы, якое ў народзе яшчэ называюць Трэцяй Прачыстай. Гісторыя свята ўзыходзіць да часоў Візантыйскай імперыі, якая на пачатку X стагоддзя вяла вайну з сарацынамі-мусульманамі. Канстанцінопаль трапіў у аблогу. Яго жыхары на чале з імператарам Львом сабраліся ў храме і шчыра маліліся аб пазбаўленні ад ворага. У час начной малітвы святы Андрэй Юродзівы, якога Бог надзяліў дарам празарліўца, убачыў у паветры над вернікамі Прасвятую Уладарку, акружаную святымі і анёламі, якая, зняўшы з галавы покрыва, накрыла ім людзей, абараняючы іх ад ворагаў бачных і нябачных, малілася за выратаванне свету ад нягод і пакут. Памяць аб цудоўным з'яўленні Багародзіцы жыве ў народнай свядомасці. У дзень, прысвечаны Пакрову Багародзіцы, вернікі моляцца, шчыра спадзеючыся на падтрымку. Пакровы адзначаюць 14 кастрычніка, гэты дзень у дзяржаўным святочным календары з'яўляецца Днём ушанавання Маці наогул.

З даўніх часоў мастакі шукалі найлепшыя і найпрыгажэйшыя фарбы, а паэты – дасканалыя і ўрачыстыя словы, каб увасобіць аблічча Маці. Выключную ролю адыграла тэма мацярынства ў перыяд Вялікай Айчыннай вайны. Сваю карціну пад шматзначнай назвай «Мацярынства» беларускі мастак Л. Шчамялёў выканаў у чорна-белых фарбах. Галоўнае, што хацеў паказаць мастак, – тую цеплыню і любоў, з якой маці трымае на руках сваё дзіця, тую пяшчоту, якой яна агортвае малое. У дзіцяці бачны толькі вочкі з-пад хусткі, якую павязала яму маці. Па гэтых бліскучых вочках можна зразумець, наколькі яму надзейна і ўтульна на

руках матулі. Любому глядачу зразумелаціхая радасць дзіцяці: там, пад хусцінкай, яму добра і ўтульна. Сама ж жанчына паказана ў профіль: здаецца, што яна хавае свае пачуцці ад усіх, як быццам баіцца згубіць ці растраціць іх. Карціна другога мастака, С. Раманава, называецца «Адпачынак партызан», але цэнтральнай фігурай з'яўляецца пажылая жанчына-сялянка. Гэта янана спіць у час узыходу сонца, аберагаючы сон партызан, якія знайшлі прытулак у яе доме. Змораны погляд старой. Магчыма, яна чакае сына або мужа. Хто яны і дзе? Мы не ведаем. Тое, што жанчына, нягледзячы на перасцярогу, адчыніла дзверы незнаёмцам, сведчыць пра тое, што яна ўспрымае іх за сыноў, спадзеючыся, што і яе сыну трапіць на шляху добрыя, чулыя людзі. А калі сына ўжо няма ў жывых, то яна хоць падтрымае сябе надзеяй, што дапамагла, выратавала ад смерці чужых сыноў. Не спіць жанчына – шчымліва баліць яе мацярынскае сэрца, у якім не згасае надзея ўбачыць роднага чалавека цэлым і жывым.

Як бачым, у мастацтве, у прыватнасці ў жывапісе, вобраз маці напоўнены дабрынёй, любоўю, заботай, цяпленнем, ён глыбокі, але статычны. Іншыя магчымасці ў літаратуры, дзе фарбамі з'яўляюцца словы. У раманах А. Адамовіча «Вайна пад стрэхамі» глыбока драматычны вобраз маці. Яна рызыкуе дабрабытам і нават жыццём сваіх дзяцей, абраўшы для сыноў, па сутнасці яшчэ хлопчыкаў, лёс партызан. Вобраз мужнай, бясстрашнай, гатовай ахвяраваць сабой і сваімі роднымі жанчыны-маці ў імя Радзімы і шчасця іншых людзей, быў тыповы для савецкай літаратуры, пачынаючы з «Маладой гвардыі» А. Фадзеева. З цягам часу вобраз маці-заступніцы набывае большую псіхалагічную глыбіню, а яе лёс – трагічнасць, прадыхаваную варожай сутнасцю вайны. Як ва ўмовах вайны абараніць жыццё наогул і жыццё сваіх родных дзяцей, калі ўжо не дзейнічаюць сваяцкія адносіны? У апавяданні «Сваякі» В. Быкаў паказвае вобраз маці, якая жыве паўсядзённым клопатам аб сваіх родных і любімых дзецях. Яна хоча ўберагчы іх ад смерці і катэгарычна супраць таго, каб дзеці ішлі ў партызаны. Спрабуе адгаварыць іх, перамяніць рашэнне, сварыцца на іх, нават б'е. Маці хапаецца за любую надзею і наклікае бяду, сама таго не жадаючы. Па сутнасці, яна ідзе на здраду, звяртаючыся да сваяка паліцая, каб той паўплываў на сыноў. Калі маці зразумела, што нарабіла, як «дапамагла» сваім сынам, то сэнс жыцця для яе быў страчаны. Жанчына апошні раз акінула позіркам двор з нерухомымі цэламі сыноў, нібы развітваючыся з імі [4, 54]. Рашэнне скончыць жыццё самагубствам з'яўляецца жудасным, але псіхалагічна пераканаўчым. Бо што рабіць, калі з-за ўласнай неабачлівасці маці загубіла сыноў, а значыць, і сэнс жыцця.

Такім чынам, у беларускай культурнай традыцыі трывала прысутнічае вобраз маці – апякункі-заступніцы, бескарыслівай, чуйнай, чулівай жанчыны, якая адчувае сваю адказнасць за лёс дзяцей. Тое, на чым акцэнтавалася ўвага ў фальклору – важкасць слоў маці, яе парад, мацярынскага благаславення, – захоўвае сваю значнасць пры абмалёўцы вобраза маці ў літаратуры. Як правіла, слова маці не аспрэчваецца, не каменціруецца, а прымаецца як дадзенасць.

У літаратурнай і мастацкай творчасці вобраз маці можа падавацца абагулена – нагадаем плакат «Радзіма-маці кліча», шэраг тыпалагічных характараў у ваеннай прозе, аднак, пачынаючы ад фальклорнай і іканапіснай традыцыі, у ім заўсёды

прысутнічаюць жывыя ноты. Маці ўласцівы сумненні, ваганні, пакуты выбару, і не заўсёды яе рашэнне правільнае, а яго трагічныя наступствы паглыбляюць гуманістычны пафас твораў. Вельмі востра праблема выбару ставіцца ў творах, прысвечаных Вялікай Айчыннай вайне. Вайна – гэта народная справа, у ёй прымалі ўдзел усе, у тым ліку дзяўчаты, жонкі, маці. Прыгадаем кнігу Б. Васільева «А зоры тут ціхія», дзе гінуць маладыя дзяўчаты. І гэта трагедыя. Усе іх неасцярожныя дзеянні былі выкліканы шматлікімі эмоцыямі.

Жанчына жыве для таго, каб паказаць прыгажосць свету, яна дае новае жыццё, атуляе сваёй пяшчотай і дабрынёй, і гэта не стасуецца з жахамі вайны. У жанчыны свая місія – несці дабро, хараство і цяпло. Таму і яе абарона цёплая і надзейная. Маці заўсёды зразумее і ніколі нікога не асудзіць. Так і ў хрысціянстве: Хрыстос судзіць, а Маці Божая заступаецца. У жанчыны іншая функцыя: яна бачыць і нясе прыгажосць, жыццё, а вайна – гэта разбурэнне, кроў, пакуты і смерць. У жорсткай вайны не жаночы твар, у яе твар смерці, пазбаўленай гендэрных прыкмет. Гэта засведчыла С. Алексіевіч, кніга якой – дакумент вуснай гісторыі, адзін з першых, а таму вельмі значных для беларускай культуры, як і кніга А. Адамовіча, Я. Брыля і У. Калесніка «Я з вогненнай вёскі». Трагедыя вайны і стойкасць жанчыны, заўсёднай заступніцы і абаронцы жыцця, – лейтматыў гэтых знакамітых кніг.

ЛІТАРАТУРА

1. Адамовіч, А. Избранные произведения: в двух томах. Том 1. Романы. – Минск, 1977.
2. Балады: у 2 кн. Кн. I. / рэд. К. П. Кабашнікаў, В. І. Ялатаў. – Мінск, 1977.
3. Быкаў, В. Выбраныя творы: у двух тамах. Том 2. / В. Быкаў. – Мінск, 1974.
4. Сінькова, Л. Апавяданне В. Быкава «Сваякі»: ракурс трагедыі / Л. Сінькова, Л. Алейнік // Да 80-годдзя народнага пісьменніка Беларусі Васіля Быкава: зб. навук. арт. – Мінск, 2005.

Наталля Петухова

МАГЧЫМАСЦІ ФАЛЬКЛОРУ Ў ФАРМІРАВАННІ ЭСТЭТЫЧНАГА ЎСПРЫМАННЯ ПРЫРОДЫ

Вырашэнне задач эстэтычнага выхавання новых пакаленняў немагчыма бездалучэння да фальклору як крыніцы духоўнага і культурнага багацця народа. Зварот да гэтага ўнікальнага культурнага скарба дазволіць дзецям асэнсаваць назапашаны на працягу стагоддзяў духоўны і эстэтычны рэсурс, набыць вопыт творчай дзейнасці, адчуць прыгажосць і разнастайнасць навакольнага свету.

ЮНЕСКА актыўна прапануе для фальклору дэфініцыю «нематэрыяльная культурная спадчына чалавецтва, якая ўключае звычаі, веды і навыкі, а таксама знітаваныя з імі інструменты, прадметы, артэфакты і культурныя прасторы, прызнаныя супольнасцямі і групамі і, у некаторых выпадках, пэўнымі асобамі ў якасці іх культурнай спадчыны» [2]. Нематэрыяльная культурная спадчына – гэта ўнікальны культурны рэсурс, які найбольш выразна ўвасабляе духоўны патэнцыял нацыі, адлюстроўвае непаўторны светапогляд этнасу – кропку гледжання народа на агульную сістэму з’яў і працэсаў рэчаіснасці.

Фарміраванне светаўспрымання, светапогляду беларусаў адбывалася пад непасрэдным уплывам прыроднага асяроддзя. Чалавек традыцыйнай культуры сваёй жыццядзейнасцю трывала ўпісваўся ў прыроду, угледзеўшы ў адаптацыі да прыроднага ландшафту магчымасць выжывання. Яго жыццё, побыт і праца амаль што цалкам падпарадкоўваліся асаблівасцям і цыклам прыроднага свету, таму чалавек адносіўся да прыроды па ўзоры адносін «больш слабага да больш моцнага, інакш кажучы, абагаўляў Сонца, Ваду, Град, Маланку, Дождж» [1, 38]. Менавіта гэтая светапоглядная акалічнасць стала падмуркам для развіцця язычніцкіх рэлігійных уяўленняў, што грунтуюцца на веры ў звышнатуральныя прыродныя сілы, якія нібыта самым непасрэдным чынам уплываюць на жыццё чалавека. Па сваёй сутнасці язычніцкія ўяўленні з'яўляюцца тыпова анімалістычнымі – старажытны чалавек быў упэўнены, што за кожнай прыроднай з'явай, стыхіяй знаходзіцца канкрэтная духоўная існасць (бог неба – Сварог, багіня глебы – Маці-Зямля, сонца – Дажбог, полымя – Сварожыч і інш.).

Ахінуты таямнічым светам прыроды, падуладны анімалістычнаму светапогляду, чалавек суадносіў уласцівасці прыродных аб'ектаў са сваімі пачуццямі, дзеяннямі і ўяўленнямі, адухаўляў (анімізм), ачалавечваў (антрапамарфізм) акаляючы свет, шукаў першапродкаў свайго роду ў прыродным акружэнні (татэмізм), што дэманстравала яго імкненне да ўзаемакарыснага збліжэння, яднання з прыродай, гарманічнага і бесканфліктнага суіснавання з ёй. Усведамленне сваёй роднасці і еднасці з навакольным ландшафтам, адухаўленне і абагаўленне прыроды знайшло эстэтычнае ўвасабленне ў шматлікіх творах беларускага фальклору, для якіх характэрна паглыбленне ў духоўны свет чалавека, перанясенне яго рысаў на прыродныя аб'екты і з'явы па прынцыпу падабенства паміж імі. Штодзённыя эмацыянальныя перажыванні чалавека, яго праца, побыт, сямейныя адносіны, сацыяльнае становішча падаюцца ў параўнанні з вобразамі прыроды, супастаўляюцца з прыроднымі з'явамі і стыхіямі праз інтэнсіўнае выкарыстанне такіх вобразна-выяўленчых сродкаў, як эпітэт, увасабленне, вобразны паралелізм, параўнанне, метафара. Галоўнымі героямі асобных твораў з'яўляюцца надзеленыя чалавечымі рысамі і характарамі птушкі і жывёлы, якія дзейнічаюць і жывуць на штат людзей, і часам прыцягваюцца да саўдзельніцтва ў жыцці героя – чалавека.

Акцэнтаванне ўвагі на гэтай акалічнасці можа стаць у педагогічным працэсе галоўным інструментам фарміравання эстэтычнага ўспрымання прыроды. У працэсе знаёмства з фальклорнымі персанажамі, іх лёсам, унутраным светам дзеці праецыруюць пазнае на сябе, у выніку чаго ў іх фарміруюцца ўласныя адносіны да прыгожага і пачварнага, высокага і нікчэмнага, добрага і благога. Любы фальклорны твор можа быць разгледжаны як своеасаблівы тэкст, у якім прадстаўлена эстэтычная інфармацыя, успрыманне і спасціжэнне якой вядзе да засваення асобай эстэтыкі, духоўнасці і гармоніі, закладзеных у змесце фальклорнай адзінкі (былічкі, песні, танца, гульні). Разгляд фальклорнага твора вымагае эстэтычнага падыходу – яго ўспрымання і ацэнкі з пазіцый вобразнай арыгінальнасці, жанравай разнастайнасці, асноўных эстэтычных катэгорый (прыгожае – агіднае, узнёслае – нізкае, трагічнае – камічнае) і філалагічнага – аналізу прадстаўленых у фальклорных творах эпітэтаў, увасабленняў,

параўнанняў, метафар і інш., якія з'яўляюцца своеасаблівым інструментам інтэлектуальнага спасціжэння твора, глыбокага разумення яго эстэтычнай вартасці.

Так, прырода, надзвычай эстэтычна адлюстраваная ў фальклорных творах беларусаў, а таксама «чалавечы змест» яе паэтыкі крышталізуюцца ў суб'ектыўна-значную сістэму сэнсаў, якія фіксуюць еднасць чалавека і прыроднага свету, што спрыяе фарміраванню ў дзяцей адносінаў да прыроды як да жывой істоты, якую трэба абараняць, ахоўваць. Разам з тым натуральныя якасці прыродных аб'ектаў становяцца той асновай, на падставе якой нараджаецца эстэтычнае ўспрыманне аб'ектаў рэчаіснасці, што ў сукупнасці дае пачатак фарміраванню сэнсавых вобразаў – складнікаў фальклорнай свядомасці асобы. Менавіта гэтая асаблівасць фальклору надае яму велізарны педагогічны патэнцыял і дапамагае фарміраванню эстэтычнага ўспрымання прыроды.

Такім чынам, на падставе вышэйсказанага мы можам сцвярджаць, што выкарыстанне фальклору ў якасці сродка фарміравання эстэтычнага ўспрымання прыроды патрабуе засваення эстэтычнай інфармацыі, ідэй, заключаных у паэтычным змесце твораў, якія фарміруюць ўяўленні пра прыгажосць прыроды, выклікаюць глыбокія эстэтычныя пачуцці і перажыванні пры ўспрыманні аб'ектаў прыроднага наваколля.

ЛІТАРАТУРА

1. *Маслова, В. А.* Преданья старины глубокой в зеркале языка / В. А. Маслова. – Минск, 1997.
2. Об охране нематериального культурного наследия: Конвенция Организации Объединенных Наций по вопросам образования, культуры и науки, 17 окт. 2003 г. – Минск, 2010.

Алена Палуян

АБРАДАВАЯ ЛЕКСІКА Ў ГАВОРКАХ БРЭСТЧЫНЫ

Актуальнасць і неабходнасць вывучэння традыцыйнай культуры ў наш час абумоўлена многімі фактарамі, у тым ліку і тым, што нацыянальныя каштоўнасці паступова страчваюцца пад уплывам сусветнай уніфікацыі, у працэсе урбанізацыі сельскага насельніцтва і ў выніку парушэння пераемнасці пакаленняў, калі новыя генерацыі не ў поўным аб'ёме валодаюць духоўнай спадчынай і народнымі традыцыямі. Як слушна заўважаюць даследчыкі Л. Ф. Станкевіч і М. М. Аляхновіч, «нацыянальная мова з яе генетычнай народнакультурнай асновай для сённяшняй беларускай пасіўнай большасці паступова страчвае свой глыбока этнічны сімвальны сэнс» [4, 182].

Арганічнай часткай традыцыйна-бытавой культуры беларусаў з'яўляюцца абрады – «сукупнасць агульнапрынятых сімвалічна-знакавых дзеянняў, якія ў канцэнтраваным выглядзе адлюстроўваюць лад жыцця народа, асаблівасці яго гаспадарчай дзейнасці, духоўныя светаўяўленні, рэлігію, мараль, сацыяльную і этнічную псіхалогію» [3, 9]. Абрадам уласцівы разнастайныя функцыі, сярод якіх кансалідуемая, камунікатыўная, выхаваўчая, мастацка-эстэтычная, мабілізуючая,

магічная, функцыя рэгулявання грамадскіх і міжасобасных адносін, узвышэння маральных каштоўнасцей і арыенціраў. Менавіта праз абрады людзі атрымлівалі інфармацыю аб стандартах паводзін, звычаях, нормах, грамадскім этыкеце, далучаліся да духоўнай культуры.

Паводле зместу і функцыянальных асаблівасцей абрады ўмоўна падзяляюцца на аграрна-каляндарныя і сямейна-бытавыя. Да сямейна-бытавых абрадавых комплексаў адносяцца радзіны, вяселле, наваселле, пахаванне і памінкі, найменні якіх складаюць першую групу абрадавай лексікі, зафіксаванай ў «Дыялекталагічным слоўніку Брэстчыны».

Радзіны – святкаванне з нагоды нараджэння дзіцяці – адзначалі звычайна ў дзень царкоўнага хрышчэння, адсюль і другая назва – хрэсьбіны (хрысціны). Адпаведна гасцей, якія былі запрошаны на гэта свята, называлі **хрыстынныкі**: *На хрыстынах было многа хрыстынныків.* (в. Хмелева Жабінкаўскага раёна); *Хрыстынныкі почалі субіратыся* (в. Макраны Маларыцкага раёна). Галоўнымі дзейнымі асобамі ў радзіннай абраднасці былі хросныя бацькі (кумы), якія выконвалі патранажныя функцыі ў адносінах да дзіцяці, і бабка-павітуха: **матуся**, **хрышчонка** ‘хросная маці’: *Дзіця пошло до матусі.* (в. Вялемічы Столінскага раёна); *Моя хрышчонка пуіхала в госты до брата* (в. Мастыкі Бярозаўскага раёна); *Хрышчонка прынысла густынця* (в. Макраны Маларыцкага раёна); **татусь** ‘хросны бацька’: *У нас добры татусь* (в. Цераблiчы Столінскага раёна); **павітуха**, **повытуха** ‘бабка, якая прымала роды’: *Ідзі пакліч павітуху* (в. Таўцвілы Пружанскага раёна); *Повытуха була добра, опытна, і дытына хутко родылась* (в. Пlosка Брэсцкага раёна). Па традыцыі ім належалі самыя ганаровыя месцы за радзінным сталом.

У час абраду хрышчэння кума накрывала дзіця спецыяльна падрыхтаваным ў падарунак палатном – **пэрэкідкай**: *Хорошу якую пэрэкідку положила* (в. Хмелева Жабінкаўскага раёна).

Вяселле ўяўляе сабой комплекс абрадаў і звычаяў, якія суправаджаюць урачыстасць шлюбу. На Брэстчыне вяселле пачынаецца: **суглядамі** ‘агледзінамі’: *Вчора были сугляды у мэі сусідкі* (в. Казловічы Брэсцкага раёна); **пырыдоішчэ** – другі прыезд сватоў у хату нявесты: *Прыіхалы сваты на пырыдоішчэ* (в. Вулька Сіманаўская Драгічынскага раёна); **пэрэній**, **пырыній** – вельмі важны момант вясельнага абраду, падчас якога адорваюць маладых: *Молудую пэрэнылы вэльмо бугато, бугатый пэрэній* (в. Ляхаўцы Маларыцкага раёна); *Многа грошы пулужыла на пырыній* (в. Пlosка Брэсцкага раёна); **хвост** – апошні дзень вяселля, у які дзеляць каравай: *Як хвост, то корова делять* (в. Валішча Пінскага раёна); **потрусыны** – так на Піншчыне называецца канец вяселля: *До молодого прыіхалы на потрусин* (в. Бярозавічы Пінскага раёна); **пырызов**, **пэрэзоў** ‘першае пасля вяселля (праз тыдзень) наведванне роднымі сям’і маладой’: *Много гостэй было у пырызві* (в. Бярозавічы Пінскага раёна), а таксама мае значэнне ‘пачастунак у бацькоў маладой’: *Пэрэзоў, пэрэзоў, дорогу пэрэшоў* (в. Рубель Столінскага раёна).

У вясельным кантэксце кожны ўдзельнік выконвае сваю ролю і, адпаведна, мае пэўную абрадавую назву. Так, **дружка** – сяброўка маладой на вяселлі: *В хаты осталася пэрша дружка* (в. Гершоны Брэсцкага раёна); *На высіллі было много*

дружок (в. Яечкавічы Іванаўскага раёна). Нявестуназваюць *княгіняй, молодухай*: *Княгіня вжэ поехала додому* (в. Баравікі Лунінецкага раёна); *Молодуху завэлы в хорошу хату* (в. Сушытніца Маларыцкага раёна). *Подстароста, нудстароста* – гэта чалавек, які памагае свату на вяселлі: *Подстароста вжэ коровай трэбуе* (в. Сакалоўка Пінскага раёна); *А хто ў вас нудстароста?* (в. Парахонск Пінскага раёна). Чын *просылныкі* маюць людзі, якія ходзяць па хатах і завуць на вяселле: *Просылныкі клычуть гостэй* (в. Казловічы Брэсцкага раёна). Асобна вылучаюцца *прыданкі* – удзельнікі вяселля, якія дапамагаюць перавезці пасаг маладой у дом маладога: *Прыхалы прыданкі* (в. Агова Іванаўскага раёна). Чын свата на вяселлі мае назву *старуста*: *На высіллі главный дружок, а старуста яго заміститель* (в. Пажэжын Маларыцкага раёна). *Урад* – агульная назва сваякоў жаніха, якія прыязджаюць да маладой: *Ужэ ўрад поехаў* (в. Адвержычы Столінскага раёна). Яшчэ адна назва шафера, згодна з яго функцыяй, – *чаішнік*: *На васіллі чаішныком буў хлопэц з Мінска* (в. Спорава Бярэзінскага раёна).

Галоўнымі атрыбутамі сватоў на вяселлі былі перавязаныя праз плячо ручнікі: *намітка, наметка, намытка, намэтка* ‘кужэльнае палатно з каляровымі палоскамі па баках’: *Шчэ аднымы намэткамы сваты в об’язвала* (в. Гальцы Столінскага раёна).

Да заходнепалескага вяселля пяклі абрадавы пірог (каравай) у выглядзе круглага бохана, аздобленага вылепленымі з цеста фігуркамі, якія мелі выразны сімвалічны сэнс – пажаданне маладой сям’і шчасця, дзяцей, дабрабыту і дастатку. Яго агульная назва – *коровай, курувай*: *Коровай вылікій, круглый, пычуть ёго як высіллі* (в. Здзітава Бярозаўскага раёна); *На высіллі в мулудого був вылекій і вэльмэ вбранный курувай* (в. Мікалаева Камянецкага раёна). У кантэксте вясельнай абраднасці *шышка* – ‘аздоба на караваі’: *Шышкі, калачэ пекуць да на коровай вешаюць* (в. Велле Столінскага раёна).

Раней бацькі з маленства пачыналі рыхтаваць пасаг для дачкі (маёмасць і грошы), які і давалі ёй, калі выходзіла замуж. Пасаг называўся *бонда, вено*: *Ля мэі дочкі ужэ бонда готова* (в. Міжлессе Бярозаўскага раёна); *Сто рублёв – уся моя бонда* (в. Баравікі Лунінецкага раёна). *Вона пушла замуж з добрым веном* (в. Рубель Столінскага раёна).

Святочны абрад засялення ў новы дом меў назву *вхітчына*: *Добрая була вхітчына, шчэ помытаю* (в. Хмелева Жабінкаўскага раёна).

Памінкі – абрад ушанавання памяці памерлага чалавека – пачыналі з *кануна* ‘абрадавай памінальнай ежы’: *Канун – хлеб пакрышаны ў салодкую воду* (в. Рубель Столінскага раёна). Першую ложку кануна адлівалі нябожчыку, а потым усе прысутныя чэрпалі па тры лыжкі з агульнай міскі, перадаючы яе па чарзе адзін аднаму.

Асобную групу складаюць найменні, звязаныя з працоўнай (аграрна-каляндарнай) абраднасцю.

Традыцыйны земляробчы абрад адкрыцця сяўбы, які суправаджаўся комплексам старажытных звычаяў, павер’яў, рытуальных дзеянняў, насіў назву *засівкі*: *Тытэр почаліся засівкі* (в. Ляхаўцы Маларыцкага раёна).

Вядомы і такія народныя святы з нагоды заканчэння тых ці іншых сельскагаспадарчых работ, як *дакопкі, докопкі, добіркi* ‘канец капання бульбы і святкаванне з гэтага выпадку’: *Бабы, давайце кончым капаць на гэтым тыдні да справім дакопкі* (в. Востраў Ганцавіцкага раёна); *Докопалы картоплі, справымо докопкы* (в. Матыкалы Брэсцкага раёна); *Колі бульбу добралі свою, то робяць добіркi* (в. Харомск Столінскага раёна). А *домолоткы* звязаны з канцом малацьбы: *Вжэ хутко і домолоткы будуць* (в. Хмелева Жабінкаўскага раёна); *Домолоткы трэба отсвятковаты* (в. Макраны Маларыцкага раёна).

Цікавы абрад агледзін нівы звязаны са святкаваннем Юр’я – старадаўняга свята земляробчага календара. Гаспадыня выпякала спецыяльны каравай – *юрчык*. Гаспадар загортаў яго ў абрус, клаў у берасцяны караб і з усёй сям’ёй выпраўляўся на поле. На жытнім загоне каравай клалі сярод руні. Калі каравай хаваўся ў ёй, то чакалі ў гэтым годзе добры ўраджай: *Юрчык схавався, то хлел новы* вырас (в. Сварынё Драгічынскага раёна).

Да веснавога свята у гонар сонца, абуджэння прыроды і надыходу «вялікіх дзён» палявых работ пазней было прымеркавана галоўнае хрысціянскае свята – «уваскрэсенне» распятага Хрыста. Абавязковым атрыбутам велікоднага стала былі асвячоныя пірагі і чырвоныя яйкі, якімі гулялі ў біткі. Адпаведна *бітка* – валачобнае яйка, якім біліся на вялікдзень: *Выграў вжэ пяць біток* (в. Кустын Брэсцкага раёна), а *пуха, чуха* – тупы канец яйка: *На велікдзень б’юць яйкі ў носок і пуху* (в. Альшаны Столінскага раёна); *Чуха аб чуху будэм бітыса на вэліконне* (в. Валішча Пінскага раёна). Найменне *паска* выкарыстоўвалася са значэннямі ‘вялікдзень’ і ‘велікодны пірог’: *Хутко ужэ паска* (в. Орлавічы Драгічынскага раёна); *Смачна паска вдалася* (в. Плоска Брэсцкага раёна).

Прыведзеныя прыклады найменняў, звязаных з абрадамі і звычаямі, – багаты і цікавы пласт слоў, які знаёміць з акалічнасцямі матэрыяльнай і духоўнай культуры беларусаў, спрыяе фарміраванню нацыянальнай свядомасці і самасвядомасці, грунт якой «у моўнакультурнай непаўторнасці: у глыбокай па змесце народна-песеннай спадчыне, у самабытных творах народных майстроў, у арыгінальных каляндарна-абрадавых святах... У кожным слоўку нашай мовы» [1, 9].

ЛІТАРАТУРА

1. *Аляхновіч, М. М.* Моўнакультурная прастора Берасцейшчыны / М. М. Аляхновіч // Моўнакультурная прастора Берасцейшчыны : зб. навук. арт. / М-ва адукацыі Рэсп. Беларусь, Брэсц. дзярж. ун-т імя А. С. Пушкіна, каф. гісторыі беларус. мовы і дыялекталогіі ; рэдкал. : М. М. Аляхновіч [і інш.]. – Брэст, 2010.
2. Дыялектны слоўнік Брэстчыны / склад. Аляхновіч М. М. [і інш.]. – Мінск, 1989.
3. Народная культура Беларусі : энцыклапед. даведнік / пад агул. рэд. В. С. Цітова. – Мінск, 2001.
4. *Станкевіч, Л. Ф.* Этнічнае ў змесце ўстойлівых адзінак беларускай мовы : арэальны аспект / Л. Ф. Станкевіч, М. М. Аляхновіч // Чалавек. Этнас. Тэрыторыя. Праблемы развіцця заходняга рэгіёна Беларусі: Матэрыялы Міжнар. канф. Брэст, 23–24 крас. 1998 г.: у 2 ч. Ч. 1. – Брэст, 1998.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РЕСУРС ФОЛЬКЛОРА И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ПОЛИКУЛЬТУРНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ

Исходной позицией в развитии поликультурной образовательной среды является убежденность в актуальности и перспективности идей концепции воспитания ребенка как человека культуры, который выступает в качестве культурно-воспитательного идеала. Центральным ориентиром в данном контексте выступает образ культуры XXI века, которому должен соответствовать человек культуры. Необходимо отметить, что этот образ в работах современных исследователей рассматривается как мировой интеграционный процесс, в котором исключены межнациональные, межконфессиональные конфликты и происходит смешение этносов, этнических культур.

Согласно данной концепции, воспитание определяется как процесс педагогической помощи ребенку в становлении его субъективности, культурной идентификации, социализации, жизненном самоопределении, который может эффективно осуществляться на уроках при условии грамотного использования потенциала учебных предметов, предполагающего определенный уровень сформированности поликультурной компетентности у педагога, осуществляющего образовательный процесс.

Существенным моментом является тот факт, что интеграционное согласование «старых» и новых, получаемых в процессе образования знаний и опыта, способствует преодолению жесткой заданности содержания педагогического образования: «старые» знания и опыт, индивидуальные у каждого из обучающихся, в согласовании с инвариантной составляющей, обогащают палитру способов реализации целей современного образования.

Необходимо формирование нового культурного пространства, в котором сопрягаются «старые» и новые знания, собственный культурный опыт и новые образцы. В этом смысле носителем культурных образцов является фольклор, а пространством, в котором происходит это сопряжение, является культуротворческая среда, выступающая, с одной стороны как средство в решении учебных задач, с другой – как результат учебной деятельности, осуществляемой в этой культуротворческой среде.

Ведущей характеристикой той культурной эпохи, в которой живет человечество XXI века, становится слияние культур, взаимная интеграция локальных культурных систем. Между тем, большинство ученых в области философии, социологии, культурологии разделяют мнение, что наиболее успешные общества – это общества свободные, и они известны отнюдь не единством, а многообразием [3].

Расширяющиеся контакты между представителями разных стран и культур, информатизация и глобализация современного мира выражаются в постепенном стирании культурной самобытности как индивидуумов, так и культурных сообществ. Поэтому сегодня в межкультурной коммуникации особую актуальность имеет проблема сохранения культурной идентичности, связанная с осмыслением человеком своей принадлежности к той или иной культуре: для

успешной адаптивной деятельности в целях самосохранения субъектам этой деятельности необходимо уметь быть похожими, одинаковыми и в то же время сохранять свою индивидуальность. В этом случае культурная идентичность людей и сообществ выступает «своеобразной оболочкой», предоставляющей им возможность, сохраняя свою уникальность, наращивать культурное многообразие свободного открытого общества.

В наиболее обобщенном смысле понятие «идентичность» означает осознание человеком своей принадлежности к какой-либо группе, позволяющее ему определить свое место в социокультурном пространстве и свободно ориентироваться в окружающем мире. Постоянно модифицируемый способ деятельности общества создает свой культурный процесс, который содержит в себе различные образцы культуры, выполняющие информационную роль некоторых правил поведения людей и сообществ. Суть культурной идентичности заключается в осознанном принятии человеком соответствующих культурных норм и образцов поведения, ценностных ориентаций и языка, понимании своего «я» с позиций тех культурных характеристик, которые приняты в данном обществе, в самоотождествлении себя с культурными образцами именно этого общества [4].

Составляющими понятия «культурная идентичность» являются этническая и личная идентичность. Этническая идентичность — это не только принятие людьми определенных групповых представлений, разделяемые этнические чувства и проявляющаяся ими готовность к сходному образу мыслей, но и построение системы отношений и действий в различных межэтнических контактах, с помощью которых они определяют свое место в полиэтническом обществе и усваивают способы поведения внутри и вне своей группы [4]. В процессе взаимодействия через сопоставление и противопоставление позиций различных групп и общностей происходит также и становление личной идентичности человека. Для обретения человеком культурной идентичности очень важным оказывается его уровень образованности: как правило, образованные люди обладают более подвижным культурным кодом и гораздо легче интегрируются в новое общество.

Факторами формирования культурной идентичности людей и сообществ выступают коды и язык культуры. Изучение подрастающим поколением кодов культуры – важнейшая задача образования в современном обществе. Успешность решения этой задачи напрямую зависит от того, насколько глубоко субъекты образования сумеют освоить различные языки культур (средство создания, существования и прочтения знаково-символического пространства культуры, формирования и трансляции культурных образцов), позволяющие им «декодировать» (перевести на «свой» культурный язык) послания, содержащиеся в культуре, отражающие и создающие среду обитания человека и способ его существования сегодня.

Освоение субъектами образования кодов и языков культуры – условие обеспечения их реального включения в процессы культуротворчества и обеспечения культурной преемственности. Бесценным даром памяти поколений, своеобразной копилка кодов культуры – народных знаний о жизни, о человеке, о

Красоте и Любви, об извечных проблемах столкновения Добра и Зла, Света и Тьмы – выступает фольклор. В условиях межкультурной коммуникации включение представителей подрастающего поколения в уникальную самобытную культуру наших предков становится базовым механизмом их приобщения к национальным жизненным истокам, незыблемым стержнем познания общих законов сохранения и продления жизни на Земле, обретения универсального знания, благодаря которому возможно осуществление преемственности поколений. По своей сути фольклор является базовым фактором обретения человеком и сообществом своей культурной идентичности, который в сфере образования может выступить педагогическим ресурсом формирования практики поликультурного образования.

Практика поликультурного образования предполагает не просто ознакомление подрастающего поколения с кодами и языком различных культур (по типу организации многоэтнического образования), а обеспечение погружения в другую культурную среду: в поликультурном образовании важны не только предметные знания культурных универсалий, но очень важен метод их постижения и сам процесс культуротворчества.

В современных условиях, используя информационные технологии, достичь хотя бы виртуального погружения в другую культурную среду совсем не сложно и «не в отдаленном будущем, не когда-то потом, при каких-то особых условиях, а сейчас испытать чувство полноты, инаковости жизни» [2]. Погружение в культурную среду всегда сопровождается процессом межкультурной коммуникации, в которой коммуниканты используют свое знание культурных языков и умение познавать коды культуры. В процессе погружения человека в другую культурную среду его культурная идентичность обладает двойственной функцией. С одной стороны, она облегчает коммуникацию, позволяя коммуникантам составить определенное представление друг о друге и взаимно предугадывать поведение и взгляды собеседников. Успех человека в погружении в другую культуру и не «растворение» в ней его культурной идентичности нуждается в обретении духовного зрения, которое, по определению Шерил Денбо [5], может быть названо «культурным оком». Ресурсом становления «культурного ока» образованного человека выступает раннее погружение его в фольклорную среду.

Рассматривая фольклор в качестве педагогического ресурса, необходимо отметить, что «точное определение термина «фольклор» затруднительно, так как эта форма народного творчества не является неизменной и застывшей. Фольклор постоянно находится в процессе развития и эволюции: частушки могут исполняться под аккомпанемент современных музыкальных инструментов на современные темы, новые сказки могут быть посвящены современным явлениям, народная музыка может подвергнуться влиянию рок-музыки, а сама современная музыка может включать элементы фольклора, изобразительное и прикладное искусство могут подвергнуться влиянию компьютерной графики и т. д.» [9]. Все эти явления характерны для тех методов использования фольклора в образовательном процессе, которые предполагают и включение детей в

культурную среду народа, и создание условий для их творчества, построенного на фольклоре как копилке кодов культуры.

Однако в современных дошкольных и общих средних учреждениях образования народное творчество чаще всего встречается в виде исполнения детьми фольклорных произведений (сказок, колядок), т. е. обычного воспроизведения, что никоим образом не способствует процессу культуротворчества. При таких способах использования богатый ресурсный материал фольклора редуцируется до устного народного творчества, которое в оторванности от культурологической базы фольклора никак не может исполнить в образовательной практике функцию «хранителя» души, верований и ценностей того или иного народа.

Зафиксированный феномен имеет свои истоки, идущие из практики работы советской школы, в которой реализовывались технологии предметоцентрического образования. Осмысление содержания фольклора как предмета для изучения и учебного материала в различных словарях советского периода позволяет высказать утверждение, что в советской культуре постепенно утрачивалось значение фольклора как базы формирования и сохранения культурных норм и ценностей. Так, в словаре иностранных слов под редакцией И. В. Лехина и Ф. Н. Петрова (1949) под термином «фольклор» подразумевается только устное народное творчество: былины, сказки, сказы, песни (лирические и обрядовые), частушки, пословицы, поговорки, загадки и т. д.» [8, 693]. В словаре литературоведческих терминов под редакцией Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева фольклор (от англ. *Folk* – народ, *lore* – мудрость) – это термин, «получивший международное распространение в Англии, Франции, США; им обозначают все виды народного творчества (поэзию, музыку, танцы, резьбу) и даже верования и обычаи» [9, 436–437]. Далее авторы прямо указывали, что в СССР под фольклором понимали устно-поэтическое творчество народа, а также народную песню, народную музыку и танец, определяя фольклору место в прошлом и значительно сужая при этом функциональные возможности фольклора как способа существования культуры, культурного пространства общения, культуротворчества. Между тем, в Англии в «Детской энциклопедии» (1928) указывается, что под термином «фольклор» изначально понималось устное народное творчество, но позднее этот термин включилв себя обычаи и верования народа, представляя собой «запись» привычек, обычаев, традиций, т. е. способов существования культуры народа [12].

Действующие на постсоветском пространстве тенденции толкования самого термина «фольклор» привели к тому, что в современной культурно-образовательной ситуации нашей страны фольклор сначала изучают как учебный предмет в университетах культуры, а затем пытаются распространить «в народ» через деятельность фольклорных коллективов, работу педагогов и воспитателей. И если, как указывают теоретики этого явления, «неоценимая роль в этом процессе принадлежит музыкальным руководителям, воспитателям детских учреждений» [1], то особенно сегодня знание фольклора, его специфики и возможностей в обеспечении поликультурной образовательной практики педагогами всех предметов должны быть особенно глубокими, прочными.

Фольклорное знание, включающее не только исполнение текста, но и той ситуации, в которой он воспроизводится, определяется не особенностями памяти ребенка, а его игровой активностью. Именно в игровых формах поведения представителей различных народов «отражается опыт многих предшествующих поколений, соединяющийся с творчеством конкретного ребенка» [11]. Подобный способ освоения кодов культуры отработан веками: «Матушка Гусыня в Англии не говорит прозой, она не рассказывает сказки, а поет песенки, скандирует стишки и считалочки для детей. Она весела и уважает в детях детство. Она не стремится к нудной морали, но весело смеется вместе с детьми» [11]. Включение фольклорного материала в практику поликультурного образования позволяет в условиях деятельности современного учреждения образования вырастить образовательно-педагогический феномен – детский фольклор.

Несомненно, детский фольклор – прежде всего фольклор, который создают дети своими усилиями. Как метод поликультурного образования детский фольклор принадлежит культуре традиции, в основе которой присутствуют типологическая преемственность и типологическая повторяемость. Детский фольклор не может рассматриваться вне общей теории фольклора, теории жанров, генезиса и мифологии, исторической поэтики. Вместе с тем, если говорить о детском фольклоре в контексте народной традиции, в нем есть свои особенности: детский фольклор не знает сказителя в общепринятом фольклористикой смысле слова. И он не нуждается в сказителе – создателями определенного фольклорного материала выступают сами дети.

Как метод поликультурного образования «недостаточно рассмотрение детского фольклора лишь в русле народной традиции и народной педагогики. Для этого необходимо равноценное внимание к обоим словам (а за ними явлениям) понятия «детский фольклор» [7]. С этой точки зрения под детским фольклором понимается обширная, специфическая, многосоставная область народного творчества, включающая в себя классический детский фольклор (это, прежде всего, «поэзия пестования», т. е. произведения, создававшиеся и исполнявшиеся взрослыми, фольклорные тексты, носители которых – дети дошкольного возраста) и школьный фольклор в его устных и письменных формах, в том числе и речевые образования, вошедшие в детскую традицию.

Создание условий для возникновения детского фольклора – путь, позволяющий обеспечить становление «культурного ока» и видение ситуации представителями подрастающего поколения. В детском фольклоре сопряженность современной ситуации с культурно-исторической памятью народа становится возможной при активизации роли педагога как носителя культурных образцов. Использование фольклора в качестве образовательного ресурса обретения учащимися культурной идентичности предполагает, что педагоги не только имеют представление о фольклоре различных стран как знаково-символическом языке культур, но и способствуют формированию представлений учащихся о поликультурности мира, его многообразии и единстве как формообразующем элементе культурного развития.

Для детей ощутить «инаковость жизни» в узнавании других культур и понимании собственной принадлежности к одной из них дает возможность

разучивания и использования фольклора в своих делах (песен, сказок, прибауток, игр и т. д. разных народов). Постижению семантики других культур на «символическом» уровне способствует погружение учащихся в разные языковые среды на следующем этапе развития. Поликультурная образовательная среда дает возможность и развивающимся детям, и взрослым, «сохраняя и охраняя их индивидуальность, разобраться в своих психологических и этнокультурных особенностях, осознать в полной мере, к какой национальной среде они относятся, определиться в выборе сферы деятельности, выработать умение адаптироваться к условиям жизни в многокультурном мире» [5, 51].

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларускі дзіцячы фальклор / склад. А. М. Аляхновіч, М. В. Рахчэеў, А. С. Фядосік, У. Д. Каструлеў. – Мінск, 1994.
2. *Генисаретский, О. И.* Культурная идентичность и образ региона // Пространственность развития и метафизика Саратова / О. И. Генисаретский. – Саратов, 2001. – [Эл. р.] – Режим доступа: <http://www.procept.ru/doclady/beenithe.php>.
3. *Головач, Д. В.* Концепция мультикультурализма и ее критика в общественных науках / Д. В. Головач // Социальное знание и белорусское общество: материалы междунар. науч.-практ. конф. (к 20-летию институционализации социологии в Беларуси и 20-летию создания Института социологии НАН Беларуси), г. Минск, 3 – 4 декабря 2009 г. / ред. кол. : Котляров (гл. ред.) и др.; НАН Беларуси, Ин-т социологии НАН Беларуси. – Минск, 2009. – С. 260 – 265.
4. *Грушевицкая, Т. Г.* Основы межкультурной коммуникации: Учебник для вузов / Т. Г. Грушевицкая, В. Д. Попков, А. П. Садохин / Под ред. А. П. Садохина. – М., 2002.
5. *Denbo, Sh.* What is culture? / Sh. Denbo // Reading on cross-cultural communication. – Минск, 2006.
6. *Дмитриев, Г. Д.* Многокультурность как дидактический принцип / Г. Д. Дмитриев // Педагогика. – 2000. – № 10. – С. 3 – 12.
7. *Лойтер, С. М.* Изучение детского фольклора / С. М. Лойтер // Культура детства: нормы, ценности, практики. [Эл. р.] – Режим доступа: <http://childcult.rsuh.ru/article.html?id=59510>.
8. Словарь иностранных слов / под редакцией И. В. Лехина и проф. Ф. Н. Петрова. – М., 1949.
9. Словарь литературоведческих терминов / Редакторы-составители Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева. – М., 1974.
10. Фольклор // Википедия — свободная энциклопедия [Эл. р.]. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Фольклор>.
11. Хрестоматия по английской и американской детской литературе / сост. Н. М. Демурова, Т. М. Иванова. – М.–Л., 1985.
12. *Wheeler, H.* The Waverley children's dictionary: the wonder book of words / edited by Harold Wheeler Fleetway House. – London, 1928.

Наталья Суслова

СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ДУХОВНОМ И ТЕЛЕСНОМ В ТЕКСТЕ «ЖЕСТОКОГО» РЕАЛИЗМА

Суждение о том, что причиной формирования мифологического мышления является насущная для человека необходимость претворения хаоса бытия в

космос представлений о нем, неизбежно приводит к проблеме присутствия субъективной действительности в пространстве мифа, что предполагает непереносимое наличие категории «Я» и категории «душа» в качестве первоосновы данного типа мышления. Подобные представления находят концептуальное подтверждение в ставших классическими этнологическими и этнопсихологическими исследованиях Э. Тайлора и В. Вундта.

Э. Кассирер, напротив, выдвинул гипотезу, согласно которой категория «душа» является скорее результатом деятельности мифологического мышления: возникая у его истоков в виде некой почти материальной вещи (еще не категории), со временем душа «обрастает» свойствами, придающими ей собственно духовное содержание, и порождает новую категорию – «Я», связанную с представлениями о персоне, самости, личности, наконец. Идея отсутствия четкой, изначально заданной границы между «Я» и «действительностью» в пространстве мифологического мышления, по Кассиреру, дает возможность трактовать специфику любой символической формы как результат взаимодействия, диалога между субъективным и объективным. Более того, результат этот может быть самым неожиданным, т. к. материал, из которого он создается, текуч, пластичен, изменчив.

Подобный, мифологический по сути, механизм запускается в пространстве культуры всякий раз, когда очередное изменение картины мира настоятельно требует формирования своего эстетического адекватата – новой художественной системы: объективный мир переформируется в соответствии с состоянием мира субъективного. И всякий раз в качестве своеобразного «побочного эффекта» возникает опять-таки характерная для мифологического сознания ситуация. Когда «Я» вроде бы полностью вбирает в себя действительность, т. е. приобретает неограниченную власть над ней, оказывается, что эта власть – власть действительности над «Я»: стремление к тотальному обладанию физическим миром приводит к «выплескиванию» в его сферу психического компонента – душа занимает внешнее положение по отношению к ее носителю и порой обретает демонические черты. Путь, пройденный мифологией от души-«демона» к душе как чистой форме субъективности, не соотносимой ни с одной из вещей, всеобъемлющей и вездесущей, вероятно, пытается повторить и культура на каждом из этапов ее развития.

Для культуры XX века характерен подчеркнутый интерес к мифологическому. В первую очередь это объясняется возникновением в это время феномена неомифологического мышления как результата действия закона аналогий: не поддающиеся осмыслению в сложившейся системе координат катастрофические события мировой истории, неуклонно усложняющиеся жизненные процессы самого разного уровня, более не вмещающиеся в традиционные логико-семантические цепочки, повергают мир в хаос, который необходимо вновь претворять в космос. В модернистской литературе XX века (Дж. Джойс, А. Белый, Т. Манн, Ф. Кафка, М. Булгаков, У. Фолкнер и др.) мифология становится своеобразным дешифрующим языком, позволяющим высветить казавшийся уже навсегда утраченным смысл бытия, вспомнить о законах, регулирующих отношения в системе «мир – человек». Культура эпохи

постмодерн ни в коей мере не отказывается от неомифологического мышления, правда, лишая его бывшего культового статуса.

Герман Гессе некогда констатировал, что любое «я» – это целая вселенная возможностей, бездонный хаос, способный породить фактически любое состояние и форму. Отсюда последовал вывод о том, что тело цельно, а душа – нет, поэтому единство личности – это чистой воды иллюзия. Эту идею всемерно развивает культура эпохи постмодерн.

Одним из наиболее показательных в этом смысле явлений современного литературного процесса России, вероятно, является так называемый «жестокый» реализм, варианты реализации парадигматики которого представлены в произведениях Эдуарда Лимонова, Ильи Стогоффа, Рубена Давида Гонсалес Гальего, отчасти Игоря Яркевича.

«Жестокый» реализм, ни в коей мере не являющийся собственно постмодернистским явлением, весьма активно реализует одну из основных тенденций эпохи постмодерн – тенденцию к распечатыванию символических смыслов. Возможно, предложенный в этой связи «жестоким» реализмом вариант дешифровки взаимоотношений между душой и телом оказался весьма результативным, т. к. в известном смысле предполагает возвращение к ранним мифологическим представлениям о духовном и телесном, физическом и психическом, в предельно лаконичном виде демонстрируя историю их развития.

На первый взгляд, «жестокый» реализм обнаруживает сходные черты с неонатурализмом, но момент реального сходства только в одном – обращение к материалу, фактически не освоенному ни официальной культурой, ни высокой литературой. Для жестокого реализма, в первую очередь, это проблемы жизни тела, как правило, находящей выражение в сексуальности. Причины возникновения повышенного интереса к подобной области очевидны. Здесь сказывается и влияние мироощущения эпохи постсовременности: «Эдип» Делеза и Гваттари проявляет себя и по отношению к литературе, с его влиянием необходимо покончить – преодолеть «комплекс кастрации». И, несомненно, тот факт, что целая зона состояний индивидуума оказалась проигнорирована русской классической литературой, а в период расцвета социалистической культуры и идеологии сексуальность и вовсе была репрессирована. Соответственно, русская литература не смогла обрести языка для описания подобных состояний. В этой связи вспоминается комментарий Бориса Акунина к его проекту «Жанры»: рассказывая о перспективах развития проекта, писатель заметил, что есть только один жанр, к которому он не обратится никогда в силу отсутствия в пространстве русской культуры адекватного языка – это жанр эротического романа. В мифологическом ракурсе подобная посылка может быть интерпретирована через понятие «желание» (Кассирер), выражающееся в необходимости непосредственного воздействия на внешний мир с целью безусловного овладения, вмещения в собственное «Я».

Свою ярко выраженную телесность текст «жестокого» реализма активно прокламирует на уровне характерного набора внешних черт, к которым, в первую очередь, можно отнести намеренно детализированные описания физиологических и неотделимых от них эмоциональных ощущений, испытываемых человеком в

момент совершения действий сексуально-эротического характера, а также активное использование табуированной лексики.

Причины проявления подобных черт связаны с тем, что поскольку действия, состояния и переживания сексуально-эротического характера «замалчивались» литературой (даже самые раскрепощенные авторы в подобных случаях прибегали к несколько тяжеловесным эвфемизмам), то для заполнения пустоты сейчас необходим концентрированный текст, который для многих читателей, возможно, сыграет еще и роль своеобразной шоковой терапии. Пристрастие же к ненормативной лексике объясняется тем, что целый пласт, который не отторгается языком в силу его активного использования, до недавнего времени был фактически не задействован в литературе, хотя он способствует и моделированию зон повышенной степени экспрессивности, и достаточно четкому маркированию ситуации, когда человек теряет контроль над своим поведением, но самое главное – пытается восполнить отсутствие культурного языка для адекватного описания жизни тела (биолого-медицинская терминология воспринимается как стерильная, безликая и «безвкусная»).

«Тела» персонажей текста «жестокоего» реализма постоянно стремятся подтвердить, что они живые. Помимо обозначенной выше демонстрации сексуальности этому способствует ряд нехитрых, но безошибочно попадающих в цель приемов. Так, наделение персонажа именем автора произведения и некоторое соответствие отдельных сюжетных узлов событиям реальной биографии автора формирует у читателя установку на восприятие текста, текстовых событий как реальной действительности: происходит отождествление автора и персонажа, произведение начинает восприниматься как подлинная автобиография, реальный дневник. Иллюзия реальности/телесности усиливается множественной фигурой прототипизации (как правило, достаточно условной: на уровне заимствования имени реального лица и некоторых черт реальной жизненной коллизии) – в такой ситуации и абсолютно вымышленные персонажи обретают статус «живых». Усиление иллюзии реалистичности достигается и за счет специфического состава детального пласта произведения: детали в тексте жестокого реализма, как правило, – образы вещей, имеющих самую прямую и непосредственную связь с жизнью тела: одежда и пища.

Казалось бы, подобная гипертелесность способна напрочь вытеснить какой бы то ни было духовный элемент. Однако своеобразным «скелетом», «конструктом» как образа персонажа текста «жестокоего» реализма, так и моделируемого им образа реальности являются, как это ни странно, наиболее значимые элементы романтической парадигмы. Мир расколот надвое, персонажу необходимо предпринять нечеловеческие усилия, чтобы преодолеть ад реальности и переместиться в идеальную для него сферу. Подобно типичному романтическому герою, он страдает и мучается, пребывает в непримиримом конфликте с обществом, а мир мечты, как правило, так и остается для него недостижимым.

Если реализация телесного в тексте «жестокоего» реализма происходит в нарочито агрессивной манере, то образная материализация душевного строится по принципу приема стоп-кадра: рука Эдички, прикрывающая

серебряный крест, которым хотят завладеть грабители, и его срывающийся голос: «Onlywithmylife»; столичный рокабилльный музыкант, ищущий спасения в отдаленном монастыре; задыхающийся от боли журналист, умоляющий Будду открыть глаза... И, наверное, не столь важно, что к Эдичке не вернется Прекрасная Елена, что музыкант сорвется в еще более глубокую пропасть, нежели та, откуда он пытался выбраться, что абсолютно ничего не изменится, даже когда Будда откроет свои глаза. Та боль, которую испытывает герой произведений «жестоккого» реализма, – боль, не сравнимая с его почти физически ощущаемыми читателями телесными муками после очередного алкогольно-наркотического party или сеанса S&M. Измученный, доведенный до последнего предела этой болью, романтический герой жесткого текста никогда не откажется от нее: «И больше всего мне хочется сейчас, господи, пулю в лоб, потому что я устал сражаться и боюсь умереть не героем». И эта боль – тоска по утраченному или так и не обретенному раю любви.

Таким образом, текст «жестоккого» реализма явно демонстрирует динамику, характерную для развития мифологических представлений о душе: «между простым желанием и его целью появляется все больше ясно осознаваемых промежуточных звеньев, именно благодаря этому объекты, с одной стороны, Я – с другой, приобретают самостоятельную ценность: определенность обеих сторон достигается лишь через эту форму опосредования» [1]. «Жестокий» реализм, воспринимающийся многими читателями и критиками (чего стоит только такой распространенный вариант обозначения данного понятия, как «грязный» реализм!) как уродливая проекция уродливых явлений реальности, представляет собой, помимо прочего, и отчаянную попытку не вопреки телесности, а благодаря ее наличию ощутить в человеке присутствие души.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кассирер, Э. Философия символических форм. [Электронный ресурс] – 2008 / Режим доступа: http://philosophy1.narod.ru/katr/cassirer_soul.html. – Дата доступа: 08.01.2011.

Тацяна Сянько

СПЕЦЫФІКА ВЫКАНАННЯ ВАКАЛЬНЫХ НАРОДНЫХ ТВОРАЎ

Выкананне аўтэнтычных вакальных твораў – справа складаная і далікатная. Тут недастаткова добрага валодання музычным слыхам і нотнай граматай. Усе, хто аднойчы працаваў з аўтэнтыкай і спрабаваў пераняць манеру выканання, сутыкаўся з пытаннямі, якія звязаны з крытэрыямі выканання аўтэнтычнага твора. Пры гэтым чым глыбей разглядаецца праблема, тым больш складанасцей у пошуку адказу.

З першых крокаў работы над твораў заўважаюцца разыходжанні ў меркаваннях. Першае, што пачынае выклікаць сумненне, – ці павінна новае выкананне дакладна паўтараць аўтэнтычнае. Кожная запісаная песня з’ўляецца арыгінальным і непаўторным скарбам. Максімальнае набліжэнне ў новым выкананні да захаванага на носьбіце павялічвае яе каштоўнасць. Дыханне,

фарміраванне гукаў, артыкуляцыя, дыялектныя асаблівасці і шмат іншых фактараў уплываюць на цэласны, непаўторны характар вобразу песні.

Нельга не адзначыць, што песні, з якімі працуюць вакалісты, часцей перадаюцца ад старэйшых людзей. Такім чынам, пераймаючы асаблівасці дыкцыі, не вельмі карэктна не зважаць на ўзроставыя якасці, якія не маюць дачынення да каларыстыкі песні.

У некаторых аўтэнтычных вакальных творах, дзе спяваюць два і больш чалавек, часам назіраецца недасканаласць веданне песні адным з выканаўцаў. Такое голасавядзенне нагадвае падгалосак, але яго трэба дакладна адрозніваць ад няведання. Абавязкова ўсведамляць – выкананне гэтага голасу з усяго сугучча з’яўляецца немэтазгодным.

Тэмбравыя адметнасці кожнага выканаўцы – арыгінальная рыса, таму рабіць тэмбральную кальку не да месца, неразумна і непатрэбна. Кожны спявак павінен захоўваць сваю каларыстычную афарбоўку голасу.

Пэўныя разыходжанні новага выканання з аўтэнтычным арыгіналам назіраюцца заўсёды.

Даследчыца Л. П. Касцюкавец у кнізе «Беларускія народныя абрады» выказала такую думку наконт асаблівасцей выканання песенных твораў: «У народзе традыцыйныя песні кожны раз спяваюцца па-новаму, даючы іх меладычныя і рытмічныя варыянты, таму ўсе змешчаныя (у кнізе. – Т. С.) мелодыі павінны стаць асновай для далейшых выканаўчых імправізацый і творчых пошукаў» [1, 8]. Пра ўзнікненне песні, яе жыццё і ролю імправізацыі пісаў у свой час М. Гарэцкі: «Песню мог складаць не адзін чалавек, а ўся грамада разам, калектыў людзей. Калі ж яе складаў і адзін чалавек, дык усё роўна яна зараз пераходзіла ў калектыўную творчасць – бо тады пясняр рэдка стаяў вышэй у пяснярскіх адносінах за сваіх слухачоў. І твор яго без труда ўспрымаўся. Калі ж песня захоплівала ўвагу слухачоў, дык яна магла ўжо паўторвацца другімі, пашырацца, спаўняцца грамадою. Пры гэтым словы мяняліся, кожны мог дадаць нешта ад сябе або нешта забыцца, абмінуць або нешта свядома выкінуць» [2, 8]. Безумоўна, імправізацыя носьбітаў фальклорнай песеннай традыцыі часоў М. Гарэцкага – адна справа. У гэты гістарычны перыяд фальклор знаходзіўся ў асяроддзі натуральнага бытавання і такія вектары яго развіцця былі цалкам заканамерныя. Іншае – сучасны адукаваны чалавек. Менавіта «адукаванасць» часам псуе натуральнасць у параўнанні з аўтэнтычным выкананнем.

Трэба дакладна ўсведамляць, што існуе мяжа паміж якаснай, граматычнай імправізацыяй і безгустоўным псаваннем твора.

Па-першае, імправізацыя не павінна быць беспадстаўнай, незалежнай ад традыцыі. Неабходна ўлічваць рэгіянальныя інтанацыйна-вакальныя асаблівасці, якія абумоўлены не толькі адметнасцямі пэўнага рэгіёна, але і лакальным выканальніцкім каларытам, які характэрны для канкрэтнай вёскі. Гэта датычыцца як мовы, так і мелодыі выканання.

Па-другое, трэба звяртаць ўвагу на тое, што можа мець месца суб’ектыўны фактар, які заяўляе пра сябе незалежна ад волі, жадання і свядомасці чалавека. У сучасным свеце глабалізацыя з’яўляецца не толькі станоўчым фактарам, які спрыяе хуткаму распаўсюджванню музычных стылей, напрамкаў – этнічных і

прафесійных, але і негатыўным «выраўніцелем», дзейнасць якога зацірае або зводзіць у нябыт стылявыя рысы тых ці іншых нацыянальных з'яў. Існуе небяспека, што чалавек, які шчыльна кантактуе з іншымі культурамі або толькі сутыкаўся з імі, можа неўсвядомлена ўвесці ў сваю імправізацыю элементы, вельмі далёкія ад той фальклорнай спадчыны, якую спрабуе перадаць і пераапрацаваць. Такім чынам, існуе небяспека, што этнафоннае перайманне з мэтай найлепшага, дакладнага захавання можа непрыметна перайсці ў псаванне. І той твор, які атрымаецца ў рэшце рэшт, будзе мець вельмі ўскоснае дачыненне да арыгінала.

Некаторыя «ролевыя» песні, у аснове якіх ляжыць дыялог (напрыклад, жартоўныя песні пра кума і куму), часта можна пачуць у выкананні аднаго чалавека, часцей жанчыны. Дапушчальна меркаваць, што першапачаткова песня магла выконвацца па ролях – гэта, па сутнасці, яе дыялагічная кампазіцыйная форма. Тут калі і мае месца творчы пачатак новага выканаўцы, то ён звядзены да мінімума.

Апошнім часам выканаўцы зноў пачалі звяртацца да такога патаемнага жанру, як галашэнне. Як вядома, галашэнне – гэта імправізацыя ў рамках жанравай традыцыі. Тут існавалі свае прафесіяналы, якіх заўсёды запрашалі з нагоды драматычных сямейных падзей. Самай знакамітай плакальшчыцай была Ірына Фядосава. Вядомы вопыты спевака Аляксандра Градскага прадставіць галашэнне, блізкае да аўтэнтыкі. Імправізацыя ў галашэннях адрозніваецца ад песеннай. Яна грунтуецца на аснове свядомага ўваходжання выканаўцы ў пэўны эмацыянальны стан, мае свае законы. Поўнае валоданне тэхнікай імправізацыі пры галашэнні ўласціва толькі вузкаму асяродку таленавітых асоб.

Такім чынам, работа над аўтэнтычным творам мае сваю спецыфіку і патрабуе ўліку шэрага асаблівасцей, звязаных з рэгіянальнымі традыцыямі, узростам папярэдняга выканаўцы, тэмбравымі афарбоўкамі. Перш чым працаваць з вакальным народным творам і імправізаваць (імправізацыя можа мець месца), трэба дакладна разумець яе дапушчальныя межы. Не вельмі ўважлівае стаўленне да твора прыводзіць да прапускання тонкіх, але вельмі значных элементаў, якія надаюць песні непаўторнае гучанне. Беларуская песня – празрыстая карункавая тканіна з нацыянальна адметным узорам, якая патрабуе адпаведнага майстэрскага выканання. Толькі адчуўшы ўсю яе прыгажосць і разумеючы вялікую адказнасць, можна мець права дакрануцца да яе.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускія народныя абрады / склад., навук. рэд. і прадм. Л. П. Касцюкавец. – Мінск, 1994.
2. *Гарэцкі, М.* Гісторыя беларускае літаратуры / М. Гарэцкі. – Мінск, 1992.

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТА

Оговоримся сразу, что понятие «феноменология» в данном контексте не отсылает непосредственно к философской системе Э. Гуссерля, а предполагает «деконтекстуализацию» [6, 7] фольклорного текста, рассмотрение аспектов его явления в культурном пространстве.

Как известно, основными отличительными признаками фольклора являются устность, вариантность (вариативность), коллективность и традиционность. Поскольку все эти признаки взаимосвязаны, то рассматривать их по отдельности вряд ли имеет смысл, тем более что это уже неоднократно и с разным успехом проделывалось учёными, например Б. Н. Путиловым [5, 177–203].

Специфичность фольклорного текста определяется тем обстоятельством, что он существует только в живом исполнении и только в момент своего исполнения и при этом является эманацией некоей хранимой коллективным сознанием структуры («произведения», по Б. Н. Путилову [5, 189]).

На деле исследователь оперирует текстами (или вариантами текстов), когда-то где-то исполненными и письменно зафиксированными. И если устное произведение находится в процессе непрерывного становления, то записанные варианты фиксируют единичные состояния текста, представляют собой застывшие формы, «дискретные остановленные моменты» [3, 200], своего рода «портреты» произведения в определённые моменты его существования. Как любые портреты, они совершенно необязательно соответствуют оригиналу и несут в себе отпечатки восприятия и интерпретаций тех агентов, через сознание которых прошли. Каждый из текстовых вариантов содержит в себе также некоторый итог развития произведения на момент фиксации. Но, как подчёркивает Б. Н. Путилов, «состояние данного текста, записанного в каком-то месте, в какое-то время, ещё не отражает состояния произведения в этот период... хотя бы уже потому, что любое произведение реализуется в бесконечном множестве текстов, которых мы не знаем» [5, 189].

В связи с этим сам собой напрашивается вопрос, представляет ли совокупность зафиксированных вариантов значимое метаобразование или является не более чем простым множеством. Безусловно, сравнение вариантов представляет ценность для исследователя, к примеру для выделения на разных уровнях устойчивых элементов, имманентно присущих произведению. Однако о чём это свидетельствует? Можем ли мы говорить о «первоначальности» устойчивых элементов в отношении данного произведения или о том, что «случайные» элементы не входят в его инвариантную структуру? Является ли это произведение образом «первотекста» как потенциальной изначальности? Разумеется, не является.

Вопрос о «первотексте», по отношению к которому все остальные тексты были бы вторичными вариантами, решается в фольклористике однозначно: его не существует. В таком случае варианты любого фольклорного текста являются вариантами исключительно по отношению друг к другу. И этот парадокс неразрешим примерно так же, как вопрос о «первоначале» в интерпретации Ж. Деррида. Каждый вариант хранит «следы», которые не указывают ни на что, кроме других «следов», и тут Ж. Деррида несомненно прав: «След – это не только исчезновение (перво)начала,

он означает также... что (перво)начало вовсе не исчезло, что его всегда создавало (и создаёт) возвратное движение чего-то неизначального, то есть следа, который тем самым становится (перво)началом (перво)начала». И далее: «...если всё начинается со следа, то никакого «Самого первого следа» не существует» [2, 187].

Примерно о том же самом говорил и Ю. М. Лотман, когда анализировал влияние мифологических «нарративных моделей» на сознание современных исследователей. Как нарратив расчленяет континуальную реальность на дискретные события, имеющие начало и конец, так и «нарративность исследовательского мышления влияет на создаваемую учёным конструкцию» [3, 362]. Соответственно ориентированность нарративных моделей на начало (этиология) или конец (эсхатология) провоцирует на тотальные поиски «начал» и прогнозирование «концов». На деле же никакого «начала» нет и не может быть, всё является продолжением чего-то, и «то, что казалось началом, оказывается итогом длительного пути, то, что считалось примитивным, обнаруживает глубину и сложность» [3, 362].

Таким образом, получается, что инвариантная структура, не являясь «первоначалом», подразумевает все варианты, содержит их как потенцию, потому что парадигматические ряды, которые она объединяет, не поддаются учёту, как и количество текстовых вариантов. И в этом ещё один парадокс: структура произведения и устойчива, и в то же время бесконечно вариативна. Но как раз это и обеспечивает движение, изменяемость всей структуры, реализацию заложенных в ней потенциальных возможностей, просто эти изменения настолько несоотносимы с динамикой, допустим, литературного процесса, что кажутся топтанием на месте, воплощением традиционности.

Точно так же, как сомнительны поиски фольклорных «первотекстов», сомнительны поиски любых «первоначал» применительно к фольклорному материалу: истоков обрядовых практик, происхождения и изначальной семантики образов, да и всего фольклора в принципе.

В этой связи интересно вспомнить теорию А. Н. Веселовского о синкретизме «первобытной поэзии» [1, 155]. Эту теорию можно воспринимать как своего рода попытку преодоления устремлённости к первоначалам явлений. Нерасчленённость пространства ритма-танца-музыки-слова в некотором смысле размывает представление о «начале», поскольку нерасчленённость бесконечно ориентированна «назад» и не предполагает какого бы то ни было своего «начала», кроме неопределённости самозарождения. Это синкретичное первобытное искусство, по Веселовскому, является выражением потребности в «психофизическом катарсисе», то есть, по сути, относилось к области инстинктов, а инстинкты не имеют «начал», они просто даны. Надо сказать, что идеи Веселовского постоянно подвергались критике, но, что характерно, критика обычно строилась по принципу «дополнения» или «уточнения» тех моментов, которые были, по мнению последующих исследователей, недоработаны или упущены. Как нам кажется, гипотезы А. Н. Веселовского просто нуждаются в более внимательном прочтении, что мы уже имели возможность продемонстрировать в другой работе [7, 35–36].

Не имея первоначала, фольклорный текст, со всей очевидностью, не может иметь и автора. Интересно, что именно фольклор даёт наглядное представление о «смерти автора» – идеи, общей для структуралистов и постструктуралистов. Вернее,

фольклор репрезентует как раз ту культуру без функции-автор (культуру, в которой автор даже не «родился»), о которой говорил М. Фуко: «Можно вообразить такую культуру, где дискурсы и обращались, и принимались бы без того, чтобы когда-либо вообще появилась функция-автор. Все дискурсы, каков бы ни был их статус, их форма, их ценность, и как бы с ними не имели дело, развёртывались бы там в анонимности шёпота. Более не слышны уже были бы вопросы, переживавшиеся в течение столь долгого времени: кто говорил на самом деле? действительно ли – он и никто другой? с какой мерой аутентичности или самобытности? и что он выразил – от себя самого наиболее глубокого – в своём дискурсе? Но слышны были бы другие: каковы способы существования этого дискурса? откуда он был произнесён? каким образом он может обращаться? кто может его себе присваивать? каковы места, которые там подготовлены для возможных субъектов? кто может выполнить эти различные функции субъекта? И за всеми этими вопросами был бы слышен лишь шум безразличия: «какая разница – кто говорит»» [8, 41].

Закономерно, что нас – агентов культуры, в которой существует представление о функции-автор, – прежде всего интересует именно этот момент – кто говорит. Применительно к фольклору того, кто говорит, находят в «собирательном» лице «народа», «коллектива» и т. д., при этом само понятие «коллективность» несомненно принадлежит культуре с функцией-автор и уже имплицитно содержит отсылку к «неколлективности», к мысли о единичном творце. Сами же носители фольклора не фиксируют для себя категорию авторства, им действительно безразлично, кто говорит.

Помимо того, что народная культура – это культура без функции-автор (кстати сказать, выделение функции-субъект в ней тоже проблематично), она представляет собой описанный Ю. М. Лотманом вариант «бесписьменной культуры» [3, 363–371], которую подчинила более поздняя письменная культура. Но то, что подчинение произошло, с точки зрения исследователя, – чистая случайность. С таким же успехом устная форма культуры могла остаться единственно возможной. Бесписьменная культура ориентирована не на сотворение, а на возобновление, повторение, на «вечное возвращение» к прецедентам (М. Элиаде), это культура «памяти», мнемоническими знаками в которой являются символы с их «размытым» значением, свойством обретать конкретный смысл лишь в отношении, например, ритуала и наличием, по Ф. де Соссюру, рудимента «естественной связи между означающим и означаемым» [3, 377].

Письменная же культура – это культура «забвения», её память выносится за пределы сознания агента в письмо. Мнемоническими знаками в ней являются буквы или иероглифы, которые имеют определённое значение, а конкретный смысл обретают в синтагматическом ряду. В диалоге Платона «Федр» Сократ устами египетского царя, которому «божественный Тевт» хотел открыть искусство письма, утверждает, что такая культура аномальна и беспамятна: «Искуснейший Тевт, один способен порождать предметы искусства, а другой – судить, какая в них доля вреда или выгоды для тех, кто будет ими пользоваться. Вот и сейчас ты, отец письмен, из любви к ним придал им прямо противоположное значение. В души научившихся им они вселят забывчивость, так как будет лишена упражнения память: припоминать

станут извне, доверяясь письму, по посторонним знакам, а не изнутри, сами собою. Стало быть, ты нашёл средство не для памяти, а для припоминания» [4, 216–217].

Устная культура – это традиционная культура, то есть культура в основном воспроизводящая. Воспроизведение не отрицает «производства», которое возможно настолько, насколько допускает традиция. Амплитуда изменений, происходящих в традиции, относительно невелика и продолжительна во времени. Значительные изменения проявляются на большой дистанции. Однако как раз дистанцированный взгляд на фольклор возможен в очень условном смысле, поскольку фольклорные тексты стали фиксироваться начиная только с XVIII века, а такой срок для традиции практически несуществен. Сопоставление записанных вариантов текстов (от ранних до поздних) может разве что подтвердить устойчивость традиции; её изменения на таком промежутке практически не будут заметны. Кроме того, ранняя фиксация текста ещё не гарантирует, что в нём проявились элементы более архаичных по сравнению с элементами текста, зафиксированного позже (что уж говорить о сомнительной (в некоторых случаях) точности записи). Конечно, изменение традиции можно реконструировать на основании следов, удержанных текстами, но такая реконструкция не просто гипотетична, но зачастую и тенденциозна, она обслуживает гипотезу исследователя и потому не может считаться неоспоримым фактом.

Для определения универсального механизма всеобщего достраивания-доращивания Ж. Деррида использует понятие «восполнение»: «Восполнение есть то, что добавляется, это избыток, полнота, которая обогащает другую полноту, наполняет её наличностью. <...> Но восполнение восполняет, т. е. добавляется лишь как замена. Оно вторгается, занимая *чужое* место; если оно и наполняет нечто, то это нечто – пустота... Будучи заменой, оно не может просто добавиться к чему-то позитивно наличному как выпуклый отпечаток на поверхности: его место в структуре отмечено знаком пустоты» [2, 295–296]. Можно сказать, что в отношении фольклора вообще и фольклорного текста в частности мы имеем вариант изменений по принципу «восполнения». Действительно, фольклорная традиция предстаёт в виде полноты, но тем не менее в ней происходит восполнение, отнюдь не обусловленное её внутренней противоречивостью. Например, зооморфность персонажей в былинах (таких, как змей) восполняется признаком антропоморфности в образе химерических существ типа Тугарина Змеевича и Соловья-разбойника. Однако восполнение означает также и вытеснение чего-то, замену его собой, при этом исчезновение заменяемого не является необходимостью, заменяемое остаётся как след, как цепочка следов в теле *традиции* (в произведениях) и в фольклорных текстах.

Получается, что фольклорный текст как однажды зафиксированная копия стабилен и неизменен, но за своими пределами, в пространстве традиции он подвержен изменениям, варианты текста восполняют друг друга и восполняются сами, и этот процесс не имеет ни начала, ни конца – по крайней мере, пока жива порождающая традиция.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. Вступ. ст. И. К. Горского; сост., коммент. В. В. Молчаловой. – М., 1989.

2. *Деррида, Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. Пер. с франц. и вступ. ст. Н. Автономовой. – М., 2000.*
3. *Лотман, Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992) / Ю. М. Лотман. – СПб., 2001.*
4. *Платон. Сочинения: В 3 т. Т. 2 / Платон. Пер. с древнегреч.; под общ. ред. А. Ф. Loseva и В. Ф. Asmusa. – М., 1970.*
5. *Путилов, Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора / Б. Н. Путилов. – Л., 1976.*
6. *Пятигорский, А. М. Мифологические размышления: Лекции по феноменологии мифа / А. М. Пятигорский. – М., 1996.*
7. *Трыфаненкава, М. А. Матыў змеяборства ва ўсходнеславянскай фальклорнай традыцыі: Генезіс. Семантыка / М. А. Трыфаненкава. – Мінск, 2003.*
8. *Фуко, М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности: Работы разных лет / М. Фуко. Пер. с франц. – М., 1996.*

РАЗДЗЕЛ 2

ФАЛЬКЛОР – МІФАЛОГІЯ – ЭТНАЛОГІЯ

Дзмітрый Дрозд

КАШТОЎНАСНЫ СЭНС ФАЛЬКЛОРНАЙ ІДЭАЛІЗАЦЫІ (НА МАТЭРЫЯЛЕ БЕЛАРУСКАЙ ВЯСЕЛЬНОЙ АБРАДНАСЦІ)

Беларускі вясельны комплекс ўяўляе сабой складаную з’яву, якая стагоддзямі назапашвала ўзоры вераванняў, абрадаў, вусна-паэтычных твораў, нормаў маралі, этыкету. Традыцыйнае вяселле спалучае ў сабе рытуальны і пазарытуальны аспекты змянення сацыяльнага стану асобы. Яно змяшчае ў закадзіраваным выглядзе багаты міфалагічны план, элементы архаічнага мыслення, дамінуючае месца ў ім займае сістэма магічных рытуалаў. Галоўнай мэтай шматлікіх абрадаў і песенных твораў з’яўляецца магічнае садзейнічанне паспяховаму пераходу ў «новае» жыццё, усталяванню добрых адносінаў у будучай сям’і, наладжванню яе дабрабыту.

Важную ролю адыгрывае педагагічны аспект вяселля. Песні змяшчаюць пэўны ўзор паводзінаў на ўрачыстасці, парады для маладых, звязаныя з усімі сферамі жыцця: сямейнай, гаспадарчай, грамадскай. Вясельныя творы ўключаюць звод маральных правіл, этычных і эстэтычных прынцыпаў, павучанняў, пажаданняў, перасцярог. Гэта садзейнічае фарміраванню пэўнага ідэалу маладых, які перадаецца ў паэтычных вобразах. У якасці асноўных сімвалаў выступаюць вобразы, якія пазбаўлены індывідуалізацыі і маюць агульныя адметныя рысы, што датычаць знешнасці, адзення, жылля і г. д., у першую чаргу статусна адзначаныя. Так, у песнях жаніх-сялянін называецца «*князем*», «*шляхцічам*» і дзейнічае згодна са сваім тытулам. Лічылася, што у вясельным фальклоры ідэалізацыя адыгрывае магічную ролю, заснаваную на веры ў магчымасць уздзеяння на навакольны свет пры дапамозе слова. Пры гэтым жадаемае выяўляецца як ідэальнае, сапраўднае. Пэўным чынам арганізаванае слова магло выклікаць станоўчыя ці адмоўныя для чалавека змены. Так, называючы маладых «*князем*» і «*княгіняю*», чакалі, што і ў сапраўдным жыцці яны будуць багатымі і паважанымі (падобнае нараджае падобнае).

Знатнасць і багацце – характэрныя рысы пры стварэнні ідэалізаваных вобразаў удзельнікаў вяселля, асабліва маладой пары, якая пачынала сямейнае жыццё. Маладога ў паэтычных творах прадстаўляюць як «*каралевіча*», «*баярына*», «*князя*», «*шляхціца*», «*ваяводу*», «*купца*».

А наш Іванька каралеў зяць.

Сам ён увабран, конь прыгожы.

Поўна грыванька золата,

Пад капыцікамі серабра [1, 425].

Маладую ў песнях называюць «княгіняй», «каралеўнай», «баярачкай-багатырачкай», «графіняй», «шляхцянкай», «панначкай». Напрыклад:

*Дзяўчына-багатырачка
Пакрыла лясы намётчакмі,
Дарожку слала ручнічкамі,
Масты масціла пярсцёначкамі,
Коні ляіцала паяскамі [1, 395].*

Звяртаецца ўвага і на іншых вясельнікаў. Каравайніц называюць «шляхцянкамі-мяшчанкамі», якія едуць на вяселле з «княжскага двара – палаца». У якасці дружак маладая запрашае «із сяла – сялянак, із горада – шляхцянак, із панскага двара – паненак». Запрошаныя госці – гэта купцы-баяры, якія прыехалі да князеўны. Асаблівай пашанай карыстаюцца сваты. Іх параўноўваюць з баярамі-ваяводамі, якія прыехалі ў «залатой карэце» за «таварам даражэнькім», за які даюць «горад стаўлены» і «семсот чырвонцаў».

Знатнасць маладога падкрэсліваюць песні, у якіх хлопец піша лісты каралю, каб параіцца з ім наконт жаніцьбы, запрашае яго ў госці, ці вырашае, да каго яму паехаць: да караля, у якога «мёд ды гарэлка», ці да цесця, у якога «харашая дзеўка». Адным з адпаведнікаў сватання з’яўляецца адпраўленне да караля на абед або на бал.

Часта ў паэтычных творах малады выступае ў вобразе князя (ваяводы), які вядзе сваю дружыну (войска) на цесцяў двор, каб заваяваць дзяўчыну:

*Жанішок сена косіць
Да стаенкі носіць:
–Ешце, конікі мае,
Бо паедзем на вайну.
Будзем цесця ваяваці,
Сабе дзеваньку браці [1, 653].*

Сама вясельная цырымонія ў песнях параўноўваецца з узыходам на княства князя з княгіняю, са зборам князеў, шляхты, баяраў.

Ідэалізуецца і месца жыхарства дзяўчыны: новы горад, двор на высокай гары, абнесены каменнай сцяной, высокі церам, светлыя святліцы, шырокія харомы. Падкрэсліваецца багацце, пышнасць адзення маладога і яго дружыны: убраны ў атлас, золата, «у бабры-куніцы», падпаясаны каваным поясам, на галаве – чырвоная шапка; дружына едзе на вараных конях, у маляваным вазочку, у залатой карэце.

Уражвае і пасаг, які бацькі даюць сваёй дачцы: дзевяць гарадоў, дзесяць куфраў срэбра-золата, шмат вазоў збожжа.

Кульмінацыяй вясельнай цырымоніі з’яўляецца пасад маладых, аснова якога – маральнае выпрабаванне будучых мужа і жонкі, выяўленне іх гатоўнасці да ўступлення ў шлюб. У такі адказны момант жадалі маладым шчасця, здароў’я, багацця, здаровых дзяцей. Пры гэтым ідэалізацыя дасягала сваёй вяршыні. Само месца пасаду ў творах называецца «пачэсным месцам», «высокім месечкам», «залатым крэслечкам». Саджэнне маладых на пасад нагадвае ўзыходжанне на

ганаровае месца (трон) тытулаваных асобаў, што яшчэ раз падкрэслівае сімвалічныя найменні (князь з княгіняй, шляхціц са шляхцянкай і інш.).

Адпаведна ў песнях ідэалізуецца ўбранне маладых, пакой, дзе праходзіць абрад, рэчы, якімі карысталіся пры яго выкананні (шаўковыя і кужалёвыя хусцінкі, залатыя і сярэбраныя кароны, бабровыя футры, каменныя палаты, залатыя сцены, белыя лаўкі, залатыя кубкі і сярэбраныя сподачкі).

Маладыя падчас пасадку надзяляюцца незвычайнай прыгажосцю. Хлопец мае *«сунічнае ліцо, сакалінае брыўцо»*, у дзяўчыны *«ліцо бялёшанька, стан станавёшанькі»*, *«русяя каса да паяса, сукенка да расіцы»*. Маладыя, як на пасадку узышлі, *«ую хату асвятлілі, уую радню развесялілі»*.

Акрамя знатнасці, багацця, знешняй прыгажосці, важную ролю пры фаміраванні ідэалу будучай сям'і адыгрывала духоўная прыгажосць мужа і жонкі. *«З добрага цеста добрая паляніца, з добрай дзяўчыны добрая і маладзіца»* – сцвярджае прыказка. Паколькі асновай існавання сялянскай сям'і была праца, то і галоўным патрабаваннем да маладых людзей было здароўе і працавітасць (*«Здаровы багатаму варты»*, *«Выбірай не на ігрышчы, а на іржышчы»*).

Вясельны абрад прадугледжваў і выпрабаванне, звязанае з працавітасцю дзяўчыны і хлопца. Часам умельства, спрытнасць, вынослінасць маладых імкнуліся разгледзець, загадваючы ім выканаць тую ці іншую працу па гаспадарцы. Напрыклад, уваходзячы ў хату мужа, маладая павінна была чыста вымесці наўмысна забруджаную падлогу, прынесці вады, спяцы яечню і інш.

Народная мараль вельмі пільна ставілася да захавання маладымі чысціні, гонару, цнатлівасці. Пасад быў своеасаблівым выпрабаваннем на захаванне вышэйшых духоўных якасцей маладой пары. Толькі пасля таго, як маладыя, сеўшы на пасад, даказалі гэтым чысціню паводзін юнацкага жыцця, духоўнае хараство, выхаванасць, яны атрымлівалі бацькоўскае благаслаўленне, мудрыя парады старэйшых і прыхільнасць Бога. Той, хто, не захаваўшы свайго гонару, цнатлівасці, садзіўся на пасад, выклікаў гнеў не толькі абодвух родаў, але і самаго Бога, што вяло, як лічылася, да непазбежнага пакарання грэшніка і яго сям'і.

Высокія маральныя якасці ў паэтычных творах часта выступаюць прыналежнасцю прадстаўнікоў вышэйшых класаў. Таму, выпраўляючы сына ў сваты, бацькі раіць яму набрацца *«розуму каралеўскага, гонару панскага»*, каб *«цешча прызнала і сынам назвала»*.

Прааналізаваўшы вясельны фальклорны матэрыял, можна вылучыць якасці, якія маладыя жадаюць бачыць у спадарожніку жыцця: розум, кемлівасць, годнасць, працавітасць, руплівасць, цяпенне, сціпласць, ахайнасць, смеласць. Менавіта яны спалучаюцца з высокімі «тытуламі» маладых. І, наадварот, дурасць, гультайства, неахайнасць ніяк не стасуюцца з тым велічным, ганаровым месцам, якое займаюць маладыя на вяселлі. Нават у госці імкнуліся запрасіць людзей з высокімі маральнымі якасцямі, якіх паважалі і любілі ў грамадстве. Лічылася, што яны, як носьбіты лёсу, маглі паспрыяць наладжванню жыцця маладой сям'і, быць добрым прыкладам для моладзі.

З магічнай роляй ідэалізацыі звязаная так званая магія «першага дня», прынцыпы якой сцвярджаюць, што менавіта пачатак прадугледжвае далейшае развіццё пэўнай справы, падзеі. У народзе лічылі: якім будзе вяселле, такім будзе і

ўсё далейшае жыццё. Таму гэтая абраднасць увабрала ў сябе многія магічныя прынцыпы і сродкі для садзейнічання маладым пры іх пераходзе ў статус сямейнікаў. Сярод такіх сродкаў важнае месца займае вярбальны, у прыватнасці ідэалізацыя (слова нараджае падобныя дзеянні, з’явы). Такім чынам, наяўнасць у вясельнай абраднасці ідэалізацыі абумоўлена двума фактарамі: 1) спроба магічнага ўздзеяння на чалавечае жыццё пры дапамозе слова (сказанае павінна збыцца); 2) вясельныя песні, як адзін са сродкаў народнай педагогікі, ствараюць прыклад для пераймання. С цягам часу, калі міфалагічная семантыка твораў пачала пераасэнсоўвацца, на першае месца выйшла сацыяльна-бытавое. Многія паэтычныя матывы сталі адлюстраваннем маральна-этычных поглядаў народа, яго ведаў, уяўленняў, пачалі служыць надзейным педагогічным сродкам выхавання маральных якасцей асобы.

Такім чынам, ідэалізацыя як экзістэнцыяльная (сэнсажыццёвая) каштоўнасць супрацьстаіць у беларускіх вясельных песнях рэальнасці, хоць і абапіраецца на яе. Ідэалізацыя засведчвае сапраўднасць рытуальнай нормы. Яна выражае самую сутнасць рытуальнага.

ЛІТАРАТУРА

1. Вяселле. Песні: у 5-ці кн. Кн. 1. / склад. Л. А. Малаш; муз. дадат. З. Я. Мажэйка. – Мінск, 1980.

Кацярына Жыдко

МІФАСЕМАНТЫКА КУРЫЦЫ Ў БЕЛАРУСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ

Семантычна ёмісты і шматфункцыянальны вобраз курыцы як адзначаны адметным статусам элемент арнітаморфнага кода характэрны беларускай (шырэй – славянскай) міфапаэтычнай традыцыі з даўніх часоў. Фальклорна-міфалагічныя тэксты з гэтым вобразам складаюць значны пласт духоўнай культуры нашых продкаў. З курыцай звязаны шэраг разнастайных міфалагічных уяўленняў, прадказанняў, лекавальных і прадуцыравальных актаў. Характэрная таксама пэўная колькасць бытавых рэгламентацый, якія адносяцца да ўжывання ці неўжывання мяса курыцы, асабліва квахтухі.

Шмат забарон і прадпісанняў звязана з забойствам курыцы. Па словах Ніны Сяргееўны Макарэвіч з в. Дамашыцы Пінскага раёна, забіваць курыцу для ўжывання ў ежу мог толькі мужчына, жанчынам усіх узростаў гэта забаранялася. Аскубваць і разразаць забітую курыцу павінна жанчына [*1]. Падобныя забароны і прадпісанні вядомы і іншым славянам, у прыватнасці гуцулам, якія лічылі, што калі дзяўчына заб’е курыцу, то ў яе будуць моцныя месячныя. Калі птушка, якой адсеклі галаву, доўга «не заціхала», то казалі, што ў таго, хто яе забіваў, цяжкая рука. Дзеля таго, каб курыца «заціхла», паўднёвыя славяне, напрыклад, утыкалі нож ці сякеру ў зямлю [1, 60].

Дзеянні з курыцай як з рытуальнай жывёлай зафіксаваны ў некаторых святах народнага календара. На Піншчыне лічылі, што ў дзень святых Кузьмы і Дзям’яна (14 лістапада) курыца – імянініца. На абед абавязкова смажылі курыцу, і яе з’яданне

ўяўляла сабой адмысловы рытуальны акт. Калі ў сям’і быў нехта хворы, то ў гэты дзень першы кавалачак і сэрца курыцы аддавалі яму. Падчас святочнага застолля курыцу на стол падавалі цалкам. Самы старэйшы ў сям’і – гаспадар – павінен пры ўсіх разламаць курыцу рукамі на столькі частак, колькі едакоў за сталом. Курыная грудзіна належала гаспадару (на асобае вылучэнне грудзіны ўказвае і тое, што гэтая частка цела мела назву «кабылка», «коняка»), крылы аддавалі дочкам, каб «паляцелі» з хаты (выйшлі замуж), сцёгна – сынам, каб былі моцныя і добра працавалі. Тут выяўляецца карэляцыя цела курыцы як рытуальнай жывёлы з сацыяльнай структурай: курыца выступае адмысловай мадэллю сям’і, «сямейнай жывёлай». Разам з тым забаранялася, у прыватнасці на Іванаўшчыне, падчас ежы ламаць курыныя косці, бо куранты народзяцца выродлівымі. Рускія на Кузьму і Дзям’яна курэй трымалі ў куратніку, накрывалі дзяжой, каб яны не аслеплі (згадаем міфалагічныя ўяўленні пра «курыную слепату») [1, 60].

Да курыцы ставіліся дваяка. З аднаго боку, яе разглядалі як свойскую, прыручаную, карысную, а значыць – пазітыўна ацэненую птушку, да таго ж і з шлюбна-эратычнай сімволікай. Па словах Вольгі Маркаўны Драцвіч з в. Залядынне Іванаўскага раёна, «*як колы шчо останэцца пасля “стола” (куття, чы шэ там шо), то гэтэ трэба курам отдаты, й глядзіты шоб з’ілы*». Дадзеная практыка сведчыць аб тым, што курыца, па ўяўленнях беларусаў, у апазіцыі «свойскі – дзікі» з’яўляецца прыкладам свойскага, бо куцця (абрадавая страва памінання продкаў) не магла быць выкінута ці аддадзена дзікім жывёлам.

Курынае яйка выкарыстоўваецца ў рытуале першага выгану скаціны. Тут, відавочна, актуалізавалася звязаная з ім сімволіка плоднасці. Шлюбна-эратычная сімволіка курыцы выразна прадстаўлена ў элементах вясельнага абраду: «*На трэці дзень свадьбы, як шлы в цыганы, то об’язательно кралы в батьков молодых курыцу і півня чы гусэй, коб молодые добро жылы. Кралы як бы для прыданого для молодэі, коб отдаты в молоду сэм’ю*» [*2].

З другога боку, курыца ў беларусаў надзялялася дэманічнымі рысамі і мела негатыўную аксіялагізацыю. Асабліва моцна семантызавалася чорная курыца: яна фігуруе ў лекавай, любоўнай магіі, варажбе, дзе выконвала прагнастычную функцыю, а таксама ў дэманалагічных аповедах. Кроў чорнай курыцы выкарыстоўвалася ў магічных абрадах. Калі ў сям’і адзін за адным паміралі некалькі чалавек, то разам з нябожчыкам у труну клалі жывую чорную курыцу. Сачылі за тым, каб курыца (любой афарбоўкі) не пераляцела праз люльку, труну. Нельга, каб падушка ў нябожчыка была з курынага пуху, яе звычайна набівалі сенам [*3]. Курыцу забаранялася есці параненым людзям, бо рана будзе «разграбацца». Цяжарнай жанчыне нельга есці страўнік курыцы, бо дзіця будзе з сінімі вуснамі [1, 61]. Гэтыя ўяўленні пабудаваны на магічным прынцеце «падобнае выклікае падобнае».

Са сказанага вынікае, што курыца з’яўляецца міфалагізаванай істотай, надзеленай амбівалентным значэннем. У рытуальна-магічных захадах, дэманалагічных і іншых аповедах яна функцыянуе як маркёр пераходных станаў і працэсаў, надзяляецца здольнасцю прадказваць будучае. Дэманічныя рысы курыцы праяўляюцца ў шматлікіх вераваннях, забаронах, магічных актах, звязаных з птушкай. Адзначым таксама, што курыца (як, дарэчы, і яйка)

шматпланава прадстаўлена ў беларускіх казках. Гэта можа стаць тэмай асобнага даследавання.

ІНФАРМАНТЫ

*1. Заспісана ў 2009 г. ў в. Дамашыцы Пінскага раёна Брэсцкай вобласці ад Макарэвіч Ніны Сяргееўны, 1945 г. н., беларускі, праваслаўнай, мясцовай.

*2. Запісана ў 2010 г. у в. Залядыне, Іванаўскага раёна Брэсцкай вобласці ад Драцэвіч Вольгі Маркаўны, 1945 г. н., беларускі, праваслаўнай, мясцовай.

*3. Запісана ў 2010 г. ў в. Стрэльна Іванаўскага раёна Брэсцкай вобласці ад Валюшка Таццяны Фёдораўны, 1956 г. н., беларускі, праваслаўнай, мясцовай.

ЛІТАРАТУРА

1. Бушкевич, С. П. Курица / С. П. Бушевич // Славянские древности: этнолингв. словарь: в 5-ти т. / под общей ред. Н. И. Толстого. Т. 3: К (Круг) – П (Перепёлка). – М., 1995.

Аляксандра Марчанкава

ФРАГМЕНТ ПАЛЕСКАЙ НАРОДНАЙ ДЭМАНАЛОГІІ: ПАМЕРЛЫ Ў РОЛІ ЧОРТА

Народная дэманалогія з'яўляецца важным пластом традыцыйнай духоўнай культуры палешукоў. Падкрэслім, што дэманалагічныя ўяўленні, большасць з якіх прадстаўлена ў міфалагічных тэкстах, захаваліся да нашых дзён у актуальным стане. Адным з найважнейшых складнікаў дэманалагічнай сістэмы з'яўляюцца ўяўленні пра памерлых, якія не знаходзяць супакоення на тым свеце, «ходзяць у целе», непакоюць жывых, выконваючы адмысловыя вампірычныя функцыі. Больш за тое, паводле народных вераванняў, памерлы можа выступаць у ролі чорта.

Мэта гэтай працы – ахарактарызаваць дэманалагічныя ўяўленні палешукоў пра памерлых, вызначыць суадносіны паміж такім міфалагічным персанажам, як чорт, і памерлым. На Палессі існуе некалькі варыянтаў намінацыі 'чорт'. Найбольш распаўсюджанымі з'яўляюцца: 'нячысьц'ік', 'нэчысты дух', 'сатана', 'злы', 'ліхы', 'недобры', 'лукавы'. Словам 'чорт' можа абазначацца не толькі канкрэтны мужчынскі дэманалагічны персанаж, але яно адносіцца таксама да міфалагізаваных істот жаночага полу: «Чорт – тое самое, што русалка, ведьма» (в. Горталь Івацэвіцкага раёна Брэсцкай вобл.) [1, 84]. Увогуле, на Палессі чортам мог называцца практычна любы прадстаўнік «нячыстай» сілы (балотнік, воднік, лесавік, палявік і г. д.): «Нэчыста сіла ў лесе – чэрты» (п. Мухавец Брэсцкага раёна) [1, 84]. Палешукі лічаць, што чэрці насяляюць усю прастору, якая акаляе чалавека (перш за ўсё, вадаёмы і лес), жывуць у раслінах (лаза, вольха, бяроза, арэх, злакавыя), знаходзяцца ў віхуры і самі выступаюць яе прычынай.

Характэрнай асаблівасцю палескай дэманалогіі, як слухна адзначае Л. Вінаградава, з'яўляецца цесная сувязь паміж такімі міфалагічнымі персанажамі, як памерлы і чорт [1, 86]. Цэнтральны сюжэт шматлікіх вераванняў і былічак, звязаных з душамі «нячыстых» (ці «закладзеных», па тэрміналогіі Дз. Зяленіна) памерлых, – гэта іх бадзянне па зямлі, якое можа прыносіць жывым людзям шэраг непрыемнасцей. Часцей за ўсё чортам называлі толькі тых нябожчыкаў, якія скончылі жыццё самагубствам альбо памерлых чараўнікоў.

Лічылася, што душы гэтых памерлых не могуць патрапіць у «іншы» свет і бадзяюцца па зямлі. Прычым яны не маюць пастаяннай іпастасі. Напрыклад, жыхар вёскі Крыўляны Жабінкаўскага раёна так апавядае пра вісельніка: *«Як човік колыся повісіцца, – на могилах нэ хоронілі, а де-небудзь на крыжовой дарозі ховаюць ёго. І вот музыкант ідзе на другую деревню, – вот, очэпіўся баран. Очэпіўся і не могодогнаць. А што ж то? Чорт!»* [1, 86].

Найбольш выразна выяўлена збліжэнне вобразаў памерлага і чорта ў тых былічках, дзе чорт паказваецца чалавеку ў выглядзе памерлага сваяка. Наадварот, у вобразе вогненнага змея лётае да адзінокай жанчыны дух-палюбоўнік, які мае вампірычную прыроду. У большасці былічак даволі падрабязна апісваецца стан чалавека, які не можа справіцца з моцнымі перажываннямі, выкліканымі стратай блізкага чалавека. Лічыцца, што трагічныя душэўныя перажыванні становяцца фактарам, які спрыяе з'яўленню нячыстай сілы, чорта. Адна жанчына вельмі гаравала, плакала па памерлым мужы, пакуль ён не стаў прыходзіць да яе па начах: *«Хіба ж ёто он прыходіў? Нечыста сіла скідалася, чорт!»* [1, 87]. Паводле міфалагічных аповедаў, памерлая жонка таксама можа з'яўляцца па начах у выглядзе чорта і ганяць свойскую жывёлу да пены. Жыхарка вёскі Старое Сяло Жабінкаўскага раёна Каржук Марыя Сцяпанаўна, 1934 г. н., расказвала пра выпадак, калі ў маленькага дзіцяці памерлі маці і бацька і яго прыходзіў карміць чорт у выглядзе памерлай маці: *«Одны кажуць, на тым свеце нічога няма, другыя кажуць, што ёсць. Мёртвы ходылы дохаты. Маты, прымерна як твая, умрэ, і пакыдалы дыткі малёнькі. І ходыла тая маты дохаты, цыцкі давала дытыны. Зося Грыцышына была малая, Маніна маты Грыцышынуў, булы воны тоды в Росей, і іхня маты умэрла. Батько в Косовы умэр, а маты в Росіі умэрла. Вона осталась маленька. І вжэ в сым'і спяць і чуюць, што прыходыць, цыцкі дае, но ў вона сцэ, Зося. **То нядобрэ прыходыло, то ны душы, пырыбіраецца в душу чорт, і ходыць.** А тая Зося всё худнэ, ў худнэ, ў худнэ. Зробылася такая худая! І давай гаворыты людюм, што то такое: і чуем, як прыходыць, і цыцку дае, кормыць і всё. А воны кажуць: «Запалітэ свічку, накрыйтэ чым, і як почуетэ, што вона прыйдэ, тоді открывайтэ свічку, і вітэ побачытэ ўіі». Ну так зробылы, а вона сказала: «Раз так зробылы, то я вжэ ні прыду, всё». І больш не прыходыла»* [*1].

Сувязь паміж нябожчыкам і чортам выяўляецца ў разнастайных выразх. Напрыклад, выраз *«Чорт ідзе вихрем»* на Палессі суседнічае з тлумачэннем, што гэта ідуць душы нехрышчоных дзяцей [1, 87].

Прыведзены матэрыял паказвае, што душы памерлых, якія катэгарызаваліся міфалагічнай свядомасцю як «нячыстыя», мелі негатыўную ацэнку, надзяляліся шкадлівымі функцыямі, здатнасцю да абарачальнасці і «вампірызму», успрымаліся як небяспечныя для чалавека і яго гаспадаркі дэманічныя істоты (чорт), звязаныя з прыроднымі аб'ектамі і з'явамі.

ЗАЎВАГІ

*1. У артыкуле выкарыстаны матэрыялы рэгіянальнага архіва вучэбнай фальклорна-краязнаўчай лабараторыі пры кафедры беларускага літаратуразнаўства УА «Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна».

ЛІТАРАТУРА

1. Виноградова, Л.Н. «Той, што лозами трясёт»: полесские поверья о черте / Л. Н. Виноградова // Слово и культура: сб. памяти Никиты Ильича Толстого: в 2 т. Т. 2. / ред. коллегия: Т. А. Агапкина, А. Ф. Журавлев, С. М. Толстая. – М., 1998.

Святлана Зданоўская

МІФАСЕМАНТЫКА ДЗЁН ТЫДНЯ Ў В. ГОШАВА ДРАГІЧЫНСКАГА РАЁНА БРЭСЦКАЙ ВОБЛАСЦІ

Найважнейшымі элементамі каляндарна-храналагічнага кода міфапаэтычнага мыслення беларусаў, як і іншых славян, з’яўляюцца дні тыдня. Хоць лічаць, што «*ў Бога всі дні добры*» [*1], у беларускіх народных уяўленнях выбудоўваецца адмысловая іерархія дзён. Дадзены артыкул грунтуецца на матэрыялах, запісаных ад аднаго інфарманта – Настасі Пятроўны Воўк, 1932 г. н., жыхаркі в. Гошава Драгічынскага раёна. У гэтым выпадку мы, першае, маем комплекс уяўленняў аб днях тыдня, сфакусіраваны ў свядомасці аднаго чалавека, а па-другое, лічым яго дастаткова рэпрэзентаваным для характарыстыкі лакальнай традыцыі. Так, у палескай вёсцы Гошава, як і іншых рэгіёнах Беларусі, галоўным днём тыдня называюць нядзелю. «[Які дзень самы галоўны ў тыдні?] – *Нядзіля*. [А чаму нядзеля мае такую назву?] – *Ну, такэвікувечнаго называецца*». Забарона працаваць у гэты дзень звязваецца з міфалагемай «*Бога адпачываючага*»: «[Ці можна працаваць у гэты дзень?] – *Грэшноробыты, сёмыдэньотдыха*». Забарона на працу вечарам напярэдадні нядзелі і святых дзён пашырала рамкі гэтых дзён. Прычым знакам для спынення працы быў заход сонца. «[Ці працуеце вечарам у суботу?] – *Усуботунэльгаробытывэчором, бо пачынаеццаужэнэдзіля*».

Кожны дзень тыдня асэнсоўваўся адносна мэтазгоднасці пачынаць тую ці іншую сельскагаспадарчую або іншую справу. Так, у нядзелю нельга выконваць гаспадарчыя палявыя работы, але не забараняюцца хатнія. Разам з тым раілася пачынаць некаторыя сімвалічныя: першы выган жывёлы, першае ворыва, першы дзень будоўлі хаты. У нядзелю забараняецца мыць дзіця і бялізну. Дні тыдня, як вядома, размяркоўваліся паводле апазіцыі «мужчынскі – жаночы». Нядзеля семіятызавалася як жаночы дзень. Лічыцца, напрыклад, што ў гэты дзень з’яўляюцца на свет цялушкі, а не бычкі [1, 7]. Паводле былічак нядзеля мае выгляд жанчыны.

Рэлігійныя кніжныя тэксты адлюстроўваюць супярэчлівыя адносіны да Нядзелі – ад ушанавання яе як адушаўлённага персанажа да шанавання як асаблівага, сакральна вылучальнага дня сярод іншых дзён сядміцы. У народным кульце Нядзеля сумяшчае рысы пакланення персаніфікаванаму святу (Нядзеля як «*святая*») з успрыманням Нядзелі як дэманічнай істоты (пар.: бел. нядзелька ‘ведьма’) [2, 391].

Асаблівым значэннем у в. Гошава надзяляецца час «пераходу» з суботы на нядзелю. Верылі, што менавіта ў гэты адрэзак часу збываюцца сны. Прычым такі сон павінен споўніцца на працягу наступнага дня, гэта значыць у нядзелю. «[Можа ведаеце ў якія дні сны здзяйсняюцца?] – Сны збываюцца ў суботу на нэдзілю. За той дзень могуць збытыся. Якна нэдзілі, што можа снытыся плохое, то можа случытыся за дзень. Я раскажу про сон. Колы лэжсала ў больніцы, прывызлы бабу больную, і мэнні прыснылось з суботы на нэдзілю, што я стою на хutory ў сэбэ там, а ідуць з ліса коровы такія красны і білэ, і рогаты, рогі вэлікі, а баба стояла з тэі стороны дороги за корчом. Як стала корова тую бабу качаты, як стала качаты! Я хотіла ідты одогнаты, палку ўзяты, на двory стояла, алэ думаю: “Не, і мэнэ покотыть”. Тая баба на другі дзень у нэдзілю ў дэсять часовумэрла. Плохіе сны як коровы сняцца, плохіе як малое дэтына – няка непрыятность».Разам з тым Н. П. Воўк сцвярджала, што сон можа збыцца незалежна ад дня тыдня, у які давялося яго ўбачыць. «[У якія яшчэ дні сны могуць спраўдзіцца?] – Сны могуць збутыся вэсёгда, хоч кроз якое врэмня, но плохіі мы нэ хочым, каб збывалыся. Колы плохі сон хрыстюсь, молюсь, прошу Бога, каб плохі сон нэ справдывся, на сухі ліс посылаю».

Панядзелак у большасці выпадкаў лічыцца няўдачлівым, нешчаслівым, цяжкім днём. Таму ў панядзелак не пачыналі важных спраў, напрыклад, сеяць, жаць, будаваць, не выбіраліся ў дарогу, не выганялі першы раз кароў на пашу, не снавалі красны. «[Тыдзень пачынаецца з панядзелка. Якім днём лічыцца панядзелак?] – Понэдзілок мужскі дзень». У сувязі з гэтым гошаўскія гаспадыні ў панядзелак не падкладваюць яйкі пад курыцу, каб не выводзіліся пеўнікі. Паколькі гэты мужчынскі дзень называецца «моцным», то ў некаторых раёнах у панядзелак садзяць гародніну, каб была «моцнай». Тое ж і ў Гошаве: «Понэдзілок, кажуть, як што садыш, то добра. Гуркі – я вэсё сію ў понэдзілок. Бало на Мыкілнога батька садыть гуркі. Вын жывэ дваццать пэршого мая, а Мыкола – дваццать другога».

Жаночымі днямі, акрамя нядзелі, Надзея Пятроўна назвала сераду і пятніцу: «[Панядзелак – мужскі дзень, а якія дні лічацца жаночымі?] – Пятніца, сэрода». Гэтыя дні, згодна з хрысціянскімі ўяўленнямі, сакралізаваліся і лічыліся постнымі. «Сэрода і пятныца постныя. Постныя пошті ўвэсь год. Раньшэ постылы. Моя баба гліняны горшкі, вэртяшкі, місочки огнэм выпальвэе, каб нэ жырны булы. Вэсё постное іілы – здорovyшы булы».

Серада асэнсоўвалася як спрыяльны для нарыхтоўкі капусты дзень, а серада, якая прыходзілася «на маладзік», – для закладкі печы, хаты [1, 7].

Пятніца – дзень тыдня, шанаваны ў памяць аб «страстях Господніх». Ён суадносіцца ў народных вераваннях з нядзеляй («жаночыя» дні) і з серадай («постныя» дні). Пятніца – дзень не толькі «шчырага» посту, але і забароны на такія жаночыя працы, як прадзенне, ткацтва, мыццё бялізны і г. д. [3, 382].

Настасся Пятроўна Воўк з в. Гошава сцвярджала, што ў іх забароны выконваць працу, звязаную з прадзеннем, у пятніцу не існавала. «[Можна ў вашай мясцовасці прасці ў пятніцу?] – Можна, колы гэтонэсвятэ. А вжэ в суботу бало прадэм, сонцэ заходыть, то потасі (прыстасаванне для прадзіва) выносымо, вжэ нэ прадэм».

Падкрэслім, што нашыя продкі выдатна арыентаваліся ў календары, беспамылкова вызначалі святыя дні, посныя дні, прычым рабілі гэта па памяці: *«Моя баба была нэграмотна, вона знала скілько посту, скілько мясныц. Вона в это врэмня і подшчытае колы будэ Пасха. Нэ знаю, як шчытала. Гэтка была баба хітра. Я тэпэрвывідала, шчытаюю колендоровы православному. Вжэ я знаю, колы Коляды начнуцца ў пятницу, а ў суботу будэ Новы год».*

ЗАЎВАГІ

У артыкуле выкарыстаны ўласна сабраны матэрыял. Усе адказы на пытанні, працытаваныя ў артыкуле, належаць Н. П. Воўк.

ІНФАРМАНТЫ

*1. Запісана ў в. Гошава Драгічынскага раёна Брэсцкай вобласці ад Воўк Настассі Пятроўны, 1932 г. н., мясцовай.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі народны календар / аўт.-уклад. А. Ю. Лозка. – Мінск, 1993.
2. Белов, О. В. Неделя / О. В. Белов // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5-ти т. / под общей ред. Н. И. Толстого. – Т. 3: К (Круг) – П (Перепелка) – М., 2009.
3. Толстая, С. М. Пятница / С. М. Толстая // Славянские древности: этнолингв. словарь: в 5-ти т. / под общей ред. Н. И. Толстого. Т. 4: П (Переправа через воду) – С (Сито). – М., 2009.

Марыя Казлавец

ЛАКАЛЬНЫЯ ЎЯЎЛЕННІ ПРА ЧАЛАВЕКА І ЧАСТКІ ЯГО ЦЕЛА Ў СВЯТЛЕ ДАДЗЕННЫХ МАГІЧНАЙ ПРОЗЫ

Аднымі з найбольш семіятызаваных частак і атрыбутаў чалавечага цела з’яўляюцца валасы, пазногці, след. Гэта пацвярджаюць матэрыялы, запісаныя намі ад Ніны Пятроўны Салівончык, 1939 г. н., жыхаркі в. Язвіны Драгічынскага раёна Брэсцкай вобласці. Важна адзначыць, што ў народнай свядомасці валасы і г. д. асобна ад самага чалавека лічацца за яго непасрэдную ідэнтычную копію. Гэта выразна выяўляецца ў разнастайных магічных актах, звязаных, напрыклад, з валасамі, хоць нярэдка акцэнтуюцца эстэтычны момант: *«[Скажыце, калі ласка, для чаго служаць валасы?] – Ну, косы, шоб хорошэ було на голові»* [*1]. Палескія дзяўчаты і жанчыны стараліся, каб валасы былі здаровымі і прыгожымі. Народнай медыцыне у в. Язвіны вядомы шматлікія рэцэпты «прыгажосці валасоў». Да прыкладу, *«коб воны рослы ліш, трэба ііх кропывыю і корынём кропывы і бырозovým лыстом мыты».* На фоне такога ашчаднага і трапяткога стаўлення да валасоў – «дзявочай красы», жудасным кантрастам гучаць з вуснаў Ніны Пятроўны наступныя словы: *«Німці з косэй выровкы робылы, вэльмэ жс крэкы булы тыйі выровкы».*

Валасы і пазногці актыўна выкарыстоўваліся ў адным з найбольш пашыраных відаў магіі – парцыяльнай, пры якой маніпуляцыі здзяйсняліся не над самім чалавекам, а над тым, што яму належала [1, 8]. Ніна Пятроўна заўважыла: *«Колы хотілы кому-то вробыты, старалыся одрізаты косы або з одэжы шчо взяты».*

З валасамі звязаны многія забароны. Язвінцы, напрыклад, немаўлят не стрыглі да года. *«Як ны хоч буты лысым, то тэж палыты трэба косы. Дытыну до того як ёму одын год нэ сповныця – ны стрыглы»*. Лічылася, што ігнараванне павер'яў, парушэнне забарон з'яўляецца прычынай узнікнення хваробы: *«Людэ старалыся ны роскыдаты косэй»* [*1]. *«[А што рабілі з валасамі? Можэ, забабоны ёсць якія?]*– *От косы палыты трэба, коб пташка яка ны звыла гнызда, товді будэ голівка боліты»*. Валасы – не толькі прыкмета прыгажосці, яны ўяўляліся своеасаблівым «аккумулятарам» вітальнай энергіі чалавека. Таму да іх ставіліся вельмі ашчадна. *«Косы – гэто сыла твоя, колы йіх зрізуеш, то й трошкы сылы зрізуеш»*. Прычоска (стан валасоў) з'яўляецца ідэнтыфікатарам статусу чалавека. Так, *«невеста до вэсілля ходыла з распушчанымі косьмы»*. Валасы нярэдка з'яўляюцца важнай ідэнтыфікуючай прыкметай тагасветных істот, у прыватнасці русалак. *«Дэ Федя жывэ, була полоса, завжды там сіялы жыто, а помыж жытом була стэжэчка до Павлюка, то нас малых лякалы русалкамы, коб мы тудою ны ходылы, а русалок тых, людэ казалы, на голові лентэй много і косы роспушчаны, алэ ж мы йіх ны бачылы тых русалок»*. Валасы шырока прадстаўлены ў лекавай магіі. Асабліва часта яны выкарыстоўваліся ў магічных актах пазбаўлення ад «зляку»: *«Од ляків косы палятъ. А як, прымерно, я тэбэ б злякала, то ты в мэнэ трэба було б, шоб одрізала прадь з косэй, шоб в тэбэ іспуг прошов»*.

П. В. Шпілеўскі звярнуў увагу на асабліва пашыраную і «дзіўную» хваробу – каўтун, прычыну якой ён бачыў у асаблівасцях клімату (балоцістая глеба плюс выпарэнні азёрных водаў) і ў моцных псіхічных узрушэннях і перажываннях [1, 7–35]. Пацверджаннем яго думкі могуць быць сучасныя запісы: *«[А пра каўтун, што вядома?] – Ковтун од стрэсу, нервэй можэ образоватыся. У некоторых боліла голова, то той сам заводыв ковтуна, то некоторому вліяв, як зріжэ, а некоторые несколько літ носыть, бо як зріжэ прэждевременно, то хвороба прогрэсіруе, а колы выносыть повностю, то поправытьсся. У Тані Вовыныйі, як умэр батько йійі, вона злякалася, і у йійі начев ковтун, і вона його носыла, а после зрізала, і прошло всэ»*.

Як адзначалі даследчыкі, каўтун – гэта збытаныя шчыльным камяком валасы на галаве; хвароба, якая мае, паводле ўяўленняў заходніх і ўсходніх славян, дэманічнае паходжанне: вынік суроку ці злога духу, які ўсяліўся ў цела чалавека. Лічылася, што прычынай узнікнення можа быць кажан, які ўпіўся ў валасы, ці птушка, якая сабрала вычасаныя і кінутыя чалавекам валасы і выслала імі гняздо. Каўтун мог узнікнуць ад засмучэння, спалоху. Павелічэнне памеру каўтуна – прыкмета таго, што хвароба адступае. Яго нельга абразаць, пакуль ён не паспее [2, 556 – 558]. Язвінцы спецыяльна імкнуліся «завіць каўтун», каб хвароба стала «знешняй», «выйшла з чалавека вонкі» і тым палегчыла яго пакуты.

У пазногцях, як і валасах, паводле народных уяўленняў, сканцэнтравана жыццёвая сіла чалавека. Яны ўспрымаліся як адмысловыя намеснікі чалавека, таму ўсе дзеянні з пазногцямі (састрыганне, захоўванне, знішчэнне) лічыліся спосабам уздзеяння на чалавека і строга рэгламентаваліся [2, 427]. Але калі рост валасоў імкнуліся стымуляваць, то рост пазногцяў – спыніць. *«[Што рабілі з пазюрамі?]*– *Пазюры, коб нэ скоро вырасталы, закопвають в зэмлю чы палятъ»*.

Гэтае ўяўленне разыходзіцца з вераваннямі паўднёвых славян і беларусаў, якія ў некаторых мясцовасцях не палілі пазногці, каб не было бяды і хваробы [2, 427]. Верылі, што пазногці, як перыферыя цела, могуць прыняць на сябе энергію «сурокаў»: *«Шчэ, колы, прымерно, родывсь хтось, чы дытына, чы тэле якэ, то на малога, колы йшлы дывытысь, вперіч дывылыся на свої пазюры, коб нэ споворочыты»*.

Цікава, што след – выява адбітку ступні чалавека ці лапы жывёліны або адбітак рукі чалавека – таксама, як і пазногці, валасы, лічыўся адмысловым «захавальнікам» энергіі таго, хто яго пакінуў. *«[Якія ўяўленні звязаныя з чалавечым следам?]*– *От колы ідэш по чужым следам, ну, слід у слід, то крадэш того, за кым ідэш, сылу»*.

Такім чынам, міфалагічныя ўяўленні пра атрыбуты чалавека і часткі яго цела дайшлі да нас амаль у нязмененым выглядзе і вельмі выразна прадстаўлены ў розных відах магіі, галоўным чынам парцыяльнай, а таксама ў шматлікіх прадпісаннях і забаронах.

ЗАЎВАГІ

У артыкуле цытуецца толькі ўласна сабраны аўтарам матэрыял.

ІНФАРМАНТЫ

*1. Запісана ў в. Язвіны Драгічынскага раёна Брэсцкай вобласці ад Салівончык Ніны Пятроўны, 1939 г. н., мясцовай.

ЛІТАРАТУРА

1. Валодзіна, Т. В. Народная медицина: рытуальна-магічная практыка / Т. В. Валодзіны / уклад., прадм. і паказ. Т. В. Валодзінай; навук. рэд. А. С. Ліс. – Мінск, 2007.
2. Левкиевская, Е. Е. Ногти (когти) / Е. Е. Левкиевская // Славянские древности: этнолингв. словарь в 5-ти т. / под общей ред. Н. И. Толстого. Т. 3: К (Круг) – П (Перепёлка). – М., 2009.
3. Усачева, В. В. Колтун / В. В. Усачева // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под общей ред. Н. И. Толстого. – Т. 2: Д (Давать – брать) – К (Круг) – М., 2009.

Ірына Бачыла

ВОБРАЗ БЕЛАРУСА ПРАЗ ПРЫЗМУ МАЛЫХ ЖАНРАЎ ФАЛЬКЛОРУ

Сярод духоўных набыткаў кожнага народа асабліваю каштоўнасць прадстаўляе фальклор. Пад гэтым тэрмінам мы разумеем цэлы комплекс элементаў, якія ў сукупнасці складаюць народнае мастацтва: вусна-паэтычная творчасць, музыка, танцы, тэатр і многае іншае. На працягу стагоддзяў фальклор не толькі жыў сярод сваіх стваральнікаў, але тонка і нават аператыўна рэагаваў на змены любога роду ў самых разнастайных сферах чалавечага жыцця – палітычнай, сацыяльна-эканамічнай, культурнай, псіхалагічнай. Таму фальклор са значнай доляй упэўненасці можна параўнаць з летапісам народа, які назапашвае і захоўвае вопыт гэтага народа, перадае яго з пакалення ў пакаленне [3, 4]. Народны вопыт у фальклору ўвабраў у сябе не толькі разуменне беларусамі навакольнага свету, сацыяльнай рэчаіснасці, стасункаў з тымі этнічнымі групамі,

што пражывалі поруч, але, безумоўна, разуменне сябе, свайго месца ў гэтым свеце. Таму фальклор з'яўляецца асобай крыніцай для вывучэння спецыфічных рыс беларусаў як самастойнага і самабытнага этнасу, асэнсавання вобраза *беларуса* ў цэлым. З'яўляючыся непасрэдным сведкам існавання беларускага народа на працягу стагоддзяў, часам фальклор можа даць не адразу бачную, але больш цікавую інфармацыю, чым, напрыклад, статыстыка. Народны жа вопыт і назіранні, дзякуючы сувязі паміж пакаленнямі і традыцыйнасці фальклору, здольныя перадаць самае яркае і выбітнае ў характарыстыцы беларусаў.

Сярод шматлікіх жанраў беларускага фальклору значную ролю ў асэнсаванні вобраза *беларуса* адыгралі павучальныя і мудрыя сваёй маральна-практычнай філасофіяй прыказкі, прымаўкі, выслоўі [16, 13]. Па-першае, гэта звязана з тым, што, з'яўляючыся самымі кароткімі па форме, ў той жа час яны найбольш трапна перадаюць інфармацыю. Па-другое, у адрозненне, напрыклад, ад легенд і казак, ім не ўласцівы элементы фантастыкі, паколькі яны грунтуюцца на сінтэзаванні рэальных з'яў, тыпізацыі канкрэтных фактаў з жыцця грамадства [16, 13]. Асноўнай крыніцай іх узнікнення былі разнастайныя жыццёвыя назіранні, гістарычныя сітуацыі, рысы характару людзей. Прычым падобныя назіранні часцей за ўсё вяліся на аснове антыноміі *мы – яны, свае – чужыя*. Мяжой ў дадзенай антытэзе маглі быць роднасныя сувязі, сацыяльная няроўнасць, знешнія характарыстыкі: «*Чужое сваім не заві*» [12, 437], «*Свой сухар смачней чужых пірагоў*» [12, 443], «*Не садзіся ў чужы плот, а хоць у крапіву, да ў сваю*» [12, 444]. У народнай культуры адносіны да прадстаўнікоў іншых этнасаў вельмі часта вызначаюцца праз паняцце этнацэнтрызму, калі *свае* традыцыі, *свая* рэлігія, *свае* звычаі і *свая* мова ўспрымаюцца як адзінасапраўдныя і правільныя: «*Свой свайму паняволі брат*», «*Свой хоць над вадою патрасець, але ж у ваду не ўнясець*», «*Род, племя блізка, а свой род бліжэй*» [7, 139].

Такім чынам, кожны народ, у тым ліку беларусы, імкнецца асэнсаваць сябе, сваё месца ў гісторыі і культуры. Відавочна, што ўсялякае аб'яднанне супрацьпастаўляе, а ўсялякае супрацьпастаўленне аб'ядноўвае [8, 3]. Адсюль намаляваць для сябе партрэт *чужога* – суседа, іншаземца ці іншаверца – гэта і значыць асэнсаваць сябе, сваю ўнікальнасць і адметнасць. Але адначасова *чужы* таксама маляваў для сябе партрэт беларуса, якога ён імкнуўся надзяліць як сапраўды ўласцівымі яму рысамі, так і такімі якасцямі, што толькі аддалена адпавядалі або ўвогуле не былі характэрны для беларусаў. Таму перш чым звярнуцца да здабыткаў фалькларыстычнай спадчыны, варта акрэсліць той вобраз беларуса, які стварылі для сябе нашыя суседзі, а таксама прадстаўнікі тых этнічных груп, што пражывалі на працягу стагоддзяў у беларускім этнічным асяродку. Згодна іх уяўленням і назіранням, вобраз беларуса можна акрэсліць наступным чынам: лаяльны і памяркоўны, замучаны і цёмны, жыве без пэўнай мэты, нічым не цікавіцца, наўрад ці зможа падмануць, а сам на падман паддасца лёгка. Найбольш яскрава гэты вобраз, адчасткі перабольшаны і стэрэатыпізаваны, быў раскрыты класікам рускай паэзіі М. Някрасавым ў яго вершы «Железная дорога». Вось некалькі радкоў з яго:

...Видишь, стоит, изможден лихорадкою,
Высокорослый больной белорус:

Губы бескровные, веки упавшие,
 Язвы на тощих руках,
 Вечно в воде по колено стоявшие
 Ноги опухли; колтун в волосах;
 Ямою грудь, что на заступ старательно
 Изо дня в день налегала весь век...
 Не разогнул свою спину горбатую
 Он и теперь еще: тупо молчит
 И механически ржавой лопатой
 Мерзлую землю долбит! [10, 113]

Рускі паэт быў не адзіны, хто ўбачыў беларуса такім, адначасова выказваючы павагу і жаль да яго цяжкай долі. Насупраць, некаторыя выказвалі свае думкі і навешвалі ярлыкі на беларусаў з агідай і высакамернасцю. А ці ўяўляў сябе такім сам беларус? Магчыма, яго асабістае самаўспрымання больш яскрава раскрывае вобраз, дае больш грунтоўную характарыстыку. Для гэтага і неабходна звярнуцца да вопыту фалькларыстычных здабыткаў – прымавак, прыказак і выслоўяў. У іх беларусы надзялялі сябе іншымі якасцямі, якія часцей за ўсё адрозніваюцца ад знешніх характарыстык, а час ад часу пераклікаюцца з імі. Сярод іх варта адзначыць наступныя:

• *Працавітасць, павага да працы.* Сапраўды, беларусы з пашанай адносіліся да працы, лічачы яе асноўнай крыніцай свайго існавання і сямейнага дабрабыту: «*Без працы не есць калачы*», «*Калі гаспадар скачэць, пэўне, статак плачэць*» [15, 245], «*Праца не паганіць чалавека, а корміць, поіць і вучыць*», «*Без працы не есці пірагоў*» [9, 20]. Пры гэтым традыцыйным заняткам на беларускай зямлі заўсёды лічылася земляробства: «*Паміраць збірайся, а жыта сей*», «*Хто зямлі дае, таму і зямля дае*» [9, 16-17]. Менавіта працавітасць і пашана да зямлі з'яўляліся адным з найбольш важных крытэрыяў, праз які беларусы ладзілі свае стасункі з інашародцамі. Адсюль спецыфічная, адрозная ад земляробства дзейнасць цыганоў (крадзеж коней, варажба) і яўрэяў (карчмарства, ліхварства, гандаль) таксама набывалі для беларусаў знакавую форму. Пры гэтым цяжкасць працы ўспрымалася беларусамі не як кара Божая, мэтанакіраваныя дзеянні знешніх сіл ці як доля абмежаваных і цёмных людзей. Наадварот, беларус ганарыўся тым, што ён працягвае справу сваіх дзядоў і прадзедаў, якія таксама пралівалі пот і кроў ў сваёй нялёгкай працы на зямлі. Сутнасць адзначанага яскрава раскрываецца ў наступных трапных беларускіх парэміях: «*Як рабілі нашы дзяды, так і нам трэба ўступіць у іх сляды*» [6, 135], «*Крывавы наш грош*» [6, 65]. Лічачы сябе людзьмі працы, часта нялёгкай, беларусы адначасова асуджалі тых, хто не жыў з працы, гультайнічаў. Так, пра цыганоў на гэты конт адзначалі наступнае: «*Цыган да месяца: дарма ў Бога хлеб ясі – свеціш, а не грэеш*» [7, 337]. Беларусы верылі, што ў выніку такога бестурботнага і лёгкага жыцця цыгане і жывуць адпаведна – бедна, без павагі з боку людзей: «*Цыганскае вяселле абыдзеца без марцыпанаў*» [1, 168]. А ўсіх, хто працаваў на зямлі, беларусы адразу адносілі да катэгорыі сваіх. Напрыклад, да сваіх часам маглі аднесці рускіх, украінацаў. Пры гэтым зазначалі: «*Хто арэ, хто барануе – усіх бог параўнуе*» [6, 122].

• Адсюль і любоў да роднага краю. Не хацеў беларус жыць у іншым месцы, нягледзячы на цяжкія ўмовы свайго жыцця, на нялёгкую долю. Тут жылі яго продкі, тут будзе жыць і ён, выконваючы заповіт прашчураў: *«Леней у сваіх людзях з голаду ўмерці, ніж у чужых людзях золата збіраць»* [11, 288], *«У родным краю, як у раю»* [11, 287], *«Летш гніць у магіле, чым жыць у чужыне»* [11, 291]. Таму Бацькаўшчына і праца земляроба, па меркаваннях беларуса, гэта не цяжкая ноша, крыж і асуджанасць лёса, а павага да продкаў, іх заповіт.

• *Адкрытасць*, але ў тых выпадках, калі і да беларуса ставіліся з пашанай: *«Душа мая не крывая, яна ўсё прымае»* [7, 337]. Нахабства і знявагу беларусы маглі і не дараваць: магчыма, не адразу, а сваю незадаволенасць, нярэдка занадтую гордасць праявіць беларусы былі таксама здольныя. Гаварылі так: *«Мая натура, як у таго тура; мае сардэнька за ўшэ весяленька»* [6, 69], *«Свае будзем, калі не паб'емся»* [7, 337], *«Шмаруй мужыка салам, а ён дзёгцем смярдзіць»* [15, 149].

• *Кемлівасць, розум*. Сябе беларусы лічылі людзьмі разумнымі, здатнымі да разумовай дзейнасці: *«Не жыві дабром, а жыві ўмом»*, *«Які розум, такі толк»* [12, 232], *«Без розуму горш, чым без здароўя»* [12, 237]. Наўрад ці яны адчувалі сябе безгалосай скацінай, якая не здольная зрабіць выбар і абмяжоўвалася толькі тым, што даюць: *«Мне ўсё роўна: ці белы хлеб, ці чорны: белы – шчэй луччай»* [6, 151].

• *Хітрасць*. Бытвала і бытуе меркаванне аб тым, што беларус настолькі прасты, адкрыты і бясхітрасны, што падмануць яго прасцей простага. Ды і самі беларусы адзначалі нявартасць гэтай рысы характару ў людзей: *«Хітрасцю доўга не нажывеш»* [16, 318], *«Не круці вельмі- перакруціш»* [16, 319]. Асуджалі беларусы гэтую рысу і сярод прадстаўнікоў іншых этнічных груп. Напрыклад, пра яўрэяў беларусы гаварылі як пра асоб дастаткова ненадзейных, якія імкнуцца выключна да асабістых выгод: *«Рупь – не деньгі, а жид – не брат»* [1, 216], *«Як бог да Шлемкі, гэтак і Шлемка да Бога»* [1, 126]. Яшчэ з большай доляй упэўненасці беларусы характарызавалі яўрэяў як людзей ліслівых: *«Ходзіць жыдок ходарэм перад панам Хведарам»* [1, 217].

Пры гэтым сябе беларусы ўспрымалі як хітрых людзей, не грэбавалі хітрасцю, маглі падмануць дзеля ўласнай карысці: *«Бог шчырых любіць, ды шчасця ім не дае»* [12, 311], *«Не ўкраўшы, не лгаўшы, жыць трудна»* [12, 315], *«Не прыкрыўшы, не прылгаўшы, не будзеш багаты»* [1, 217]. Аднак, у адрозненне ад чужых, якія не карысталіся хітрасцю ўдала і адмыслова, сваю хітрасць беларусы ўспрымалі як заснаваную на ўласным розуме: *«На хітрасць дай бог мудрасць»* [12, 320].

• Разам з добрай працай любілі беларусы і выпіць. Казалі пра сябе так: *«Мы не панскія духі, не баімся сівухі»* [6, 151], *«Пашукаем ўказу, каб напіцца па другому разу»* [6, 154], *«Пі, не порах, не разарве»* [6, 155].

Такім чынам, у сваёй фальклорнай спадчыне беларус прадстаўляў сябе як чалавека працавітага, паважаючага сваю Радзіму, разумнага, досыць хітрага, здольнага схлусіць дзе патрэбна, незабітага, гордага, з норавам, які як аддана працуе, гэтак жа шчыра можа адпачываць. Адпаведна малыя фальклорныя жанры

з'яўляюцца спецыфічнай гістарычнай крыніцай, якая можа даць каштоўную інфармацыю па многіх, здавалася б, ужо цалкам вывучаных пытаннях, у тым ліку па самаатасамліванню беларусаў. Адначасова гэтыя жанры валодаюць агульнай асаблівасцю: не маюць канкрэтнага адрасата. Дадзеная асаблівасць забяспечвае прыказкам, прымаўкам, выслоўям шырокае поле ўжывання. Варта адзначыць яшчэ адну акалічнасць: малыя фальклорныя жанры адначасова складаная, даволі спецыфічная крыніца па акрэсленай праблеме. Гэта звязана з дастаткова тонкай і не заўсёды бачнай мяжой паміж катэгорыямі *свой* – *чужы*. Так, напрыклад, беларус-селянін адносіў паноў-беларусаў да катэгорыі *чужых* / *сваіх*. Згодна з прынцыпам паходжання і агульнага гістарычнага мінулага пан быў *сваім*, згодна з сацыяльным палажэннем і заняткамі – *чужым*: «*Бог высока, пан далёка*» [15, 244], «*Бі, пан заплаціць*» [6, 144], «*Пан наш, а мы панскія*» [6, 244]. Апошняя прыказка патрабуе асаблівай увагі. Яна вельмі часта ўжывалася з двайным сэнсам. Паны лічылі мужыка, яго працу – крыніцу багацця і ўсю ўласнасць сваёю. Мужык, у сваю чаргу, панскую маёмасць ацэньваў як агульную ўласнасць. Украсці ў пана, паводле яго разумення, не грэх: «*гэта ж наша праца*» [6, 315].

Падобная амбівалентасць, перакрываўленне сэнсаў датычыцца і такіх катэгорый, як *каталік* / *праваслаўны* (прычым і той, і той беларусы), *земляроб* / *не земляроб*. Таму такія выпадкі патрабуюць асаблівай увагі і больш шчыльнага вывучэння.

У цэлым паходжанне, этнічнае развіццё і спецыфіка беларускага народа – праблемы дастаткова складаныя і надзвычай важныя. Каб зразумець беларускі народ, трэба ведаць яго вытокі, карані. Не менш важна раскрыць і зразумець, як жа самі беларусы сябе ўспрымаюць, якімі рысамі і ўласцівасцямі яны надзялілі і надзяляюць членаў свайго этнасу.

ЛІТАРАТУРА

1. Аксамітаў, А. С. Прыказкі і прымаўкі: Тлумачальны слоўнік беларускіх прыказак і прымавак / А. С. Аксамітаў. – Мінск, 2000.
2. Беларуская міфалогія / склад. І. Клімковіч. – Мінск, 2004.
3. Беларускі фальклор: у 2 т. Т. 1: А – К / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2005.
4. Беларусы: у 13 т. Т. 4: Вытокі і этнічнае развіццё / рэдкал.: В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск, 2001.
5. Белова, О. В. Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции / О. В. Белова. – Москва, 2005.
6. Выслоўі / рэдкал. А. С. Фядосік [і інш.]. – Мінск, 1979.
7. 3 вечнага: зборнік фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў Случчыны / Міністэрства культуры БССР, Рэспубліканскі навукова-метадычны цэнтр культуры; [збіральнік Р. В. Родчанка]. Выд. 2-е, дапоўненае. – Мінск, 1990.
8. Межкультурный диалог: Лекции по проблемам межкультурного и межкультурного взаимодействия / М. Ю. Мартынова, В. А. Тишков, Н. М. Лебедева; под ред. М. Ю. Мартыновой. – М., 2003.
9. Мудрасць жыцця / А. І. Гурскі. – Мінск, 2007.
10. Некрасов, Н. А. Стихотворения и поэмы / Н. А. Некрасов. – М., 1993.
11. Прыказкі і прымаўкі: у 2 кн. Кн. 1 / рэдкал. А. С. Фядосік [і інш.]. – Мінск, 1976.
12. Прыказкі і прымаўкі: у 2 кн. Кн. 2 / рэдкал. А. С. Фядосік [і інш.]. – Мінск, 1976.

13. Славянская мифология / ред. В. Я. Петрухин [Ин-т славяноведения и балканистики Рос. АН]. – М., 1995.
14. Терешкович, П. В. Этническая история Беларуси XIX – начала XXв. / П. В. Терешкович. – Минск, 2004.
15. Фальклор у запісах Я. Чачота і братоў Тышкевічаў / рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.). – Мінск, 1997.
16. Янкоўскі, Ф. М. Беларускія народныя прыказкі і прымаўкі / Ф. М. Янкоўскі. – Мінск, 1957.

Антон Сокольчик

ЭТНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ КОММУНИКАЦИИ

Бесспорным является то, что в условиях регулярных межэтнических контактов (характерных для эпохи глобализации) функциональность корневой хореографии (аутентичного народного танца) значительно усложняется по сравнению с условиями этнической «замкнутости», отсутствия межэтнических контактов. Последнее было характерно для традиционных сообществ, в недрах которых корневая хореография и зародилась [2, 32], а впоследствии прошла путь от ритуальных и обрядовых до игровых и утилитарно-развлекательных форм.

В условиях глобальной культуры для носителя хореографической этнотрадиции (либо для человека, хорошо знакомого с ней) фольклорный танец служит, в первую очередь, конструктом для концептуализации иной этнической культуры и заполнения ее «культурных лакун». При визуализации хореографии другого этноса «чужой» (неизвестный) танец имплицитно соотносится со «своим» (известным). Таким образом снимается бинарная оппозиция «свой-чужой». Свой танец становится декодирующим элементом, инструментом коммуникативных отношений.

Искусствовед и физиолог Х. Эллис определял танец как «явление, в котором всё подчинено строгим правилам исчисления, ритма, метра и порядка, строгому следованию общим законам формы и чёткого соподчинения части целому» [3, 9]. Этот английский исследователь считал, что перечисленные выше черты танца свойственны не только идеальному духовному началу жизни, но в гораздо большей степени самой Вселенной: «Мы совершенно правы, когда рассматриваем не только жизнь, но и всю Вселенную как танец» [3, 9]. Космогоническая концепция происхождения искусства, представителем которой являлся Эллис, при ряде серьёзных претензий, высказанных к ней, во многом предопределила появление более современных научных концепций и направлений изучения хореографии в контексте экзистенциализма, теории коммуникации и этносемиотики. Данный текст является попыткой уточнения общих особенностей соконструирования этнических танцев различных народов в контексте хореографии как целостного явления мировой культуры.

При современном изучении хореографии исследователь должен постоянно иметь в виду первичную функцию этнического танца как декодирующего элемента, инструмента коммуникативных отношений. Специалисты-практики, в свою очередь, должны понимать, что при разного рода стилизациях и обработках

(часто деформирующих и уничтожающих «свои» этнические особенности) само существование этой функции проблематично. А именно, когда изначально в коммуникационную систему молодого человека (при начальной хореографической подготовке и хореографическом воспитании) под «своими» вводятся чуждые этнические элементы, при встрече с настоящим «чужим» они воспринимаются как «свои», а «свое» видится как «чужое».

Видимо, поэтому ряд успешных и эффективных проектов по этнокультурному воспитанию в Беларуси, проводимых по инициативе этнохореографа Николая Козенко (последовательного организатора фестивального фольклорного движения [4, 58]) были основаны именно на традиционном и бытовом танце – танце корневом, нестилизованном и необработанном. Как отмечают исследователи фольклорного фестивального движения 1999 – 2008 гг., «на полесской Рудабельщине (г. п. Октябрьский Гомельской области) было проведено пять фестивалей, которые совершили переворот в теории и практике этнокультурного воспитания. На Республиканском фестивале фольклорного искусства «Берагіня» в рамках многоэтапных состязаний пар исполнителей бытового танца, конкурсов детских и молодёжных фольклорно-этнографических коллективов из всех областей Беларуси было привлечено к перениманию своего местного фольклора около 300000 учащихся и 800 педагогов региональных учебных заведений. Дирекция фестиваля (директор С. Березовская, художественный руководитель и режиссёр Н. Козенко) смогла повысить статус фестиваля от регионального до международного... Среди участников (фото 2) и дипломантов (фото 1) фестиваля – коллективы «Берагіня» (Борисовский район, руководитель Н. Козенко, педагог-лидер А. Абрамович), «Рудабельскія зорачкі» (г. п. Октябрьский, педагог-лидер О. Дульская), «Нежачкі» (Рассоны, педагог-лидер В. Литвинова), «Верабейкі» (Любань, педагог-лидер С. Высварко), «Магдалінка» (Кобрин, педагог-лидер С. Самусевич), «Сунічкі» (Стайки, педагог-лидер В. Хомбак), «Вянок» (Раков, педагог-лидер Л. Петровская), «Калыханка», «Куманёк» и «Кроса» (Михановичи, педагог-лидер Л. Рыжкова), «Верас» и «Этнасуполка» (Минск, педагог-лидер Т. Плодунова), «Ветах» и «Раме» (Минск, лидер В. Калацей), фолк-клуб «Маладзёвы» (Минск, лидер И. Мазюк), исполнители на дуде А. Журо и В. Калацей. Многие дипломанты «Берагіні» избрали обучение народному искусству своей будущей профессией и сейчас получают этнохудожественное образование в вузах страны» [5, 176].

По глубокому убеждению автора, мы воспринимаем танец именно как событие, а не как артефакт культуры, иначе разрушается его смысл. В процессе танцевального со-бытия иной этнической культуры танец детерминирован зонами идеологического, нормативного и аксиологического санкционирования, которые не всегда могут быть проанализированы и познаны кибернетически (формально-логически). Они приобретают сознательно-воспринимаемый характер, свою конфигурацию через трансляцию (в форме знаковой коммуникации) искусства как особой познавательной формы. Здесь мы имеем в виду искусство как «шифр бытия», попытка раскрытия которого приближает человека к восприятию трансценденции [1, 1434]. Танец интегративно

моделирует данную этническую культуру, обозначая при её осознании ряд зон органичного мировосприятия (зоны аксиологического, идеологического, нормативного санкционирования).



Фото 1. Фольклорный коллектив «Берагіня» д. Метча Борисовского района, 2010 год (фото Р. Гамзович).



Фото 2. Фольклорный коллектив «Куманёк» д. Михановичи Минского района, 2004 год (фото Е. Песецкого).

Проанализировав значение танца в ключе органичного «вписывания» носителя этнической культуры в систему межкультурной коммуникации, необходимо отметить ещё один аспект этнохореографии. Кроме того, что

фольклорный танец служит (во-первых) конструктом для концептуализации иной этнической культуры и заполнения ее «культурных лакун», в ином ракурсе (во-вторых), при чётком осознании «своего» в ситуации контакта с «чужим», это «чужое» неизбежно даёт материал для более полной самоидентификации, самоосмысления, решения ряда собственных экзистенциальных проблем.

С позиций теории коммуникации, для посвящённого (носителя традиции или человека, знакомого с ней) «свой» фольклорный танец актуализируется в качестве микромодели «своей» этнической культуры. При этом, однако, не заполненные культурные лакуны и потерянные культурные смыслы своей традиции могут быть концептуализированы через конструкт, в качестве которого может выступать «чужой» (изученный и «полный» в данном символически-смысловом ключе) фольклорный танец. Эта концептуализация может быть осуществлена через раскрытие (по аналогии) смысла и символики архетипических движений, одновременно существующих в танце различных этносов. В качестве примера можно привести вертикальные жесты как сакрально детерминированные, а горизонтальные – как социально детерминированные (в общем смысле обусловленные). Такую общую закономерность вывели исследователи генезиса хореографического искусства, изучая в основном неевропейскую хореографию. Но без их разработок специалисты, по молдавской хореографии не смогли бы выявить «истоки круговых танцев типа «хоры», мужских типа «брыу», «бэтуты», обрядовых танцев «Кэлушарь», «Драгайка» и др.» [3,5].

Всё вышеизложенное находится в общем контексте работ крупных исследователей теории и истории культуры, изучающих закономерности самоидентификации, соотносённости экзистенции с трансценденцией [1, 1434]. В соответствии с разработками немецкого культуролога, философа и психолога Карла Ясперса, раскрытие (по аналогии) смысла и символики архетипических движений, одновременно существующих в танце различных этносов, конституирует процесс культурной коммуникации. А именно: «я» обнаруживает себя в «другом» и тем самым действительно становится «самим собой». Объединяющим фактором коммуникации служит аутентичность, исключительность и неповторимость своей культуры, а не общность отдельных элементов в разных культурных традициях.

То, что было изложено выше, касается корневых (фольклорных, аутентичных) хореографических текстов. А что касается танцев типа фолк-модерн, то, по нашему мнению, это – всего лишь римейк, интерпретация, формальная выхолощенная копия значительно более содержательного оригинала. Поэтому неаутентичный танец не может являться примордиальным конструктом этнической культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большой энциклопедический словарь. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: СПб., 2002.
2. Калацэі, В. Параўнальная міфалогія / В. Калацэі. – Мінск, 2009.
3. Королева, Э. А. Ранние формы танца / Э. А. Королева. – Кишинёв, 1977.
4. Першы міжнародны фестываль фальклору. – Пінск-Мінск, 1994.
5. Трамбіцкі, К. Популярызацыя музыкальна-інструментальнага фальклора сродкамі фестывальнага руху / К. Трамбіцкі // Аўтэнтчны фальклор: праблемы

Вольга Саўкіна

МІР І МІРСКІ ЗАМАК У ФАЛЬКЛОРНА-ЭТНАГРАФІЧНЫХ КРЫНІЦАХ

Нямала звестак аб Міры і Мірскім замку можна знайсці ў гістарычных крыніцах. На сённяшні дзень замкавы комплекс «Мір» як гістарычны і культурны феномен з'яўляецца актуальнай тэмай гісторыкаў, архітэктараў, археолагаў, музеязнаўцаў і інш. Вобразы замка і мястэчка сустракаюцца ў літаратуры, музыцы і нават у кінамастацтве.

Шмат цікавай інфармацыі аб Міры і Мірскім замку можна пачарпнуць і з фальклорных крыніц. Сама назва пасёлка, а некалі мястэчка, Міружо патрабуе звярнуць на сябе ўвагу. Слова «мір» мае некалькі значэнняў. Асноўнае, найбольш распаўсюджанае, тлумачыцца як стан спакою і згоды паміж народамі, адсутнасць вайны паміж імі. Мірам яшчэ называлі раней агульны сход жыхароў паселішча, дзе вырашаліся важныя грамадскія справы. Тады казалі: *«Як мір скажа, так і будзе»*. Вядомы сучасны фалькларыст, літаратуразнавец, краязнавец Аляксей Ненадавец, які нарадзіўся ў 1958 годзе, запісаў, апрацаваў і ўклаў зборнікі назваў населеных пунктаў розных рэгіёнаў Беларусі паводле легенд і паданняў. Ён паведамляе, што Мір назвалі ў «гонар тае бяскроўнай перамогі, дзякуючы нечувалай сіле Мікіты-Мірчыка». Паводле легенды, волат Мікіта-Мірчык быў занадта дужы і ворагі, убачыўшы, як ён *«секануў па вялізным камені ў вадзе, той на дзве палавіны і распаўся»*, пачалі на перамавы людзей пасылаць, каб усё *«мірам-згодай»* скончыць [1, 232].

Апісанне мястэчка Мір можна знайсці ў творы этнографа і фалькларыста Паўла Шпілеўскага (1823 – 1861) «Падарожжа па Палессі і беларускім краі» [4]. Аўтар распавядае аб стане мястэчка і замка ў той час, аб кірмашах, якія праводзіліся два разы на год пад назвай «Мікалаеўскія» (9 мая і 6 снежня), дзе было шмат цыган. З-за таго, што «на мірскіх кірмашах за коньмі і цыганамі свету Божага не відаць», аўтар называе Мір «сапраўднай сталіцай гэтага чорнага племені», якое пасялілася тут яшчэ з часоў Пане-Каханку Радзівіла [4, 86]. Вядома, што цыгане маглі выбіраць свайго караля, а адбывалася гэта на Мірскім полі. Апошнім цыганскім каралём быў Ян Марцінкевіч, які жыў з незвычайнай раскошай і даваў знатныя піры. Яго называлі яшчэ «Бацю Ян». П. М. Шпілеўскі падрабязна апісвае жыццёвы побыт цыган, іх адзенне і знешні выгляд, заняткі (слясарная справа і кавальства) і, канечне, схільнасць да таго, каб дзе-небудзь чаго ўкрасці і каго-небудзь «надуць».

У «Падарожжы па Палессі і беларускім краі» Павел Шпілеўскі, распавядаючы пра значны росквіт фабрык ў Гродзенскай і Мінскай губерніях, узгадвае і фабрыку ў Міры. Але на гэты выпадак прыгадваецца прыказка тых часоў: *«Майстар з Міра, што цяў, то дзіра!»*, што гаворыць ўжо аб заняпадзе прадпрыемстваў у Міры [2, 90].

Успаміны аб кірмашах і цыганах можна яшчэ сустрэць у «Вандроўках па маіх былых ваколіцах» Уладзіслава Сыракомлі (1823 – 1862) [3]. У форме падарожных нататкаў аўтар распавядае гісторыю мястэчка і яго жыхароў, паведамляе аб перадачы Міра Сеньку Гедыгалдавічу, аб татарскіх нападах, успамінае Ільнічаў і Радзівілаў, літаратурную спрэчку пра мірскія званы, характарызуе выгляд і становішча мястэчка на той час.

У сваім творы У. Сыракомля запрашае ўсіх паглядзець на «велічныя руіны» Мірскага замка, менавіта на тое, што засталася ад помніка дойлідства першых гадоў шаснаццатага стагоддзя: «Брама ў форме паловы вала, над ёй і па кутах замка пяць прыгожай архітэктуры вежаў з пашкоджанымі байніцамі, яшчэ мураваныя сцены – вось і ўсё, што засталася ад велічнага гмаху» [3, 27]. Аўтар шкадуе, што такія прыгожы і прадстаўнічы замак не праславіўся ніводнай гістарычнай падзеяй.

Уладзіслаў Сыракомля засяроджвае ўвагу на рыначнай плошчы мястэчка, дзе знаходзіліся крамы, поўныя добрых баваўняных і шаўковых вырабаў, палатна, футраў і ўсялякай драбязы. У гэтых адносінах Мір быў шырока вядомы. І калі пра паненку казалі: «*Паехала ўжо ў Мір*», то гэта азначала, што яна збіралася хутка выходзіць замуж і пачынала рыхтаваць сабе пасаг [3, 43].

Цікавае паданне пра апекуна коней Антонія і мірскіх цыган прыводзіцца ў кнізе Алеся Лозкі «Беларускі народны каляндар» [4, 130–131].

Асобныя згадкі можна знайсці і ў іншых выданнях. На жаль, мала запісаў зрабілі фалькларысты ў славутым пасёлку. Каб упэўніцца ў гэтым, дастаткова зазірнуць у геаграфічны паказальнік тамоў з акадэмічнага зводу беларускага фальклору (БНТ). Толькі асобныя матэрыялы знаходзяцца ў тамах «Легенды і паданні», «Выслоўі», «Жарты, анекдоты, гумарэскі» і інш. Культура Міра ранейшага і Міра сучаснага застаецца недапісанай старонкай і чакае сваіх даследчыкаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Гродзеншчына: Назвы населеных пунктаў паводле легенд і паданняў / склад., запіс., апрац. А. М. Ненадаўца. – Мінск, 1999.
2. Лозка, А. Ю. Беларускі народны каляндар / А. Ю. Лозка. – Мінск, 2002.
3. Сыракомля, У. Вандроўкі па маіх былых ваколіцах. Успаміны, даследаванні гісторыі і звычаяў / У. Сыракомля; перакл. з польскай мовы, прадм. і камент. К. Цвіркі. – Мінск, 1992.
4. Шпилевский, П. М. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю / П. М. Шпилевский. – Минск; 1992.

Уладзімір Александронец

ТРАДЫЦЫЯ АБРОЧНЫХ ДЗЁН У ГОМЕЛЬСКІМ РАЁНЕ Ў ДРУГОЙ ПАЛОВЕ XX СТАГОДДЗЯ

Важнай і неад’емнай часткай культуры беларускага народа з’яўляюцца хрысціянскія святочныя традыцыі. Менавіта праз іх адбывалася трансляцыя праваслаўнай культуры. Святы і абрады праваслаўнага календара за значны перыяд свайго існавання на беларускіх землях набылі не толькі яскрава выражаныя агульныя для хрысціянства рысы, але і шэраг рэгіянальных

асаблівасцей. Адной з лакальных праяў праваслаўных традыцый з'яўляюцца аброчныя дні і святы, якія мелі важнае значэнне ў жыцці таго ці іншага населенага пункта.

Ступень захаванасці лакальных святочных традыцый залежыць не толькі ад носьбітаў і пераемнікаў традыцыйнай народнай культуры, але і ад тых гістарычных умоў, у якіх існавалі гэтыя традыцыі. Перыяд з 1950-х па 1980-я гг. складаны і супярэчлівы ў дзяржаўна-царкоўных адносінах. Першыя пасляваенныя дзесяцігоддзі характарызаваліся не толькі пэўным паслабленнем у адносінах да царкоўнага жыцця, але і адмаўленнем ролі рэлігіі ў жыцці грамадства, разглядам яе як «канчаткова перагорнутай старонкі». Грамадска-палітычныя ўмовы 1970-х гг. нарадзілі ў грамадстве новыя рэлігійныя патрэбы, а палітыка перабудовы (другая палова 80-х гг.) дала магчымасць адраджэння рэлігійнага жыцця ў БССР.

Мэтай дадзенага артыкула з'яўляецца гісторыка-этнаграфічная характарыстыка правядзення аброчных дзён і святаў у Гомельскім раёне ў 1950–1980-я гг. Асноўны метадавыкарыстаны намі для дасягнення пастаўленай мэты, – палявое этнаграфічнае даследаванне. Праведзенае ў 2009–2010 гг. на тэрыторыі Гомельскага раёна, яно дазваляе ахарактарызаваць асноўныя асаблівасці аброчных дзён, а таксама паглядзець на з'яву вачыма мясцовых жыхароў. Палявая этнаграфічная праца ў 18 населеных пунктах Гомельскага раёна ў канчатковым выніку дала матэрыял – 13 разгорнутых інтэрв'ю ад мясцовых жыхароў. Паралельна праводзілася анкетаванне, у якім прынялі ўдзел 70 чалавек.

Як паказваюць матэрыялы палявога даследавання, аброчныя дні былі характэрныя толькі для некаторых населеных пунктаў. Так, 62,3 % рэспандэнтаў ведаюць пра аброчныя дні і іх прызначэнне, і толькі 49,3 % пацвердзілі факт святкавання аброчнага дня ў іх населеным пункце.

У вёсцы Рудня Марымонава аброчны дзень – серада перад прастольным святам Ушэсця (40-ы дзень пасля Вялікадня). Выбар гэтага дня, паводле ўспамінаў мясцовых жыхароў, быў звязаны з неўраджаямі. У дзень т. зв. аброчнай серады вясцоўцы давалі зарок, замальвалі грахі: *«У аброчную сераду свяцілі жыта, бацюшка ішоў уперадзе, а за ім з іконамі ўсе па полі»* [*1]. Жыхары вёскі Чкалава праводзілі свой аброчны дзень у другую сераду пасля свята Пятра і Паўла. У гэты дзень *«бабы адпраўлялі ля храстоў аброчную сераду – другую паслі Пятра, сабіраліся маліліся, а пасля абедалі. У гэтыя дні не працавалі»*. У аснову правядзення аброчнага дня ў вёсцы Чкалава было пакладзена мясцовая легенда аб «нападзе» на вёску чэрвяў, якія зніклі пасля малебна, а ў напамін аб гэтым мясцовыя жыхары паставілі на ростанях аброчныя крыжы. Паводле сведчанняў мясцовай жыхаркі А. Ф. Пераплаўчанка, *«аброчная серада – штось абракаліся, ну тожэ пражнавалі. Па ўсіх жа перавулках былі аброчныя храсты, прыбіралі, выносілі палаценцы, прыбіралі, цвяты прывязвалі, бацюшка прыходзіў, маліўся, тутака памоліцца – ідзе к другому храсту на другую вуліцу. А потым расходзіліся па сваіх»* [*2].

Правядзенне аброчнага дня ў вёсцы Сеўрукі было звязана з абразом Аўгустоўскай Божай Маці. Як паведаміла інфармантка з гэтай вёскі, *«у вёсцы аброчны дзень – апошняя пятніца ліпеня. У гэты дзень святкуецца абраз Аўгустоўскай Божай Маці. Калі нашу вёску пасцігла гора – пачалі паміраць людзі*

*і скот, жыхары вёскі паехалі ў Кіеў і із Лаўры прывезлі ікону Аўгустоўскай Божай Маці. Яе везлі на поезде, а патам з Гомеля неслі да Сеўрукоў. Дорогу для іконы да вёскі ўсцілалі палотнамі. І як расказвалі старыя людзі, гора абышло стараной нашу вёску. Яшчэ помню, што ў 1950-х гадах на калхознае зярно напала саранча і к адной жэнішчыне прышоў прэсэдацель калхоза і папрасіў, каб абышлі з ётай іконай поле. На следушчы дзень усё стала добра. У гэты дзень всегда дзелалі крэсны ход» [*3].*

У вёсцы Зябраўка аброчнымі днямі з'яўляліся Мікола Зімовы і Іван Купала. Як паведамлі інфарматары з гэтай вёскі, лічылася, што Мікола Цудатворца – вясковы абярэг, але яго абраз а ў вёсцы не было і тады адна жанчына абраклася знайсці гэты абраз. Перад Іванам Купалам мясцовыя жыхары абракаліся кожны год збіраць травы, карэнні, «бо лічылі, што яны імеюць вялікую сілу, і былі яны яшчэ абярэгам ад ведзьм і русалак».

Аброчны дзень у вёсцы Гадзічава адзначаюць 4 жніўня на свята Марыі Магдаліны. У аснове гэтага свята – легенда аб тым, што вёску насцігла бяда, і вяскоўцы абракліся ў гэты дзень нічога не рабіць, а толькі маліцца. У вёсцы Глыбоцкае аброчны дзень адзначаецца ў дзень Ціхвінскага абраза Божай Маці (9 ліпеня) – «у еты аброчны дзень у храме сіленна маліліся іконе Ціхвінскай Божай Мацеры. Патам бацюшка з жыццелямі дзярэўні хадзіў вакол сяла, свяціў палі і лугі. Рабілі абхаждзенія вакол царквы» [*4]. У вёсцы Маркавічы аброчны дзень адзначаўся ў гонар Вялікамучаніка Панцеляймона (9 жніўня), вядомага як дапаможца пры розных хваробах, а ў пасёлку Халмы – 3 лістапада, перад прастольным святам Казанскага абраза Божай Маці.

Аброчны дзень у гонар Міколы Цудатворцы існуе і ў вёсцы Новая Буда. Па словах старажылаў, раней на вёску напала нейкая цяжкая хвароба, якая нікога не шкадавала. Тады сяляне, спадзеючыся на цуд, далі абяцанне набыць ікону свяціцеля Мікалая, вядомага памочніка ў многіх бедах, і адправілі пасланцаў у Кіева-Пячорскую Лаўру, адтуль тыя прывезлі спіс цудатворнай іконы. Як толькі абраз трапіў у вёску, ад хваробы не памёр больш ні адзін чалавек. З таго часу жыхары Новай Буды штогод 22 мая па асаблівым рытуале адзначаюць дзень свяціцеля Мікалая Цудатворцы.

Такім чынам, правядзенне аброчных дзён у Гомельскім раёне адбывалася не ва ўсіх населеных пунктах. Прычынамі абрання таго ці іншага дня аброчным былі цяжкія хваробы мясцовага насельніцтва, мор свойскай жывёлы, неўраджаі і г. д. Па сваім прызначэнні аброчныя дні скіраваны не толькі на супольнае вырашэнне грамадскіх праблем, але і на духоўнае ачышчэнне насельніцтва, абярэг ад розных хваробаў і бед. Складаныя гістарычныя ўмовы царкоўна-дзяржаўных адносінаў, як паказваюць матэрыялы палявога даследавання, не адыгралі значнай ролі ў існаванні аброчных дзён і святаў на працягу 1950–1980-х гг. У гэты перыяд сутнасць аброчных дзён, мяркуючы па атрыманых матэрыялах, практычна не мянялася, характарызавалася ўстойлівасцю, добрай захаванасцю сярод мясцовага насельніцтва. Новыя нюансы стасункаў праваслаўнай царквы і дзяржавы ў гады перабудовы не прывялі да істотных перамен, паколькі традыцыя правядзення аброчных дзён трымалася ў хатнім, сямейным і міжсуседскім побыце. Трэба адзначыць, што змяненні, калі яны адбываюцца, датычацца трансфармацыі зместу

святаў, адбываецца відавочны пераход ад дамінавання рэлігійнага фактару да свецкага, калі больш важнай становіцца сама працэдура святкавання.

ИНФОРМАНТЫ

*1. Запісана ў в. Рудня Марымонава Гомельскага раёна Гомельскай вобласці ад Сатыровай Серафімы Гаўрылаўны, 1911 г. н., мясцовай.

*2. Запісана ў в. Чкалава Гомельскага раёна Гомельскай вобласці ад Пераплаўчанка Алены Фёдараўны, 1914 г. н., мясцовай.

*3. Запісана ў в. Сеўрукі Гомельскага раёна Гомельскай вобласці ад Нікіцінай Людмілы Пятроўны, 1934 г. н., мясцовай.

*4. Запісана ў в. Глыбоцкае Гомельскага раёна Гомельскай вобласці ад Літвінавай Любові Мікалаеўны, 1937 г. н., мясцовай.

Наталля Карбалевіч

ГРАМАДСКАЕ СТАЎЛЕННЕ ДА АСОБЫ Ў СЯЛЯНСКАЙ АБШЧЫНЕ БЕЛАРУСАЎ

Сялянская абшчына з'яўляецца складаным грамадскім утварэннем з разнастайным комплексам сацыяльных узаемаадносін, асаблівае месца ў якім займае стаўленне грамады да асобы. Фальклор утрымлівае звесткі пра сістэму ўяўленняў, каштоўнасцей, грамадскіх норм у асяродку абшчыны, пад непасрэдным ўздзеяннем якіх сяляне ставіліся да жыццёвых падзей і суабшчыннікаў.

Сумеснае існаванне членаў калектыву абшчыны, іх узаемная залежнасць, пастаянны цесны кантакт, адкрытасць для грамады дзеянняў і ўчынкаў асобнага чалавека стваралі пэўную сістэму ўзаемаадносін. Яна грунтавалася на ўзаемнай цікавасці, назіраннях за дзеяннямі кожнага – старога, малога, сацыяльным кантролі за паводзінамі, асабліва моладзі. Вясковае жыццё селяніна праходзіла «на людзях», якія ведалі амаль усё пра яго штодзённы побыт, сям'ю, характар, светапогляд. Натуральным вынікам гэтага была наяўнасць станоўчай або адмоўнай грамадскай думкі аб кожным чалавеку.

Сама працэдура грамадскага абмеркавання мае пад сабой выяўленне пэўных якасцей, здольнасцей, канстатацыю ці іх адсутнасць. Аб яе наяўнасці сведчаць фальклорныя факты – песні, прыказкі, прымаўкі. «А ў нас мамухна чужая, / Ня будзець раненька будзіці, / Да пойдзець на вулку судзіці» [14, 57], «Ніхто не знае, толькі дзед да баба й цэлая грамада» [11, 370], «Пайдзі да людзей, дык пачуеш, што дома робіцца» [1, 76]. Разам з тым прызнаецца, што кожны чалавек далёка не адкрытая кніга, якая лёгка чытаецца: «Каб чалавека пазнаць, трэба з ім бочку солі з'есці» [1, 288].

Можна вылучыць пэўныя заканамернасці і механізмы грамадскага абмеркавання. Яно не мела штучных межаў, было шматвектарным у сваім распаўсюджанні, ахоплівала чальцоў абшчыны незалежна ад статусу. У поле зроку траплялі праявы існавання чалавека ў грамадзе: рысы характару, паводзіны, упарадкаванасць гаспадаркі: «Якая Агатка, такая ў яе і хатка» [1, 127], «Які розум, такая і гаворка» [1, 271]. Грамадская думка выходзіла за межы абшчыны,

вандруючы ў іншую мясцовасць разам з чальцом абшчыны ці з госцем, які вяртаўся дадому. Нездарма казалі: «Добрае чуваць далёка, а благое яшчэ далей» [14, 240], «Ці даўна тоя было, а ўжо й за ракой ведаюць» [1, 113], «Не выткан ешчэ той платок, што б завязаць свету раток» [1, 216], «Якой ракой плыць, такой і славай слыць» [1, 141].

Сфармаванае меркаванне было калі не агульнапрынятым, то вельмі ўстойлівым, прычым лічылася справядлівым: «На каго людзі гавораць, на таго свінні рохкаюць» [1, 62], «Якая рада, такая і грамада» [1, 127]. Аб яго значэнні сведчыць трываласць замацавання ў народнай свядомасці павагі да грамадскай думкі: «Не дармо людзі гавораць» [11, 370], «Не тое праўда, што праўда, а тое, аб чым людзі гавораць» [11, 370], «З пальца людзі не высуць» [11, 370], «Добрая слава лепш за багацце» [11, 370]. Грамадскае меркаванне арыентавалася на вясковыя нормы маралі, а пазней і рэлігіі: «Ад Бога грэх і ад людзей смех» [1, 13], «На каго Бог, на таго і людзі» [1, 62].

У той жа час грамадскі асяродак пакідаў нерэгламентаванымі (ці менш рэгламентаванымі) пэўныя сферы, паважаючы асабісты бок жыцця: «Ніхто не ведае, як хто абедзе» [14, 253], «Як хто хоча, так па сваім бацьку плача» [3, 133], «Усяк па-свойму Бога хваліць» [1, 292].

Можна вылучыць народныя ўсталёўкі, якія з'яўляюцца вынікам шматгадовага грамадскага назірання за чалавекам і паказваюць наяўнасць механізму народнага аналізу характару чалавека паводле яго ўчынкаў: «Лепей з добрым згубіць, як з благім знайсці» [14, 240]. Пазнаць, што за чалавек, заўсёды вельмі проста па яго манеры жыць: «Відаць пана па халывах» [8, 51]. «Пазнаюць сокала па палёту, а саву па пагледу» [1, 76]. У пэўных абставінах людзі паводзяць сябе падобным да іншых чынам: «Як шанцуе, тады і Халімон танцуе» [8, 159], «Хто ціха ходзіць, той густа месіць» [1, 103], «Дурняў не сеюць, не гадуюць: яны самі родзяцца» [3, 148]. Не заўсёды чалавек насамрэч такі, якім спрабуе выглядаць: «Сядзіць ціха, а думае ліха» [1, 103], «Наверсе явор, а ў сярэдзіне д'ябал» [1, 197], «Гарбатага і магіла не справіць» [3, 155], «З дугі аглоблі не зробіш» [3, 155]. «У славянскай міфалогіі «крывізна» нярэдка гарантвала дасягненне дабрабыту і поспеху ў тых выпадках, калі звычайным (прамым) шляхам іх немагчыма было дасягнуць» [6, 27]. Гэта значыць, што былі выпадкі, калі адступленне ад нормы не насіла толькі адмоўны характар.

Вывады грамадскіх назіранняў зводзяцца да наступнага: усе людзі розныя («Бог лесу не параўнаваў, так і людзей не раўнуе» [1, 278]), кожны мае ўласныя рысы і звычкі («Я іграю, як знаю, а ты скачы, як хочыш» [1, 122], «Усякі маладзец дзелае на свой абразец» [1, 164]), асаблівасці кожнага вельмі трывалыя («Крывога дзерава не выправіш» [3, 150], «Чорна белым не стане» [3, 150]). І галоўнае: грамада пакідае за кожным права быць самім сабой, не прымушае да татальнай знітаванасці з асяродкам. У абшчыне існавала агульная мараль, агульныя законы існавання, агульны светапогляд, але гэтая нарматыўнасць не была штучнай, яна вынікала з жыцця людзей, з'яўлялася «жывым» асяродкам існавання чалавека. У межах агульнага светапогляду грамадская думка стымулявала кожнага чалавека да працэсу ўласнага мыслення, пакідала за ім права выбару, прызнаючы за кожным натуральныя асаблівасці характару:

«Парады слухай, ды не кожнай вер» [1, 260], «Пад чужую дудку паскачаш – потым адплачаш» [3, 148], «У суседа розуму не пазычыш» [3, 97], «Кожная галава свой розум мае» [3, 145], «Людзей слухай і свой розум мей» [14, 238], «Трэба жыць, як з твайго калодзежа набяжыць» [14, 239], «Калі Марцэля высьпіцца, дык і сама ўстане» [1, 48].

Кожны з’яўляецца свабодным у сваіх волевыяўленнях, але, калі апошнія супярэчаць цвярозаму розуму, такі чалавек не будзе выклікаць павагі і не будзе мець годную рэпутацыю сярод людзей. «Вольнаму – воля, а шалёнаму – поле» [8, 52], «Яшчэ той не радзіўся, каб усяму свету дагадзіў» [11, 377], «Дзяржы язык за зубамі, калі хочаш быць з людзьмі» [1, 283], «З кім жыць, таго не гнявіць» [1, 286]. Свабода гэтая існавала толькі да пэўных межаў, але межы гэтыя былі цалкам натуральныя. «Гавары, ды не ўсё дагары» [8, 56]. Рэгламентацыя, забарона заснаваныя на адпаведнасці грамадскіх нормаў уяўленням кожнага чалавека на ментальным узроўні, на існаванні агульнавядомых і агульнапрынятых, абавязковых для ўсіх сцверджанняў, якія не патрабуюць доказу: «І дурань ведае, што ў нядзелю свята» [8, 73], «Што ў людзях вядзецца, то і ў нас не мінецца» [11, 369], «З галавою не жыць, а з добрымі людзьмі» [11, 369], «Ідзе грамада, і я туды» [11, 368].

На грамадскім стаўленні да асобы непазбежна адбіваліся і натуральныя адрозненні абшчыннікаў паводле полу і ўзросту. Паколькі значную ролю ў абшчыне адыгрывала гаспадарчае жыццё, дык галоўнае адрозненне вынікала з падзелу працы паміж мужчынамі і жанчынамі, малымі і старымі: «Гумно плача на гаспадару, а хата на гаспадыні» [1, 145], «Молодым росціцца, старым моліцца» [1, 198]. Паступова з гэтага вынікаюць і адпаведныя асаблівасцям дзейнасці і паводзінаў сацыяльна-ментальныя характарыстыкі той ці іншай пола-ўзроставай групы: «Мужык возам не навозіцца, а баба рукамі ўсё перавозіць» [1, 139], «Гдзе чорт сам не зробіць, туды бабу пашле» [1, 145], «Стары з мусту, а без яго пуста» [1, 94], «Старога паважай, малога павучай» [3, 6], «Дзеду міла, а ўнуку гніла» [8, 62], «Стары са шляху не звядзе. І ў старой печы агонь добра гарыць» [1, 94].

Назіраецца і адмоўнае вылучэнне з агульнай супольнасці па полавай прыкмеце ў кірунку сцверджання перавагі мужчыны над жанчынай: «Не кланяўся жук жабе, а дзед бабе» [1, 155]. Але гэта насіла хутчэй побытавы характар і не мела на мэце прынізіць жанчыну: у беларусаў яна ўспрымалася як паўнаўдаснаваны чалец роду ці сям’і. Да таго ж менавіта мужык з жонкаю мелі найбольш падстаў да знітанасці інтарэсаў, змяншэння адасобленасці поглядаў і дзеянняў як у адносінах паміж сабой, так і да ўсяго іншага: «Дзед да баба – адна рада» [1, 146], «Які чорт Хомка – такая яго жонка» [8, 157], «Муж і жонка – найлепшая сполка» [8, 94]. Таксама трэба заўважыць, што прыказкамі абазначаецца права самастойнасці жанчыны ў пэўных (часцей за ўсё гаспадарчых) сферах дзейнасці: «Не руш бабіных ігруш, баба натрасе, то сама прынясе» [8, 105].

Вельмі часта ў абшчыне да чалавека звярталіся, выкарыстоўваючы не афіцыйнае прозвішча і імя, а мянушку – таксама прадукт народнай творчасці. Такім чынам актуалізавалася своеасаблівая сістэма грамадскіх узаемаадносін і стваралася арыгінальная сфера духоўнай культуры. Прычына ўзнікнення мянушак, як правіла, практычная патрэба пры адноснай аднастайнасці прозвішчаў

у межах аднаго, а часам і некалькіх вясковых паселішчаў хутка адрозніваць у размове абшчыннікаў. Але калі б патрэба была толькі ўтылітарная, то такія анамастычныя новатворы непазбежна былі б таксама фармальнымі. А гэтага не адбывалася. Мянускі адрозніваюцца разнастайнасцю, веданнем персанальных асаблівасцей чалавека, а часта і глыбокім пранікненнем у асобныя характарыстыкі чалавека.

Мянускі – дадатковыя неафіцыйныя найменні чалавека, якія выконваюць функцыю характарыстыкі асобы. Гэты індывідуальны знак абавязкова падмацаваны калектыўным прызнаннем створанай мянушкі. Аб сацыяльнай і выхаваўчай ролі мянушак іх даследчыца Т. Дзянісава сказала наступнае: «Мянускі актыўна фармуюць асаблівую «мянушкавую свядомасць» індывідуума, якая стварае ў цэлым спрыяльны асяродак для актуалізацыі самаадукацыйнай і самавыхаваўчай дзейнасці чалавека, асабліва маладога, яго станаўлення як асобы» [7, 7].

Існуюць розныя шляхі ўтварэння мянушак. У функцыі неафіцыйных антрапонімаў даволі часта ўжываюцца найменні жывёл з ярка выражанай метафарычнасцю. Утвараюцца мянускі паводле выпадку з жыцця, характэрнай прыкметы знешнасці, характару, звычкі: «*Ляўшун, Маўчун, Скупы, Крыкун, Піскун, Крыварукі, Бяспалы, Гаранішчы, Хітрун, Віжун, Таўкач*» [15, 32]. В. Шур паведаміў пра тураўскія мянускі, спаслаўшыся на матэрыялы іх збіральніка: «У. Бобрык прыводзіць наступныя мянускі, выяўленыя на Тураўшчыне: Латун, Красны, Рабы, Цыган, Дзежка. У аснове іх матывацыі – знешні выгляд чалавека. Частка мянушак характарызуе паводзіны чалавека, яго звычкі, фізічныя недахопы, дэфекты мовы і інш.: Драмак, Подмазка, Салап’ян, Пеўчук, Печонік, Сляпы, Гарбаты, Картаўка, Крывабока. Надзвычай ярка і трапна характарызуюць чалавека мянускі, якія ўтварыліся ў выніку разнастайных метафар: Воўк, Казёл, Чайка, Ёрш. Так, мянушку Воўк чалавек атрымаў за нелюдзімы характар, Казёл – за ўпарты нораў і г.д.» [15, 35].

Часта мянушка ахоплівала ўсіх чальцоў сям’і, а часам і роду. Гэта сведчыць аб тым, што рэпутацыя асобнага чалавека магла «перакрывацца» рэпутацыяй сям’і ці роду: «*Добрае карэнне, добрае і насенне*» [8, 64], «*Які дубок, такі і клінок, які бацька, такі і сыноч*» [3, 131], «*Дурак не дурак, а родам так*» [3, 148], «*Сабаку выбіраюць па псярні, а жонку па радні*» [1, 88], «*Яко дрэва, такі сук; які дзед, такі ўнук*» [1, 170], «*Хоць ты ўлажы шаты, калі ведаем, з якой ты хаты*» [1, 236]. Адсюль вынікае, што менавіта сям’я адыгрывала ў абшчыне асноўную ролю, з’яўлялася цэнтрам існавання асобы. Аднак не выключалася магчымасць таго, што паводле сваіх учынкаў чалавек вылучаўся з сям’і ці нават супрацьпастаўляўся ёй у грамадска-абшчыннай свядомасці: «*Усякі род не без вырадка*» [12, 44], «*Ніхто дзяцей не павіне, што іх бацькі свінні*» [12, 126]. «*І на здаровай яблыні гнілы яблык знойдзецца*» [12, 127], «*Адной маткі дзеткі, ды неаднолькавыя песьні няюць*» [1, 17].

Грамадскае стаўленне да чалавека будавалася на падставе супольнай сістэмы ўяўленняў, якія выпрацоўваліся дзякуючы калектыўнаму досведу, мелі на мэце захаванне маральна ўстойлівай абшчыны і абарону кожнага чалавека ўнутры яе. Вынікам грунтоўнага, аб’ектыўнага грамадскага аналізу паводзінаў і асабістых рысаў чалавека з’яўлялася добрая або дрэнная рэпутацыя абшчынніка, якая часта

адлюстроўвалася ў яго мянушцы. Такім чынам стваралася сістэма грамадскага меркавання, у якой кожны асобны чалавек меў свае ўласнае месца. З аднаго боку, яно адпавядала яго здольнасцям і якасцям, з другога – павінна было прынесці найвялікшую карысць грамадзе.

ЛІТАРАТУРА

1. *Аксамітаў, А. С.* Прыказкі і прымаўкі: Тлумач. слоўн. бел. прыказак і прымавак з арх., кафедр. збораў, рэд. выд. XIX і XX стст. / А. С. Аксамітаў. – Мінск, 2002.
2. *Анимелле, Н.* Быт белорусских крестьян / Н. Анимелле // Этнографический сборник. – Спб., 1854. Вып. II.
3. *Анталогія беларускай народнай прыказкі, прымаўкі і выслоўя* / уклад. Фядосік А. С. – Мінск, 2002.
4. *Беларусы: у 12 т. / рэдкал.: В. М. Бялявіна [і інш.] / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі. Т.6: Грамадскія традыцыі* / В. Ф. Бацяеў, В. М. Бялявіна, А. У. Гурко [і інш.]. – Мінск, 2002.
5. *Грамадскі быт і культура сельскага насельніцтва Беларусі* / В. К. Бандарчык, Л. І. Мінько, Г. І. Каспяровіч [і інш.]. – Мінск, 1993.
6. *Дзерман, А.* Архаічнае права Беларусі і традыцыйная правасвядомасць / А. Дзерман // Беларускі гістарычны часопіс. 2007. № 12. С. 25–30.
7. *Денисова, Т. Т.* Прозвища как вид антропонимов и их функционирование в современной речевой коммуникации (на материале прозвищ Шумячского и Ершицкого районов Смоленской области) / Т. Т. Денисова. Автореферат дис. на соиск. уч. ст. к.ф.н. – Смоленск, 2007.
8. *Іванова, С.* Слоўнік беларускіх прыказак, прымавак і крылатых выразаў: Лінгвакраіназнаўчы дапаможнік / С. Іванова, Я. Іваноў. – Мінск, 1997.
9. *Лапицкая, Н. И.* Имена собственные в русских и белорусских заговорах / Н. И. Лапицкая. Автореферат дис. на соиск. уч. ст. к.ф.н. – Минск, 2000.
10. *Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края* / собр. и привед. в порядок П. В. Шейном. Т.1. Ч. 2: Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. – СПб., 1890.
11. *Прыказкі і прымаўкі: у 2 кн. Кн. 1* / рэд. А. С. Фядосік. – Мінск, 1976.
12. *Прыказкі і прымаўкі: у 2 кн. Кн. 2* / рэд. А. С. Фядосік. – Мінск, 1976.
13. *Слоўнік асабовых уласных імён* / уклад. М. Р. Суднік; навук. рэд. А. А. Лукашанец. – 2-е выд., выпр. і дапрац. – Мінск, 2005.
14. *Фальклор у запісах Яна Чачота і братоў Тышкевічаў* / уклад., сістэматызацыя тэкстаў і камент. В. І. Скідана, А. М. Хрушчовай; уступ. арт. Т. В. Валодзінай; навук. рэд. А. С. Ліс. – 2-е выд. – Мінск, 2005.
15. *Шур, В. В.* 3 гісторыі ўласных імёнаў / пад рэд. П. У. Сцяцко / В. В. Шур. – Мінск, 1993.

Ганна Шваба

НЕКАТОРЫЯ АСАБЛІВАСЦІ АКАЗІЯНАЛЬНЫХ АБРАДАЎ (НА ПРЫКЛАДЗЕ БЕЛАРУСКІХ І СЕРБСКІХ АБРАДАЎ СУПРАЦЬ ГРАДУ)

Вывучэнне фальклорнай спадчыны славянскіх народаў у параўнальным аспекце мае высокі навуковы патэнцыял, тым больш калі весці гаворку пра народы, якія належаць да розных этнакультурных рэгіёнаў і ў гістарычным развіцці амаль не зведалі ўзаемаўплываў, напрыклад, усходніх славян – беларусаў

– і паўднёвых славян – сербаў. Адным з бар’ераў для даследаванняў такога кшталту з’яўляецца даволі абмежаваная колькасць і адаптаваных, і арыгінальных як фактычных, так і тэарэтычных крыніц.

Так, пад агульнай рэдакцыяй беларускага даследчыка-сербіста І. Чароты выйшлі два зборнікі артыкулаў «Народ сербскі: яго абрады, звычаі, святы і святыні», якія ўяўляюць сабой пераклады з айчынных даследчыкаў традыцыйнай народнай культуры Сербіі. Працы расійскіх вучоных М. і С. Талстых (артыкул «Град» у энцыклапедыі «Славянские древности», артыкул «Заметки по славянскому язычеству. Защита от града в Полесье») носяць этналінгвістычны характар, а магчымасці выкарыстання беларускага і сербскага фактычнага матэрыялу, які ў гэтых артыкулах аналізуецца, для фалькларыстычных даследаванняў даволі абмежаваныя (напрыклад, канстатацыя факта або аўтарская інтэрпрэтацыя).

Даследчык М. Бабчанок з’яўляецца аўтарам некалькіх артыкулаў, прысвечаных вывучэнню аказіянальнай абраднасці, «адной з найменш вывучаных сфер беларускай народнай культуры» [2, 86], падзяляючы яе на некалькі груп: метэаралагічныя, звязаныя са здароўем, бытавыя. У артыкуле «Трансфармацыя беларускай аказіянальнай абраднасці» ён адзначае, што «аказіянальны абрад уяўляе сабой сінтэз магічных дзеянняў, тэкстаў, сімвалаў, матэрыяльных рэчаў, якія толькі ў пэўны момант і толькі ў сваім адзінстве могуць дасягнуць выканання сакральнай функцыі» [2, 87]. Таксама аўтар артыкула падкрэслівае, што «самыя трывалыя элементы аказіянальнай абраднасці захаваліся ў народнай памяці ў выглядзе прыкмет, прыгавораў, песень, прыпевак. <...> Большая колькасць аказіянальных абрадавых элементаў знайшла сваё развіццё ў рэлігійных вераваннях і звычаях» [2, 89]. Артыкул «Вызначальныя асаблівасці аказіянальных абрадаў» прысвечаны вылучэнню спецыфічных рыс, якімі характарызуецца аказіянальная абраднасць, што ў сваю чаргу дае падставы «выдзеліць гэты від звычаю як асобную, самастойную групу абрадаў» [3, 93].

М. і С. Талстыя слухна меркавалі, што «больш просты па сваёй структуры і па сямантыцы элементаў, якія ўваходзяць у яго склад, а таксама прадметных і дзейных сімвалаў (і слоў), аказіянальны абрад можа паслужыць ключом да тлумачэння больш складаных абрадаў, у першую чаргу каляндарных, і асабліва тэкстаў, якія іх суправаджаюць, а таксама фальклорных тэкстаў, ужо аўтаномных і незалежных ад абраду» [9, 73].

Для аказіянальнага абраду характэрна вера ў абавязковую апатрапеічную здольнасць некаторых атрыбутаў і рытуалаў, што дае падставы гаварыць пра іх успрыняцце ў народнай свядомасці як універсальных. Напрыклад, тканне абыдзённага ручніка, якое магло выконвацца дзеля абароны вёскі ад эпідэміі або засухі. Так, даследчык М. Федароўскі зафіксаваў у Ваўкавыскім раёне Гродзенскай вобласці рытуал ткання абыдзённага ручніка з мэтай абароны ад граду: «Каб град не прыносіў урон, трэба вясною бабам з усяго сяла сабрацца ў адну хату і за ноч напасці і выткаць ручнік, назаўтра аднесці яго ў царкву, асвяціць, затым павыцягваць з гэтага ручніка ўсё ніткі і апаясаць імі поле наўкола, тады Бог будзе захоўваць ад граду» [9, 72]. Але разам з тым цяжка да канца сцвярджаць адназначна, што гэта ўніверсальнасць «спрацоўвае» ў іншай

традыцыі. Як адзначаюць даследчыкі М. і С. Талстыя, «тое, што паўсюдна распаўсюджана ў адным краі і складае цэнтральны элемент абрадавай сістэмы, можа быць перыферыйнай і другараднай дэталью ў іншым. Тое, што ў адной сістэме складае частку некаторага рытуала або нават самастойны рытуал, у другой – можа сустракацца як пабочны матыў якога-небудзь сакральнага тэксту або як частка іншага рытуала» [9, 75].

На аснове вывучэння фактычнага матэрыялу, які ілюструе захады па абароне супраць граду на Палессі, а таксама на Балканах і ў заходніх славян, М. і С. Талстыя робяць вывад, што рытуал выкідвання (радзей – выстаўлення) хлебнай лапаты можна лічыць агульнаславянскім [9, 54]. Напрыклад, «як град, то выкідаюць ад печкі прыпасы: лапата, тая, шо хлеб саджаці, коцюба і ўхваты, проста кідаюць на грудок, шоб не йшла вялікая туча, град шоб не йшоў» (Брэсцкая вобл.) [5, 78–79]. Даследчыкі адзначаюць, што «спалучэнне хлебнай лапаты – аднаго з «прыпасаў ад печкі» – з другімі хлебнымі «прыпасамі» і з самім хлебам ствараюць адмысловае «хлебнае» кола апатрапеічных (абарончых) прадметаў» [9, 55].

У сербаў у Лескавацкай Мараве, «калі ідзе град, выносяць на вуліцу талерку і пераварочваюць яе. Выкідваюць бляху, качаргу і трыножнік, які ставяць наадварот» [9, 63]. Як заўважаюць М. і С. Талстыя, факт выкарыстання сербамі трыножніка ў якасці апатрапея супраць граду (пераварочваннем прадмета «адварочвалі» хмару) «з'яўляецца адлюстраваннем старажытнай спецыфікі ўсходніх і заходніх славян у вобласці матэрыяльнай культуры; калі для ўсходніх славян здаўна характэрна печка, то паўднёвыя славяне карысталіся пераважна адкрытым ачагом» [9, 62]. Для прыведзеных у якасці прыкладу рытуалаў таксама характэрны матывы ачышчальна-апатрапеічнай сілы агню і супрацьдзеяння дзвюх стыхій – вогненнай і воднай.

Згодна з назіраннем М. і С. Талстых, «матыў адгона, актыўнай барацьбы, ярка выражаны ў сербскіх абрадах і які прысутнічае, хоць і ў больш скрытай форме (сякера, вілы, агонь – палаючая вярба), у палескіх рытуалах, замяняецца матывам уміласціўлення» [9, 55–56]. Так, у беларусаў «калі градавая хмара навісае, тады выкідваюць на двор хлебную лапату – гэта значыць хлебам яе сустракаюць» [5, 77] або «град як ідзе, дак тую лапату вазьмі, вунесь хлеба і з соллю, вунесі на гарунчык, палож; стрэнеш яго з хлебам-соллю, дак ён (град) знімаецца» (Гомельская вобл.) [5, 77].

У зоне Леўча і Цемніча (Шумадзія) «калі пачынаўся град, тады апошніяе дзіця ў сям'і павінна было вынесці з дому трапезны столік (софру) або лапату і пакласці на яе лыжкі, соль, хлеб, кару ад каляднага палена (бадняка) і трошкі каляднай саломы, і град адразу спыніцца» [9, 61]. Даследчык М. Бабчанок звяртае ўвагу на тое, што «дзіцячыя фальклорныя жанры змяшчаюць у сабе некаторыя элементы і матывы аказіянальнай абраднасці, звязаныя, у асноўным, са з'явамі прыроды. У гэтым існуе пэўная сувязь з удзелам дзяцей менавіта ў такіх абрадах, у адрозненне ад іншых відаў аказіянальнай абраднасці. Дзеці выконвалі некаторыя дапаможныя дзеянні пры выкананні абрадаў выклікання дажджу, а ў некаторых выпадках праводзілі рытуалы самастойна» [2, 89].

Сербы, калі ішоў град, выносілі з дому рэжучыя прылады («сечыва») –

сякеру, нож і г. д. – і ўбівалі ў зямлю [9, 61]. Выконваўся і такі рытуал: сербскі селянін хрысціў градавую хмару, замахваўся на яе касой, а затым убіваў касу ў зямлю, захоўваючы пры гэтым поўнае маўчанне [9, 61]. У рытуале абароны ад граду, зафіксаваным у раёне Драгачава (Заходняя Сербія), «сяляне выносілі на двор сякеру, матыку, касу і серп, махалі імі на хмару, якая набліжаецца, і крычалі: *Махаю табе сякарай, // Ідзі ў гару – рубай! // Махаю табе матыкай, // Ідзі ў гару – капай! // Махаю табе касой, // Ідзі ў гару – касі! // Махаю табе сярпом, // Ідзі ў гару – жні!*» [9, 73–74]. Такія жалезныя прылады, як качарга, вілкі, г. зн. тыя, што маюць дачыненне да хлеба, печкі, агню і выкарыстоўваюцца для пасіўнай абароны (выкідвання, выстаўлення), магчыма, як і ў выпадку з выкідваннем і выстаўленнем хлебнай лапаты, таксама маюць на мэце «ўміласціўленне» граду; а сякера і вілы выкарыстоўваюцца для актыўнай абароны (размахвання імі, «пагроз» градавой хмары, убівання ў зямлю), бо семантычна (і фактычна) суадносяцца са зброяй.

Уяўленняў пра духаў або людзей, здольных уздзейнічаць на градавыя (шырэй – навальнічныя) хмары, як адзначаюць М. і С. Талстыя, на беларускім і ўкраінскім Палессі, у параўнанні з заходнімі і паўднёвымі славянамі, няшмат: «Звычайныя адказы на пытанне пра людзей, якія ўмеюць «адварочваць» хмару, <...> абмяжоўваюцца самым агульным успамінам, што такія людзі былі і што яны адганялі хмару з дапамогай замовы» [9, 67–68]. Даследчык М. Талстой звяртае ўвагу на тое, што «найбольш багаты рэпертуар замоў зафіксаваны ў зах. Сербіі, больш аднастайныя і лаканічныя замовы былі распаўсюджаны ў іншых сербскіх зонах» [8, 537].

Паводле беларускіх і сербскіх павер'яў, месца, куды б'е град, мае дачыненне да гвалтоўнай (ненатуральнай) смерці. Так, па ўяўленнях беларусаў выклікаць град магло нараджэнне і забойства пазашлюбнага дзіцяці («Жэншчына, што не схацела гадаваць дзіця і замардавала, чы прыспала, чы ўтапіла – то ад таго і град бувае і сільны дож бувае» (Гомельская вобл.) [5, 64]), а па павер'ях сербаў – пахаванне на могілках нябожчыка, які памёр не сваёй смерцю (іх, як правіла, хавалі на месцы гібелі) [8, 535]. Як заўважаюць М. і С. Талстыя, «у сербскай традыцыі матыў заложнага нябожчыка (тапельца) звычайна выступае ў сувязі з рытуалам «пачастунку» (вынасу стала, хлеба, солі і г. д.), але можа сустракацца і незалежна ад яго як самастойны рытуальны акт звароту, закліку да тапельца: *«Калі ідзе град, належыць клікаць па імені апошняга тапельца, каб ён павярнуў назад сваё «быдла», бо лічылі, што ён наклікаў град. Некаторыя кажуць пра град, што гэта нейкі тапелец бяжыць перад хмарай, якую ён гоніць. Таму яму крычаць: Вярні быдла!»* [9, 66]. Або «жанчыны-сербкі выходзілі на пагорак і крычалі што моцы: *«Ой, Мілева-тапельніца, не пускай сваіх белых гавяд на нашыя зялёныя палі! Гані іх па гарах і адхонах, гані іх у сіняе мора!»* [7, 148]. Для разумення такіх тэкстаў неабходна ўлічваць характэрнае для сербаў уяўленне пра хмары як пра статкі быкоў, валоў (гавяд). Як адзначаюць М. і С. Талстыя, «увогуле і ў сербскіх рытуалах абароны ад граду і навальніцы матыў звароту да нябожчыкаў не заўсёды выражаны ў такой прамой форме. У многіх апісаннях ён або ўвогуле адсутнічае <...>, або прадстаўлены ўскосна» [9, 65–66].

Такім чынам, рознага кшталту захады, выкананне якіх было накіравана на

спыненне граду або змяншэнне ступені яго негатыўных наступстваў, з'яўляюцца складовай часткай аказіянальных (метэаралагічных) абрадаў. На прыкладзе аказіянальных абрадаў бачна як пэўным чынам да язычніцкага светапогляду дапасоўваўся хрысціянскі. Разнастайныя забароны і прадпісанні апатрапеічнага характару рэгламентавалі сямейны побыт і гаспадарчую дзейнасць селяніна-земляроба. Элементы аказіянальнай абраднасці ў той ці іншай ступені знайшлі сваё адлюстраванне ў некаторых фальклорных жанрах.

ЛІТАРАТУРА

1. *Бабчанок, М.* Сутнасць і змест метэаралагічных аказіянальных абрадаў / М. Бабчанок // *Весці БДПУ*. Сер. 1. 2008. № 4.
2. *Бабчанок, М.* Трансфармацыя беларускай аказіянальнай абраднасці / М. Бабчанок // *Весці БДПУ*. Сер. 1. 2009. № 2.
3. *Бабчанок, М.* Вызначальныя асаблівасці аказіянальных абрадаў / М. Бабчанок // *Весці БДПУ*. Сер. 1. 2009. № 3.
4. *Жыцця адвечны лад: Беларускія народныя прыкметы і павер'і: у 3 кн. Кн. 2* / уклад., прадм., пераклад, бібл. У. Васілевіча. – Мінск, 2010.
5. *Зямля стаіць пасярод свету: Беларускія народныя прыкметы і павер'і: у 3 кн. Кн. 1* / уклад., прадм., пераклад, бібл. У. Васілевіча. – Мінск, 2010.
6. *Народ сербскі: Яго абрады, звычаі, святы і святыні: зб. арт. Вып. 2* / уклад., камент. і агул. рэд. І. Чароты. – Мінск, 2009.
7. *Толстая, С.* Град / С. Толстая // *Славянская мифология: энциклопед. словарь* / отв. ред. С. Толстая. – М., 2002.
8. *Толстой, Н.* Град / Н. Толстой // *Славянские древности: этнолингв. словарь: в 5 т. Т. 1* / под ред. Н. Толстого. – М., 1995.
9. *Толстые, Н. и С.* Заметки по славянскому язычеству. 4. Защита от града в Полесье / Н. и С. Толстые // *Обряды и обрядовый фольклор* / отв. ред. В. Соколова. – М., 1982.

Ганна Салавей

ЛЮБОЎНАЯ ВАРАЖБА НА БЕРАСЦЕЙШЧЫНЕ

З сямейным і каляндарна-працоўным ладам жыцця чалавека былі цесна звязаны яго памкненні даведацца пра сваю будучыню – каханне, лёс, надвор'е, ураджай. Важную ролю ў задавальненні гэтых памкненняў выконвала любоўная варажба. Чалавек спрабаваў як бы зазірнуць у будучыню, да якой яшчэ не надышоў час, даведацца, што чакае яго. Не менш глыбока выявілася імкненне «прыцягнуць» суджанага да сябе магічнымі сродкамі ці даведацца пра яго як мага больш: хто ён такі, якое яго імя, дзе жыве, які яго статус, маёмасць і г. д. Любоўная варажба хлопцаў і дзяўчат, на нашу думку, адмыслова маркіравала пераход чалавека, які варажыў, ад адной узроставай мадэлі паводзін да другой, адмову ад былых узораў паводзін і набыццё новых.

На Берасцейшчыне пра любоўную варажбу ведаюць жанчыны рознага ўзросту. Некаторыя ўдзельнічалі ў калектыўнай варажбе: *«Тянули имена из-под подушки. Какое имя вытянешь, так и будут звать твоего мужа»*, – паведаміла мне жыхарка вёскі Шані Пружанскага раёна Брэсцкай вобласці Ханіла Валянціна Сямёнаўна (1961 г. н.). І дадала: *«Но я не вытянула имя своего суженого»* [*5].

Паводле ўяўленняў, прадвызначыць характар будучага мужа можа певень. Перад птушкай на выбар выстаўлялі сімвалічныя прадметы, і да якога ён спачатку падыйдзе – такі муж і трапіцца: да зерня – працавіты, да вады – п'яніца, да люстэрка – зухаваты [1, 8]. Жыхарка в. Зарэчча Брэсцкага раёна апавядае: «Невеста з закрытымі і вачыма выцягвае прадказанні про своего мужа таксама на Коляду. Зеркало – значіт будэ красавец, лапачь – очэнь рабоцяшчы, хлеб – багаты, бутылка – то вжэ п'яныця будэ»; «Палілі бумагу в місцы, потом подносили до стэнкі і смотрелі, што выявіцца, там і бюджет работаць твой сужэный». Такая варажба цесна звязана з актуальным «грамадскім» ідэалам мужчыны. «Палілі свечку і лілі воск в воду. Какая фігурка выявіцца, на тваему мненію, такая прафесія будзе в твайго мужа. В мэнэ показався караблік, так і было, муж мой на флоте служыв тры года» [*4].

Сімвалічна мог устанаўлівацца напрамак, адкуль дзяўчыне чакаць сватоў. Тут паказчыкамі былі альбо мысок перакінутага праз страху ці за вароты валёнка, альбо пачуты аднекуль голас, крык, брэх, альбо нахіленая ў бок лыжка куцці, дым ад свячы на сталі: «Начіналі со свечі, якая стаяла в куцце во врэм'я вэчэры. Незамужняя дівчына должна была затушыць ее, потом посмотрець: в які бок дым пойдзёт, в тым баку і бюджет жыць ее будушчыи муж. На ранок мама нам давала куццю, нас было тры дзеўкі ў хаце і одзін хлопэц. Мы все брали по ложке куцці, выбэгалі на вулицу, дівіліся в конэц, хто ідзе на встрэчу. Як ідзе мужчына, значіт, я в той бок поиду замуж. Як баба – не» [*3]; «Когда мы подметали хату, потом всё смецце, грязь выносили на улицу, на дорогу выкидали і тады трэба слушаць, в якім баку сабака будзе брэхаць, в тый бок значыць замуж і пійдэш» [*2]; «На Коляду покушали все. Тіхонечко сама собрала все ложки і вышла на двор, і в какой стороне шо дзе зашуміць, заговорыць, то в ты бок замуж пійдэш. То я так вышла, а на станцыи Высоке поезд «Ту-ту!» в Брест, вот зара тут і жыву...» [*4].

Высветліць час выхаду замуж «давяралі» не толькі пеўню ці курыцы, але і сабаку: у якім парадку ён з'есць прынесеныя ў хату таварышкамі аладкі, у такім парадку дзяўчаты і замуж пойдучь [1, 8]. Сабака лічыўся лепшым «варажбітом» за курыцу: «Прыносили курыцу в хату, шчоб дзебала зерне. Колысь тожэ курыца тая располыхалася і нэ стала дзебыты того зэрна. А тая, шчо мы былі в хаты, ее бацька кэжа, в ііі быў собачка Тузік. Кэжа: “Давайтэ я вам собачку приведу, то ён всё поісць, то всі повыходытэ замуж”» [*1].

Яшчэ і сёння варажаць па першым пачутым у хаце слове: «У вокно постукаем до дзеда. Кто скажа: “Ідзе ты к чорту! Ідзетэ, ідзетэ!” – Значыць замуж пойдзеш. А нехта кэжа: “Сядзь! Сядзь, ны бегай!” “Сядзь” – значыт гэта вжэ обідно, вжэ ніхто ны хоча, каб замуж вышла» [*3].

Многю запісаны і даволі рэдкі спосаб варажбы дзяўчат пра тое, у каго першай вяселле: «Брали ніткі, пріклеімо іх до “полона” (столь), подпалімо нызко і дывымся, чья вжэ будэ горіты хутчій. Чья вжэ згорыт, та пэршій замуж выйдэ» [*1].

Найбольш выразным сімвалам з'яднання лёсаў дзяўчыны і хлопца лічыўся такі паказчык, як парнасць. «Ходзілі ватагою по сэле, было много-много снегу. Бачымо в дзядзька под стэною дровы лежачь. Мы до тых дров і берэм. Взялі і до

кого в хату, где бліжэй. І шчытаем: Ага! Пара – значыт буду я з параю. Нэ пара – усё» [*3]. Цотны лік сведчыць пра хуткае сямейнае жыццё, няцотны – вяшчуче адзіноту.

Існуюць таксама варажба, якая прадказвае пол дзіцяці: «Когда едет жених к невесте, кто кого первым увидел – или невеста жениха, или жених невесту. Если невеста стоит в комнате и видит, что жених прошёл где-то за окном и она его увидела, то первый будет мальчик, если он её, то девочка. Вот я, наверное, первая увидела своего мужа, потому что у меня три сына!» [*5].

Такім чынам, векавыя традыцыі рытуальнай практыкі варажбы трансфармаваліся і адначасова пашырыліся на хвалі рамантычных парываў, лірычных летуценняў, так уласцівых маладосці, бо вядома, што менавіта маладым карцела даведацца, што чакае іх наперадзе. У заключэнне адзначым: хоць сучасны чалавек мысліць рацыянальна, вымярэннем верагоднасці яго ўяўленняў становіцца эксперымент, рытуалы варажбы не страцілі сваёй пазіцыі. У прыватнасці, любоўная варажба з'яўлялася і яшчэ сёння нярэдка з'яўляецца стэрэатыпам паводзін дзяўчат, якія дасягнулі шлюбнага ўзросту. Дאпытванне праз варажбу пра сваю не абраную яшчэ пару гэтае ж натуральнае, як і бясконцыя пытанні маленькага дзіцяці, якое толькі пачынае пазнаваць свет. І гэтае «дапытванне» цесна звязана з актуальнай для традыцыі парадыгмай полаўзроставых узораў паводзін. Саму ж варажбу можна аднесці, з аднаго боку, да міфа-ўзору, а з другога – да рытуальнай практыкі. Вылучанасць варажбы з рэчышча паўсядзённага жыцця дазваляе кваліфікаваць сітуацыі, з ёю звязаныя, як пераходныя, а яе выканаўцаў – як асоб, якія разумеюць неабходнасць змянення свайго жыццёвага сцэнару і імкнуча да гэтага.

ЗАЎВАГІ

Матэрыялы захоўваюцца ў архіве фальклорна-этнаграфічнага архіва вучэбнай фальклорна-краязнаўчай лабараторыі УА «Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна».

ІНФАРМАНТЫ

*1. Запісана ў в. Сігенеўшчына Брэсцкага раёна Брэсцкай вобласці ад Гарбачук Лідзіі Платонаўны, 1928 г. н., мясцовай.

*2. Запісана ў в. Дуброўцы Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці ад Ружыцкай Марыі Канстанцінаўны, 1946 г. н., мясцовай.

*3. Запісана ў в. Смаляніца Пружанскага раёна Брэсцкай вобласці ад Савасцяныч Паліны Іванаўны, 1940 г. н., мясцовай.

*4. Запісана ў в. Зарэчча Брэсцкага раёна Брэсцкай вобласці ад Салавей Вольгі Міронаўны, 1939 г. н., мясцовай.

*5. Запісана ў в. Шані Пружанскага раёна Брэсцкай вобласці ад Ханіла Валянціны Сямёнаўны, 1961 г. н., мясцовай.

ЛІТАРАТУРА

1. Зямная дарога ў вырай: Беларускія народныя прыкметы і павер'і: у 3 к. Кн. 3 / уклад. У. А. Васілевіч. – Мінск, 1999.

РАЗДЗЕЛ 3

ТРАДЫЦЫЙНЫ ФАЛЬКЛОР

Святлана Вяргеенка

ЗАМОВЫ Ё ГАСПАДАРЧАЙ АБРАДНАСЦІ БЕЛАРУСАЎ

Гаспадарчая дзейнасць чалавека-працаўніка з'яўляецца бадай што самым важным элементам яго існавання. Для таго каб выжыць, землеўладальніку неабходна прыстасоўваць сваю працу да прыродных рытмаў, якія адбываюцца незалежна ад жадання ці нежадання чалавека. Разам з тым цыклічнасць, якая паўтараецца з года ў год, дазваляе гаспадару адабраць для адпаведных сітуацый універсальныя правілы паводзін, што перадаюцца з пакалення ў пакаленне, замацоўваюцца і з часам набываюць рытуальна-сакральны сэнс. Усе назіранні, усе веды, уся культура селяніна ўключаецца ў яго эмпірычны вопыт, а гэты вопыт існавання прымушае чалавека на кожны «выклік» прыроды выпрацаваць свой аптымальны «адказ» (А. Тойнбі). І адным з дзейсных сродкаў такога «адказу», на думку нашага старажытнага продка, быў замоўна-заклінальны рытуал. Так, калі прырода пагражала засухай, у вёсцы Баршчоўка Добрушскага раёна *«сыпалі мак у калодзеж са словамі: – Як мак сыпецца, каб так сыпаўся дождж»* [*2]. Як адзначае В. Усачова, «у абрадах выклікання дажджу мноства макавых зярнят прыпадабняецца кроплям дажджу, таму ... мак сыпалі ў калодзеж, або ў тры калодзежы, у дзевяць калодзежаў; набіралі мак у рот, беглі да калодзежа і высыпалі яго; завязвалі мак у вузлук і на нітцы спускалі ў калодзеж, а калі пачынаўся дождж, выцягвалі...» [7]. Паводле меркавання Т. Суднік і Т. Цыўян, «найбольш яркім імем персаніфікаванага маку з'яўляецца Макар, Макарка». Даследчыкі адзначаюць, што «вядомы абрад выклікання дажджу – сеянне маку ў калодзеж і размешванне вады кіёчкамі» [5, 312] суправаджаўся галашэннямі па Макарку. Яшчэ адным спосабам выклікання дажджу ў в. Баршчоўка быў наступны: *«Дзеці забівалі жабу і клалі дагары»* [*2]. Паводле народных павер'яў, жабы звязваліся з вадой, «у старажытнасці лічылася, што <...> навальнічныя хмары бываюць напоўненымі змеямі, жабамі (іх шыпенне і кваканне людзі ўспрымалі як гром), якія калі-нікалі падаюць на зямлю разам з дажджом». Адпаведна «забойства жабы здольна выклікаць дождж, таму падчас засухі ў многіх месцах здзяйснялася абрадавае забойства, а калі-нікалі і пахаванне яе» [9, 337].

Замоўнае слова ў абрадавай практыцы набывае вялікае значэнне тым больш, што, як слухна заўважыў С. Няклюдз, «тэкст становіцца свайго роду рэальнасцю, нібы матэрыялізуецца... Выканаўца рызыкуе выклікаць персанажаў і падзеі, якія апісваюцца ў выконваемым творы (або свядома гэта робіць)» [3, 66]. А калі гэты тэкст агучваецца ў канкрэтны час, то ён набывае яшчэ большую сілу. Першы выган жывёлы на пашу – вельмі адказны момант гаспадарчай дзейнасці.

У гаспадарчым календары беларусаў яго звычайна прымяркоўвалі да свята ў гонар Юр'я-Ягорыя – апекуна земляробства і дзікіх звяроў, захавальніка хатняй жывёлы. «У гэты дзень усе славянскія і многія іншыя еўрапейскія народы ў першы раз выганялі скаціну ў поле» [4, 155], звяртаючыся да святога з просьбай аб абароне («*Ягорий, Ягорий, на тебе хлеба, а ты сбережешь мою скотину*» [2, 221]). Аналізуючы працы М. Нікіфароўскага, П. Іванова, А. Макаранкі, А. Зярновай, В. Сакалова адзначала, што ў некаторых мясцовасцях нават пры неспрыяльных кліматычных умовах рытуальны выган адбываўся непасрэдна на Юр'я. Гэтую ж думку пацвярджаюць і сучасныя запісы, напрыклад у Варонежскай вобласці: «першы выган скаціны ў поле не звязваўся з Ягор'евым днём, ён здзяйсняўся ў адпаведнасці з рэальным станам прыроды вясной. Тым не менш, на Ягорыя здзяйснялі рытуальны выган ската пасвечанай галінкай вярбы, якая захоўвалася ад свята Вербнай нядзелі» [8, 15].

Першы выган суправаджаўся не толькі пэўнымі магічнымі дзеяннямі (пасцёбванне каровы пасвечанай галінкай («*Когда первый раз выгоняют бурёнку в поле, надо слегка ударить корову освещенной в церкви на Вербное воскресенье вербой...*» – «*Чтобы корова сглаза не боялась и давала больше молока*» [*3]), перавядзенне яе праз яйка, праз замок), але і прамаўленнем адпаведных замоў, варыянтаў якіх, дарэчы, прадстаўлена няшмат. Так, у вёсцы Карма Добрушкага раёна гаспадары замаўлялі карову наступнымі словамі: «*Иди, моя коровка, в поле битыми полями, тёмными, тесными улицами...*» [*3]. Адзначым, што ў дадзеным тэксце аб'ект звароту замаўляльніка – карова – здольна сама сябе абараніць ад «чародейницы и лиходеяницы»: «*У тебя ноги, у тебя роги. Рогами заколи, ногами затопчи, хвостом замети, глаза запороши, а ко мне в свой двор со всем добром иди*». У рускай замоўнай традыцыі загаворвалі вярбу («*Верба хлест, бей до слёз. Да красноеяичко, да белое молочко*» [2, 100]; «*Верба крест, бей до слёз. Верба ксти, Бог прости*» [2, 101]) або звярталіся да Юр'я («*Ягорий, Ягорий, сбереги мою скотинку, чтобы она была жива*» [2, 100]).

Юр'еў дзень – гэта і свята пастухоў, ад якіх непасрэдным чынам залежала захаванне статку, таму «гаспадары <...> імкнуліся адарыць іх. Дары гэтыя мелі магічнае прызначэнне – яны ўключалі традыцыйныя абрадавыя стравы: яйкі, хлеб, пірагі, акрамя таго, сала, масла, малако і інш.» [8, 16]. Як паведаміла Кацярына Мартынаўна Шлег, 1930 г. н., з в. Крупец Добрушкага раёна, «*перад першым выганам каровы на пашу паўтаралі тры разы [замову. – С. В.] і адорвалі пастуха*». У дадзеным выпадку акцыянальны кампанент вербалізуецца і набывае выгляд матыву адорвання: «*Устрачаю (імя пастуха) з хлебом і соллю, і з пасхай, а ты будзь к маёй кароўцы з ласкай*». У рускай традыцыі побач з рытуалам адорвання пастуха («*Вся деревня устанавливает стол, застеляют скатертью, ставят на стол яйца, хлеб, стакан соли. Тот, кто будет стеречь коров, всё это забирает*» [2, 101]) прысутнічае і рытуал ахвярапрынашэння. Як сведчаць запісы, зробленыя ў Варонежскай вобласці, «*на яблоню кусочек хлеба несешь: "Ягорий, Ягорий, на тебе хлеба, а ты сбережешь мою скотину"*» [6, 100]; «*носили в лес яйца, сало, чтобы волк не съел скотину*» [2, 100]; «*Носили в лес кусочек хлеба и сала, оставляли на пеньке, чтобы волк не пришёл в деревню*» [2, 101] і г. д. У прыведзеных прыкладах яскрава адлюстраваліся ўяўленні нашых продкаў

адносна таго, што ў дрэвах жылі духі, «лес – места жыхарства шматлікіх духоўных або паўдухоўных істот, якія цесна звязаны з прыродай дрэва. Духі дрэў маглі ўздзейнічаць у вядомым сэнсе на чалавека, напрыклад, шкодзіць або садзейнічаць яму. <...> На дрэвы вешалі хлеб, што было праяўленнем ахвяры, або абмазвалі іх цестам» [6, 130 – 131].

Як адзначае Т. Агапкіна, «у абраднасці паўднёвых і ўсходніх славян Юр’еў дзень прысвечаны магіі, звязанай з забеспячэннем здароўя. У гэты дзень збіралі расу, якую выкарыстоўвалі для лячэння» [1, 399]. З гэтай жа мэтай у в. Усохі Добрушкага раёна выганялі карову на Юр’еву расу: *«Выганяю сваю кароўку цераз свае вароты на божую расічку, каб маю кароўку не прыгледалі, уроку не давалі, малачка не адбіралі і ўсім злым і ціхім вочы засланялі, зубы замыкалі»* або *«выганяю сваю кароўку цераз свае вароты на божую расічку, штоб мая кароўка ў тавару глядзела і дамой хадзіла»* [*1]. У прыведзеных тэкстах жывёлу праганяюць праз сімвалічную мяжу паміж сваёй, асвоенай, прасторай і знешнім светам, што знаходзіцца за варотамі, дзе ёй пагражаюць небяспечныя сілы. Але і там карова знаходзіцца пад абаронай святога Юр’я.

Цікавасць уяўляе вобразная сімволіка замоў, звязаных з першым выганам жывёлы на пашу. Тэкст, запісаны ў в. Крупец Добрушкага раёна, насычаны вобразамі-сімваламі: *«Утрачаю (імя пастуха) з хлебам і соллю, і з пасхай, а ты будзь к маёй кароўцы з ласкай. Я (імя) дзверы адкрываю, калодаю падпіраю. <...> Храні маю кароўку, бабка Лукер’я, жалезнымі прутамі і ў гарах, і ў барах, і ў далінах, і ў лугах. У чыстым полі светлая крыніца. Ад той крыніцы возера вадзіцы. Там (імя сваё і каровы) цэлае лета вяду пье і дабро нясе. На, мая кароўка (мянушка), хлеба з’ясі, а мне малака набольш дай і к лету цялятка прынясі»* [*4].

Спынімся на самым значным, на наш погляд, вобразе-сімвале. Наяўнасць у тэксце прадметаў-артэфактаў, напрыклад, хлеба – абярэга і сімвала дабрабыту, указвае на сувязь абраду першага выгану скаціны на пашу з вясельнай абраднасцю, бо, паводле меркавання даследчыкаў, спецыфіка юраўскай абраднасці «заклучаецца ў тым, што ён аб’ядноўвае абрады земляробчыя, жывёлагадоўчыя і вясельныя» [10]. Аднак «вясельная тэматыка, якая займала ў веснавой абраднасці вельмі важнае месца, – як адзначала В. Сакалова, – ва ўсходніх славян у егор’еўскім цыкле прадстаўлена слаба (толькі ў некаторых беларускіх юр’еўскіх песнях)» [4, 156]. У замовах прысутнічае матыў рытуальнага кармлення жывёлы хлебам, які павінен быў садзейнічаць добрым надоям і забяспечыць прыплод (*«амне малака набольш дай і к лету цялятка прынясі»* [*4]).

Такім чынам, паспяховая гаспадарчая дзейнасць, як бачым з прааналізаваных тэкстаў, непасрэдным чынам звязвалася не толькі з канкрэтнымі дзеяннямі, скіраванымі на забеспячэнне дабрабыту сям’і, але і з уплывам магічнага слова праз замоўна-заклінальны рытуал.

ЗАЎВАГІ

У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва вучэбна-навуковай фальклорнай лабараторыі кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны».

ИНФАРМАНТЫ

*1. Запісана студэнткамі Н. Бураковай, І. Гапонавай, Д. Ягоравай у 2000 г. у в. Усохі Добрушкага раёна Гомельскай вобласці ад Куляшовай Ганны Самсонаўны, 1921 г. н., мясцовай.

*2. Запісана студэнткай І. Сільчанка ў 2003 г. у в. Баршчоўка Добрушкага раёна Гомельскай вобласці ад Машуковай Пелагеі Лукінічны, 1921 г. н., мясцовай.

*3. Запісана студэнткай А. Атрошчанка ў 1999 г. у в. Карма Добрушкага раёна Гомельскай вобласці ад Хацковай Кацярыны Кузьмінічны, 1925 г. н., мясцовай.

*4. Запісана студэнткай Н. Нікіценка ў 1999 г. у в. Крупец Добрушкага раёна Гомельскай вобласці ад Шлег Кацярыны Мартынаўны, 1930 г. н., мясцовай.

ЛІТАРАТУРА

1. *Агапкина, Т. А.* Юрьев день / Т. А. Агапкина // Славянская мифология: энциклопед. словарь. – М., 1995.

2. Календарные обряды и обрядовая поэзия Воронежской области. Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. Вып. III. / сост. Пухова Т. Ф., Христова Г. П. – Воронеж, 2005.

3. *Неклюдов, С. Ю.* Звучащее слово в фольклоре / С. Ю. Неклюдов // Евразийское пространство: звук и слово. Международная конференция 3 – 6 сентября 2000. Тезисы и материалы. – М., 2000.

4. *Соколова, В. К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов (XIX – начало XX в.) / В. К. Соколова. – М., 1979.

5. *Судник, Т. М.* Мак в растительном коде основного мифа (Balto-Balkanica) / Т. М. Судник, Т. В. Цивьян // Балто-славянские исследования 1980. – М., 1981.

6. *Сумцов, Н. Ф.* Хлеб в обрядах и песнях / Н. Ф. Сумцов. – Харьков, 1885.

7. *Усачева, В. В.* Мак [Электронный ресурс] / В. В. Усачева. – Режим доступа: <http://www.pagan.ru/slowar/m/mak0.php>. – Дата доступа: 21.11.2010.

8. *Христова, Г. П.* Календарные праздники и обряды Воронежской области / Г. П. Христова, С. Н. Ревнева // Календарные обряды и обрядовая поэзия Воронежской области. Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. Вып. III. / сост. Пухова Т. Ф., Христова Г. П. – Воронеж, 2005.

9. *Шапарова, Н. С.* Краткая энциклопедия славянской мифологии: Ок. 1000 статей / Н. С. Шапарова. – М., 2003.

10. *Шапвалова, Г. Г.* Егорьевский цикл весенних календарных обрядов у славянских народов и связанный с ним фольклор / Г. Г. Шапвалова // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. – Л., 1974.

Лилия Баранкевич

ПОКАЯННЫЕ ДУХОВНЫЕ СТИХИ

Особую разновидность духовных стихов, своего рода их лирическую ветвь, составляют покаянные стихи. Другие их названия – стихи «прибыльные» (то есть новые, «прибывшие», привнесенные), «обычные», «слезны и умиленны». Основное их предназначение – покаяние верующих, сокрушение в своих грехах, обращение помыслов к Творцу. Затрагивая сферы духовного, возвышенного, стихи «умиленные» образовали цикл лиричных, порой глубоко трагичных произведений. Мысли о Боге, жизни и смерти, преходящих радостях земного бытия нашли свое выражение в этих стихах. Одним из источников их появления можно назвать книгу «Екклесиаст» из Библии:

22. Ибо что будет иметь человек
от всего труда своего и заботы сердца своего,
что трудится он под солнцем?
23. Потому что все дни его – скорби, и его труды – беспокойство;
Даже и ночью сердце его не знает покоя,
И это – суета! [1; 667, Гл. 2]

Выделению покаянных стихов в особый жанр во многом способствовала эстетическая духовная обстановка периода XV–XVII вв. Эпоха Возрождения повлияла на рост самосознания личности. Значительное воздействие на тексты стихов оказала философия различных течений: исихазма, богомилства и др. Не случайно в стихах этой поры одним из главных моментов является осознание человеком ответственности перед Богом и людьми за свои деяния на Земле. Духовные стихи становятся средством общения между человеком и Творцом всего сущего. Они – выражение нравственного кодекса: *«Ничто же нас не избавит от огня негасимого – ни отец, ни мать, ни сродницы, ни любимыя друзи, ни богатство, ни злато, ни серебро, ни светлыя ризы, ни вещи многоразличныя – токмо добрыя дела и правда без зависти и без лукавствия и любовь меж собою духовная»* [4, 8, № 64].

Один из самых ранних покаянных стихов – «Плач Адама», включавшийся во все списки стихов «умильных». Его «следы» «на русской почве находятся в «отреченных» произведениях, начиная с XV века и даже раньше – у Даниила Заточника. Архиепископ Новгородский Василий (XIV в.) приводит плач Адама в своем послании к Тверскому епископу Феодору». Далее читаем: *«...За пределами Руси – ...он находится в каноне, составленном Иосифом Студитом, т.е. в IX в. на понедельник первой недели Великого поста, когда Церковь вспоминает грехопадение Адама и Евы. В упомянутом ...послании архиепископа новгородского Василия встречаются почти те же самые выражения, какие мы находим в этом каноне»* [3, XXXVII].

Наряду со многими другими духовными стихами (особенно, со стихами о Лазаре, Алексее Божьем человеке) покаянные стихи вошли в различные крюковые рукописные книги. Мелодии стихов, попавших в старообрядческие сборники, словно «застывали», со временем становясь всё менее и менее известными. В певческих книгах фиксировались и широко известные варианты духовных стихов. И сейчас, много лет спустя, мы встречаем в крюковых сборниках образцы духовных стихов, подобные по своему содержанию фольклорным. В то же время нищие старцы-слепцы, лирники, представители яркой живой певческой традиции, распевали духовные стихи отнюдь не книжного происхождения.

Рассмотрению покаянных стихов как самостоятельного жанра способствовал тот факт, что уже с конца XV века они стали появляться в отдельных списках, дополнявших певческие сборники традиционного состава. Поначалу даже не имевшие своего отдельного названия, покаянные стихи в первой половине XVII ст. получают свое жанровое определение: *«Покаяльны, на осьмь гласов слезни и умиленны, чтобы душа пришла к покаянию»*.

Исследователь покаянных стихов К.Ю. Кораблева в своей диссертации отмечает: «На рубеже XVII – XVIII веков вместе с закатом традиции знаменного распева начал угасать и жанр покаянных стихов, образцы которого встречаются с этого времени в крюковых старообрядческих сборниках. Тематика покаянных стихов получила широкое распространение и в духовных стихах устной традиции, породив значительное количество песен о страшном суде, о расставании души с телом, о матери-пустыне и т.п.» [2, 18]. Эти слова полностью относятся только к стихам письменной традиции. К.Ю. Кораблева не рассматривает духовные стихи устной традиции, а потому за рамками ее исследования остается тот факт, что в XVII веке жанр покаянного духовного стиха не только не угас, но получил новое развитие. Из письменной традиции бытования он перешел и закрепился в устной, носителями которой были лирники, бандуристы, кобзари.

Особое место среди покаянных занимают стихи о расставании души с телом. В них мотив покаяния звучит, как обращение к грешной душе, сожалеющей о своей несправедливой земной жизни. Несмотря на то, что в сюжете о расставании души с телом речь идет о смерти, мы не относим его к эсхатологическим, так как главным здесь является мотив раскаяния, в то время как в стихах о смерти доминирующим становится ожидание возмездия на страшном суде. Вместе со многими эсхатологическими духовными стихами покаянные поются во время погребального обряда. Это одна из функций покаянных стихов, которую они выполняют в наши дни.

В различные годы в фольклорных экспедициях Белорусской государственной академии музыки под руководством Ларисы Филипповны Костюковец были записаны различные варианты покаянных духовных стихов. Большинство этих песенных образцов по их стилистике мы относим к XV – XVII вв., времени активного развития духовного стиха.

Покаянный духовный стих «Уж вы, гусі маі» был зафиксирован в фольклорной экспедиции 1989 г. в деревне Лисичино Крупского района Минской области от Марковской Евдокии Ивановны (1912 г.р.). По своим музыкально-поэтическим особенностям он может быть отнесен к порубежью XVII– XVIII столетий. Близкий сюжет мы встречаем в разных текстовых сборниках. Однако наш вариант наиболее близок стиху, примеры которого мы находим в крюковых певческих книгах староверов. В сюжет этого духовного стиха вводятся сказочные персонажи – гуси, перелетные птицы, которые во время своих долгих небесных путешествий много чего видели. Они и рассказывают о расставании души с телом, благодаря чему весь духовный стих строится в форме диалога.

«Уж вы, гусі маі» – пример эволюционирующей песни – «многоstroфной развернутой композиции» (термин Л.Ф. Костюковец) [*1]. Анализ этого духовного стиха выявил три разных вида организации поэтического текста:

1) I и II, III и IV, IV и V, V и VI, IX и X музыкально-поэтические строфы объединяются по принципу цепной формы стиха: АББВ

аббгвгде

2) в третьей, седьмой и десятой строфах следующий вид: В₁В₂

жеез

3) в восьмой и одиннадцатой строках другой принцип построения:

Текст ГД, т. о. все строки наполняются новым содержанием,

иклм

никак не связанным с предыдущей и следующей строками. Этот принцип является показательным для стилистики шуточных кантов. Две строки имеют нестрофическую форму организации поэтического текста. В мелострофу их организует музыка.

Основная структура стиха – 11(6+5) – типичная для лирических протяжных песен XV – XVII ст.ст., а также многочисленных вариантов белорусских духовных стихов, баллад. Однако более углубленный анализ поэтического текста позволил выявить его древнейшую стиховую первооснову – 7(4+3), к которой достаточно просто приводится весь духовный стих. Вместе с тем, на силлабику духовного стиха повлияло тоническое народнопесенное стихосложение, что проявляется в выделении логических акцентов текста на третьих слогах от начала и от конца строки. Логические акценты, ударения в силлабическом стихе – более позднее явление.

Мелострофа типового напева этого духовного стиха [*2] состоит из четырех попевок – АБВВ₁. Первая, экспозиционная попевка волнообразная, симметричного строения. Первоначальный взлет от главного устоя-покою си-бемоль к квинте фа, словно полет гусей высоко в синем небе, придает мелодии изобразительный характер, а также прозрачное, полетное звучание.

Н.П. № 1

М.М. ♩ ≈ 200

Свабодна, апавадальна

"Уж вы, гу - сі ма-і, гу-сі шэ - ры - і,

а г[ы]-дзе ж вы бы-лі, ку-да лё - ты - лі?

Вторая попевка, Б, сдержано-лирического характера, расширяет амбитус напева до малой сексты. Она подчеркивает лирический ход от верхнего соль-бемоля – вершины-источника – к основному устою си-бемоль через низкую вторую ступень звукоряда до-бемоль. Особенностью этой попевки являются два звена секвенций – нисходящих терций, в основе которых лежит славянский трихорд. Секвенции в народной музыке – свидетельство сильного влияния кантовой культуры.

Третья попевка вносит ладовый контраст в развитие мелодии. Звучание до-бемоля, как и в предыдущей, второй попевке, способствует усилению некоторой суровости, эпической объективности. Близка к третьей по своему интонационному наполнению каденционная попевка В₁.

Типовой напев, лирический по своей сущности и характерных чертах, несет на себе явный отпечаток более ранней эпохи, что наглядно проявилось в

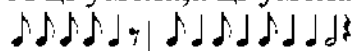
интонациях ладов-попевок, его составляющих. Сам напев очень лаконичный, самодостаточный и в то же время с легким оттенком грусти, лирики, с характерными для последней мелодическими распевами, благодаря своей красоте стал использоваться не только в духовных стихах. Этот напев – чудесный сплав древнейшей основы, своеобразной канвы, с более поздними элементами, которые словно изнутри раскрасили архаичную музыкальную ткань яркими красками, присущими белорусской песенной эпике и шире – традиционному белорусскому песенному фольклору.

Центром сюжета духовного стиха «У нядзельку параненьку»[*3] о расставании души с телом является раскаяние души в совершенных ею грехах. Перечисление обязанностей человека перед живыми, которое можно назвать, своего рода, нравственным кодексом, заставляет вспомнить библейские заповеди и в то же время звучит достаточно назидательно.

Тернарная текстовая строка – яркий показатель времени возникновения этого духовного стиха – «эпохи лирики». Рифма отсутствует, но ее поиски мы наблюдаем. Так, в тексте стиха встречается огласовка слов на концах строк, а также глагольные рифмования (например, в 7-й и 8-й строках: ...пасты пасціць. ...Бога прасіць).

Музыкально-поэтическая ритмика, в которой выделяются ямбические эпические ритмоинтонации; переменная метрика подчеркивают эпичность этого духовного стиха: 8-я строка:

А ці умела, а ці ўмела Бога прасіць?



Мелодия организует поэтический текст в трехстрочную мелострофу типа АБВ. В ней выделяются интонации «плача», «просьбы», две перекрещивающиеся малая и большая терции, образующие «символ креста» (вторая попевка):

Н.П. № 2



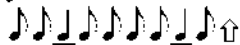
Эпизод расставания души с телом лежит и в основе духовного стиха «Ішлі-пайшлі тры чарнушэчкі»[*4].

Типичным зачином во многих духовных стихах является описание встречи странников (в данном случае, чарнушэчак) либо с Богородицей или самим Христом, либо с кем-то из святых. Две нерифмованные поэтические строки (АП) указывают на возможное время

абпбв

возникновения этого варианта – до XVIII века, что подтверждается и элементами цепной строфы. Выделение ритмикой женских окончаний стиха, нарушающее логическое ударение – черта белорусского национального стиля:

Ішлі-пайшлі тры чарнушэчкі.



Алілúй, Гóспадзі-Бóжа, памі́луй. 

Восьмисложная древнейшая стиховая структурная первооснова – 8(4+4) – встречается только в XI-й мелострофе. Все остальные стихи распеты: 9(4+5), 10(5+5), в шестой мелострофе – тернарная 15(5+5+5), 11(5+6). Метрика импровизационна. В мелодии (по звукоряду – гексахорд) выделяются древние лады-попевки: славянский и «опрокинутый» славянский трихорды, ангемитонные в своей основе. Н.П. № 3



Особенностью формы этого духовного стиха – пятистрочной строфы – является наличие рефрена-припева: АА₁ ББ₁В, роль которого выполняют попевки ББ₁В.

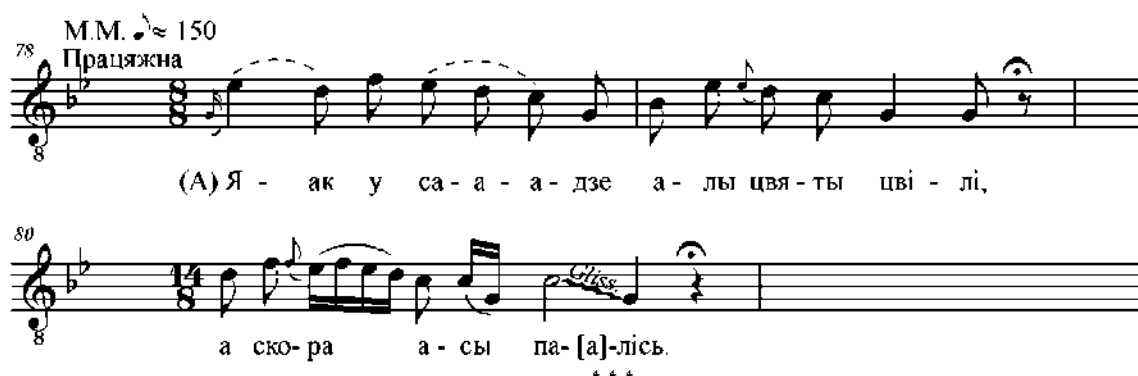
Мелодическая распетость, модифицированная ритмика, внутрिलाдовая многоустойность, отголоски древнейших ладов-попевок способствуют созданию выразительного, индивидуализированного напева, чем и отличается «эпоха лирики».

Духовный стих «Як у садзе алы цвяты цвілі, а скоро асыпалісь»[*5] мы, руководствуясь информацией исполнительницы, отнесли к покаянным погребальным. Его поэтический текст – лишь небольшой отрывок, в котором центральным моментом становится слезное сокрушение о своих грехах, мысли о смерти: «*Не сумеў я з сваімі дзіцямі, а я маладзеці...*»

Музыкально-поэтическая стилистика этого варианта также типична для «эпохи лирики». Здесь распеваются все три основные песенные компоненты: сама мелодия, импровизационные метрика и ритмика, зарождающаяся ритмическая хореическая стопность. Влияние кантовой культуры ощущается в ритмике (наличие ритмоинтонации шествия ♪♪♪♪). Анализ текста позволил выделить его структурную первооснову – 14-тисложный стих с цезурованным первым полустипом – 8 (4+4)+ 6 (также характерный признак канта).

В трехстрочной мелодии (АБА₁) преобладают нисходящие интонации. Подчеркивание малой сексты, богатые внутрислоговые распевы, словно «убаюкивающая», нисходящая кварта в каденции придают всему напеву тонкий, полный искренней грусти, лирический характер. Начальная нисходящая мелодическая попевка от звука ми-бемоль – вершины-источника – к основному устою соль, образующая малую сексту, – типичное явление для лирических песен городской традиции.

Н.П. № 4



Цикл покаянных, наряду с агиографическими стихами, является одним из самых многочисленных и разветвленных. Это связано с функциональной предназначенностью стихов. Возникшие под большим влиянием литургических текстов, они более свободные от официальных канонов в своем выражении мыслей и чувств верующего человека. Покаянные стихи стали востребованными в наиболее трагический момент бытия – прощание с близкими людьми. Появление стихов «слезных и умиленных», повествующих о бренности человеческой жизни, ее недолговечности и ожидании встречи с Богом, в похоронном обряде уместно и понятно. Можно говорить о цикле *погребальных* духовных стихов, охватывающем, наряду с покаянными, и эсхатологические, а также апокалипсические духовные стихи [*6].

Их отличительными чертами становится наличие, в своем большинстве, типового напева, более позднего по происхождению. В самом напеве часто обнаруживаются черты общности со знаменной монодией. Характерной особенностью становятся объективно-отстраненные эпические интонации. В то же время, в цикле погребальных духовных стихов намечается дальнейшее сюжетное разделение.

Особая группа покаянных духовных стихов – «Плачи» («Иосифа Прекрасного», «Адама» и др.) – нами в настоящее время пока не была обнаружена в экспедиционной практике.

ПРИМЕЧАНИЯ

*1. Это понятие включает в себя обозначение оригинальной строфической формы, когда строфа не является мерой для всего музыкально-поэтического текста песни или вообще строфа как мера может отсутствовать.

*2. Среди наших материалов такой напев присущ также двум балладам, записанным от староверов – выходцев из Беларуси – о муже-убийце «Уж ты, муж, ты, мой муж» и о братьях-разбойниках «Жыла-была вудава». В архив моего научного руководителя Л.Ф. Костюковец эти баллады подарил известный ученый старовер из Латвии (г. Рига) Иван Никифорович Заволоко. К сожалению, он не дал никаких комментариев по поводу исполнителей баллад. Интересно, что эти баллады И.Н. Заволоко называл «стихами», что вообще симптоматично для староверов, которые на типовые напевы духовных стихов часто исполняют баллады, псалмы, называя все песни «стихами». Подобный момент дал повод собирателям и исследователям песенного искусства староверов, особенно филологам, также разные виды и жанры народнопесенного творчества и бытового музыкального искусства называть «духовными стихами». См., например, публикации С. Никитиной, Ю. Новикова. Общности напева духовного стиха и баллад посвящена статья автора «Аб адным тыпавым напева духоўных вершаў» //Весці беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2007. – № 11. – С. 13 – 18.

*3. Записала Л. Ф. Костюковец в фольклорной экспедиции 1990 г. в деревне Кривцы Лепельского района Витебской области от Санько Пелаген Лаврентьевны, 1903 г. р., местной.

*4. Записала Л. Ф. Костюковец в фольклорной экспедиции 1989 г. в деревне Бобрик Крупского района Минской области от Цубель Домны Борисовны, 1903 г. р., местной.

*5. Записали Л. Ф. Костюковец и Л. Ф. Баранкевич в 1988 г. в деревне Старый Дедин Климовичского района Могилевской области от Карпеченко Евдокии Степановны, 1906 г. р., местной.

*6. Сравнение репертуара русских и белорусских погребальных и поминальных духовных стихов свидетельствует об общности и близости многих народнопесенных вариантов. Во многом это связано с поздним (XVIII–XX ст.) происхождением погребальных стихов. Так, в статье студентки РАМ им. Гнесиных А.В. Сергаевой «Поминальные обряды 40-го дня в д. Бересток» (Живая старина, 2001, № 4, с. 39 – 41) называются следующие стихи, исполненные во время поминальной трапезы на поминках: «Просилася Нюра у Господа Бога»; «Поминайтя, братья-сестры», «На всех сонца светит, на мне уж нет», «Эх вы ангелы, вы архангелы»; «А вчирася чело́веча па сырой зямле ха́дил» (подчеркнуты нами псалмы и духовные стихи, варианты которых записаны нами в фольклорных экспедициях БГАМ. – Л.Б.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия: книги священного писания Ветхого и Нового Завета. Канонические / Св. Синод. – М.: перепеч. с Синодального изд., 1989.

2. Кораблева, К. Ю. Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / К. Ю. Кораблева; Всесоюз. научно-исследоват. ин-т искусствознания. – М., 1979.

3. Ляцкий, Е. А. Стихи духовные / Е. А. Ляцкий; при участии Н. С. Платоновой. – СПб., 1912.

4. Ранняя русская лирика: репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV–XVII веков / Б-ка АН СССР, сост. Л. А. Петрова, Н. С. Серегина; под ред. А. А. Амосова [и др.]. – Л., 1988.

Сяргей Маеўскі

ДА ПРАБЛЕМЫ ЖАНРАВЫЗНАЧЭННЯ ПАЗААБРАДАВЫХ БЫТАВЫХ ПЕСЕНЬ

Фальклорную практыку я праходзіў у вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры БДУ (далей – ВНЛ БФ). За гэты час мне давялося бліжэй пазнаёміцца з нашай фальклорнай спадчынай, прынцыпамі класіфікацыі і сістэматызацыі твораў. Матэрыял складаўся пераважна з фальклору, сабранага напрыканцы 70-х гадоў мінулага стагоддзя ў Столінскім раёне Брэсцкай вобласці. Аднак ён і будзе ілюстрацыяй праблем, з якімі пры праходжанні практыкі ў лабараторыі сутыкаецца студэнт, галоўная з якіх – вызначэнне жанру твора. Яна звязана не толькі з адсутнасцю вопыту ў дадзенай справе студэнта-практыканта, які толькі спрабуе выкарыстоўваць на практыцы атрыманыя звесткі па тэорыі фальклору. Яна тычыцца ведаў усіх збіральнікаў-першакурснікаў, якія, як і студэнты, што працуюць у лабараторыі, таксама ўпершыню спрабуюць вызначыць жанры запісаных ім твораў. Лёгка заўважаецца, што даволі часта збіральнікі характарызавалі жанры недакладна ці наогул недарэчна. Яны нават спрабавалі прапанаваць свой варыянт назвы, якога не існуе ў навуковай класіфікацыі. Так, напрыклад, пры працы з каляндарна-

абрадавай і сямейна-абрадавай паэзіяй асноўная складанасць палягала не ва ўнутрывідавым падзеле, а ў адмежаванні дадзеных відаў фальклору ад пазаабрадавай лірыкі. Верагодныя прычыны ўзнікнення такіх цяжкасцей наступныя: калі фальклорная адзінка была занатавана на пэўным свяце, збіральнік спрабаваў «уключыць» дадзены твор у абрадавую паэзію; сам інфармант мог адносіць песню да летняй, восеньскай, веснавой, тады як па змесце яна тыповая пазаабрадавая. Якраз з апошнім выпадкам мне даводзілася мець справу падчас практыкі найбольш часта.

Для азнаямлення з жанравай класіфікацыяй фальклорных твораў пазаабрадавай лірыкі было выкарыстана выданне «Фальклорная практыка: метадычныя ўказанні і праграма-апытальнік», укладальнікамі якога з'яўляюцца супрацоўнікі кафедры тэорыі літаратуры і ВНЛ беларускага фальклору фінфака БДУ дацэнты Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка і Т. А. Марозава. Згодна з дадзеным выданнем, уся пазаабрадавая лірыка падзяляецца на шэсць груп. Вылучаюцца песні бытавыя, сацыяльныя, жартоўныя і баладныя, жорсткія раманы і прыпеўкі [1, 108–115]. З усіх пералічаных разнавіднасцей пазаабрадавай лірыкі найбольш часта падчас працы мне трапляліся прыпеўкі, адрозненне якіх ад іншых жанраў не складала вялікіх цяжкасцей: жанр дастаткова адметны. Жартоўных песень, нягледзячы на іх блізкасць да прыпевак, траплялася значна меней, але і з імі вялікіх праблем не назіралася. З астатнімі чатырма разнавіднасцямі было не так проста. Жанравы від песень мог быць вызначаны збіральнікамі няправільна або не вызначаны наогул. Шмат песень былі пазначаны як «сезонныя» («асеннія», «вясеннія» і да т. п.). У кожнага трэцяга інфарманта даводзілася назіраць розныя варыянты адной і той жа песні (бывала, нават з зусім супрацьлеглымі канцоўкамі). Часам даводзілася мець справу з «урыўкамі» з песень. Поўны варыянт твора часам трапляўся пры разборы іншага матэрыялу з той жа самай вобласці, але, як вядома, у фальклоры няма «правільных» і «няправільных» варыянтаў, усе яны раўнапраўныя, хоць не раўнацэнныя, таму з кожным даводзіцца працаваць асобна. Звернем увагу на некалькі такіх прыкладаў, а таксама паспрабуем акрэсліць некаторыя спрэчныя выпадкі жанравызначэння і найважнейшыя, на маю думку, крытэрыі размежавання жанраў у такіх выпадках.

Сярод **бытавых песень** вельмі падобныя паміж сабою *любоўныя і элегічныя песні*. Розніца паміж імі ў тым, што у элегічных песнях няма канкрэтнага ўказання, хто з'яўляецца суб'ектам перажывання, а бывае, што і на яго прычыну таксама. У прынцыпе, калі ўзяць два асобныя поўныя творы, то гэтыя жанры размежаваць нескладана. Але, як адзначалася вышэй, часам даводзіцца мець справу не з цэлым творам, а з яго часткай. За ўвесь час практыкі мне ўдалося натрапіць толькі на дзве-тры элегічныя песні, у той час як любоўныя сустракаліся ў запісах амаль кожнага збіральніка і ў вялікай колькасці. Аднак, нягледзячы на невялікую колькасць элегічных песень у параўнанні з любоўнымі, пытанне іх размежавання ў'яўляецца вельмі важным. Даволі часта пры працы ў лабараторыі даводзілася мець справу з песнямі з выразнымі любоўнымі матывамі. У сілу таго, што яны не былі запісаны цалкам ад інфарманта, то здаваліся падобныя да элегічных. Часам менавіта так яны і маглі быць пазначаны. Аднак у падобных выпадках мне падаецца слушным

вызначаць такія песні як «любоўныя». Падставай выбару з'яўляецца функцыя прыроднага кампанента ў творах. Разгорнутыя апісанні прыроды, якія і ствараюць псіхалагічную карціну любоўных перажыванняў, – арганічны кампанент многіх любоўных песень. Гэтая карціна – толькі агульны эмацыянальны фон твора, у той час як у элегічных песнях яна з'яўляецца найбольшай, калі не адзінай часткай вобразнай сістэмы. Менавіта на яе і зроблены акцэнт, у той час як у любоўных песнях выразна бачны суб'ект перажывання. У якасці ілюстрацыі прывядзем наступны тэкст (хутчэй за ўсё, «урывак»), які трапіўся мне падчас практыкі:

*Да ты калына,
Да ты малына,
Да не стій над водой.
Твоі карані вода мае –
Маё сэрца во мні мліе.
Твоі карані вымывае –
Маё сэрдацька умлевае [2].*

Жанр дадзенага твора на картцы не быў пазначаны. Знешне тэкст нагадвае элегічную песню. Але паколькі ён, хутчэй за ўсё, з'яўляецца толькі ўрыўкам і ў гэтым урыўку мы, па-першае, маем, завершаны малюнак эмацыянальнага фону твора, па-другое, можам прыкладна ўзнавіць суб'ект перажывання (хоць дакладна не ведаем, ад імя хлопца ці дзяўчыны спяваецца песня), то дадзены твор слухна аднесці да любоўнай песні.

У тым жа выпадку, калі ёсць сумненне ў выбары паміж любоўнай і элегічнай песнямі, але ва ўрыўку прысутнічае дыялог, то дадзены твор можна смела адносіць да любоўных, паколькі дыялагічная форма перадачы перажыванняў герояў для элегічных песень увогуле не характэрна, калі толькі гэта, вядома, не дыялог паміж суб'ектам перажывання і якой-небудзь істотай ці з'явай прыроды.

Сямейныя і прымацкія песні, як любоўныя і элегічныя, таксама падобныя паміж сабою. Больш дакладна, уся розніца між імі ў тым, што сямейныя песні выконваліся пераважна жанчынамі (за выключэннем, магчыма, песень, тэма якіх – сум па роднай хаце), а прымацкія – мужчынамі. Аднак пры разборы прымацкіх песень могуць узнікнуць праблемы. Некаторыя збіральнікі пазначаюць як прымацкія тыя песні, у якіх ад імя мужчыны спяваецца пра няверную ці нялюбую жонку. Прыкладам сюжэтаў такіх песень можа служыць наступны: пітушчая жонка вяртаецца дадому, б'е мужа, кажа, колькі выпіла, муж дасылае ёй праклёны, яна ж кажа, што ўсё адно будзе піць (аповед вядзе мужчына). На маю думку, такія творы варта адносіць да сямейных песень, паколькі тэма нявернасці або разбэшчанасці супруга ці супругі сямейным песням уласціва ў той жа ступені, што і тэма сямейнага дэспатызму (і часта абедзве гэтыя тэмы ў роўнай ступені прасочваюцца ў адным творы), у той час як для прымацкіх песень звычайна характэрна толькі тэма сямейнага дэспатызму (за выняткам песень гумарыстычнага характару).

Адметнасць прымацкіх песень выразна ілюструецца наступным творам:

*Ек поехаў Іван
У поле ораці,
Дый забыў Іван
Сабе хлеба ўзяці.*

*Орэ Іван от краю до краю
Дый волю поганяе.
Усе жонкі обед несучь,
А Ивановое не мае.*

*Запраг з гора волю
І поехаў додому.
Не ўспеў у хату ўлезці:
– На, несі свіньям есці.*

*– Бодай тобе, моя жонка,
Твоя хата згорэла,
Ек мне ў тебе
Жызня надоела[2].*

У гэтай песні няма дакладнага ўказання на сацыяльнае становішча таго, кім або пра каго яна спяваецца (герой прама не называецца прымаком), але яно відавочнае. Тут выразна прасочваецца тэма сямейнага дэспатызму, але акцэнтуюцца не жорсткасць жонкі, а менавіта прыгнечанасць мужа, які дасылае ў адрас сваёй «другой паловы» праклёны.

Удовіныя песні таксама не заўсёды распазнаюцца збіральнікамі. Бывае, што за ўдовіныя лічацца песні пра нешчаслівае каханне, скончанае з-за смерці люблага, або песні, у якіх дзяўчына проста плача па сваім каханым, напрыклад:

*Гуляла я по току
Да й по копаному,
Выплакала кары вочы
Да й по коханому.
Гуляла я по току,
Да й по білому,
Выплакала свої вочы
Да й по мылому[2].*

Пры жанравым аналізе падобных адзінак варта памятаць, што асноўны матыў удовіных песень – не плач па памерлым каханым, а скаргі на складаны лёс пасля страты мужа. Матывы твораў – апісанні складанасці быту, вядзенне адзінокай жанчынай гаспадаркі, сацыяльнае становішча, стаўленне да яе іншых людзей. Варта адзначыць, што ва ўдовіных песнях-плачах звычайна прама называецца суб’ект перажывання – удава. Бывае таксама, што як удовіныя песні пазначаюцца навілістычныя балады, дзе ўдава з’яўляецца толькі адным з герояў.

Сіроцкія песні блізкія да ўдовіных па сваім агульным настроі. Аднак і пры іх вызначэнні часам назіраецца блытаніна. Так, як сямейная на картцы або ў дзённіку можа быць пазначана песня пра сірату, якая жыве ў чужой хаце, дзе яго або яе не любяць «прыёмныя бацькі», дзе даводзіцца выконваць цяжкую працу альбо цярпець пастаянныя здзекі. Гэта, безумоўна, няправільна: паколькі асноўны матыў у іх не сямейны дэспатызм, а скаргі і слёзы сіраты на свой лёс з нагоды таго, што ў яе няма бацькоў, няма ад каго чакаць падтрымкі і парады, твор з такой сюжэтнай сітуацыяй будзе слухна вызначыць як «сіроцкая песня». Дадзеная памылка сустракалася мне за практыку некалькі разоў у розных збіральнікаў, прытым пры жанравызначэнні розных адзінак, таму на гэта варта звярнуць асаблівую ўвагу. Таксама пажадана памятаць, што ў сіроцкіх, як і ва ўдовіных песнях, называецца суб'ект перажывання і часта прысутнічаюць звароты да памерлых і долі-лёсу.

Такім чынам, праблема жанравызначэння твораў пазаабрадавай лірыкі застаецца адной з важнейшых як для студэнтаў-збіральнікаў, так і для студэнтаў-«архіварыўсаў», якія праходзяць практыку ў фальклорнай лабараторыі. Значную дапамогу ў разборы матэрыялу могуць аказаць навуковыя і метадычныя выданні, сярод якіх найбольш даступным, на нашу думку, з'яўляецца згаданая «Фальклорная практыка: метадычныя ўказанні і праграма-апытальнік» дацэнтаў Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка і Т. А. Марозавай. Спадзяюся, што і выказаныя мною заўвагі таксама будуць карыснымі для студэнтаў-практыкантаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Кавалёва, Р. М. Фальклорная практыка: метадычныя ўказанні і праграма-апытальнік / Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка, Т. А. Марозава. – Мінск, 2006.
2. Матэрыялы рэгіянальнага архіва Брэсцкай вобласці ВНЛ беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Марыя Несцерава

ВЯСЕЛЬНЫЯ СІРОЧЫЯ ПЕСНІ АСПОВІЦКАГА РАЁНА: ПРАБЛЕМЫ ВЫВУЧЭННЯ ВОБРАЗНА-ЭМАЦЫЯНАЛЬНАГА ЗМЕСТУ, ТЫПАВЫХ НАПЕВАЎ, АРЭАЛА РАСПАЎСЮДЖАННЯ І ВЫКАНАЛЬНІЦКІХ АСАБЛІВАСЦЕЙ

Вясельныя песні з'яўляюцца значнай часткай беларускага сямейна-абрадавага цыкла. У вясельным комплексе, як падкрэсліла Л. Мухарынская, захаваліся «самыя глыбінныя, узыходныя да часоў славянскага язычніцтва элементы», «водгукі старажытных ініцыруючых абрадаў» [13, 96]. З гэтага пункту гледжання сірочыя песні нявесце- альбо жаніху-сіраце – яскравы паказальнік моцнай сувязі са старажытнасцю, абумоўленай асаблівай развітасцю ў беларусаў, у параўнанні з іншымі народамі, культу продкаў. Час з'яўлення дадзеных песень – эпоха лірыкі, г. зн. XV–XVII стст., адсюль індывідуалізацыя напева і насычэнне яго новым зместам. Каб ўпэўніцца ў гэтым, дастаткова ўзгадаць існаванне некалькіх свят Дзядоў і наяўнасць своеасаблівага памінальнага

свята – Радуніцы. Занядбанне звычайў на любым свяце, і ў тым ліку на вяселлі, магло прынесці, як лічылася, няшчасце ў будучым.

На жаль, у літаратуры, прысвечанай беларускай народнай творчасці, сірочаму вясельнаму абраду адводзіццадаволі мала месца [*1]. Можна сказаць, што адсутнічаюць таксама грунтоўныя працы, прысвечаныя яго аналізу. У дадзеным артыкуле разглядаецца вобразна-эмацыянальны змест вясельных сірочых песень, сістэматыка твораў адносна мелодыі напева, распаўсюджанне сюжэтаў і напеваў песень, зафіксаваных падчас экспедыцыі 2010 года ў Асіповіцкім раёне Магілёўскай вобласці.

Перш за ўсёадзначым асноўныя моманты сірочага вяселля. Галоўная яго адметнасць – наяўнасць сірочых песень, якія спявалі, каб разжаліць прысутных на вяселлі і – умоўна – памерлых бацькоў з мэтай атрымаць благаслаўненне на шлюб. Гэтыя песні гучаць на працягу ўсяго вяселля і маюць розны выгляд: ад немнагаслоўных твораў імператыўнага характару да шырока разгорнутых лірычных з развітым сюжэтам [3, 6].

Лейтматыў сірочага вяселля – пошукі сіратой магілкі бацькоў і запрашэнне іх на сваё вяселле. Невеста-сірата сапраўды ішла на могілкі, дзе галасіла, прычым галашэнні ішлі на спецыяльны прычатны напеў. Ён мог «пераадолець рытуальную зададзенасць» і перайсці ў звычайнае пахавальнае галашэнне. Па словах К. Чыстова, вяселле ў такім выпадку з'яўляецца толькі зачэпкай для галашэння [2, 44]. Паводле В. Яромінай, тут бачна падабенства ўяўленняў, што палягаюць у аснове вясельнага і пахавальнага рытуалаў. Невеста-сірата ў перадвясельны перыяд хадзіла ў цёмным, «сумным» адзенні. Праўда, гэта сімвалізавала не ўміранне, а пераходны момант паміж цяперашнім і новым статусам. Менавіта пры галашэннях сірата заве бацькоў на сваё «горкае» свята [5, 84].

Разам з тым адзначаюцца творы, дзе сірата непасрэдна звяртаецца да Бога [3, 11]. У некаторых песнях гаворыцца, што маці знаходзіцца ў Бога «пад трыма замкамі» (вельмі папулярны на Беларусі і за яе межамі матыў).

У томе «Вяселле» са зводу БНТ, акрамя песень нявесце-сіраце, вылучаецца група песень жаніху-сіраце, якіх значна менш па колькасці. У гэтых песнях спадарожнікам жаніха з'яўляецца конь, яго сябра і памочнік [2, 19]. Дадзены вобраз – топас песенных твораў каляндарных абрадаў, асабліва адначым калядныя і валачобныя песні, адрасаваныя нежанатаму панічу. І хоць вясельных песень з гэтым матывам у экспедыцыі не было зафіксавана, самі спявачкі адзначалі, што менавіта такія песні спяваліся жаніху-сіраце.

На тэрыторыі Асіповіцкага раёна падчас экспедыцыі 2009 г. было зафіксавана семь сірочых песень (і яшчэ адна «звычайна вясельная», якую спявачка аднесла да сірочых). Па сваіх фармальных і змястоўных адзнаках яны падзяляюцца на тры групы.

Першую групу складаюць два блізкія варыянты песні. Яны адрозніваюцца толькі парадкам паэтычных радкоў, але гэта не мае асаблівага мастацкага значэння (магчыма, адна са спявачак проста пераблытала іх паслядоўнасць). Важна адзначыць, што творы былі запісаны ў розных вёсках раёна (Каўгары і Крынкі):

*1. Станавіся, радзіна, уся у рад,
 Будзе іці Манячка на пасаd,
 Будзе іці Манячка на пасаd.
 Усю-ую радзіну абышла,
 Усю-ую радзіну абышла.
 Нідзе свае мамачкі не нашла,
 Нідзе свае мамачкі не нашла.
 Уся яе галоўка ў вяночку,
 Уся яе галоўка ў вяночку.
 Німа яе мамачкі ў радочку,
 Німа яе мамачкі ў радочку.
 Уся яе галоўка ў квецях,
 Уся яе галоўка ў квецях.
 Німа яе мамачкі на свеця.*

*2. Станавіся, радзіма, уся ў рад,
 Будзя іці Волячка на пасаd,
 Будзя іці Волячка на пасаd.
 Уся яе галоўка ў вяночку,
 Уся яе галоўка ў вяночку.
 Німа яе мамачкі ў радочку,
 Німа яе мамачкі ў радочку.
 Уся яе галоўка ў квеця,
 Уся яе галоўка ў квеця.
 Німа яе мамачкі на свеця,
 Німа яе мамачкі на свеця.
 Усю яна радзіму абышла,
 Усю яна радзіму абышла.
 Нідзе свае мамачкі ні нашла.*

Песні гучаць падчас пасаду – вельмі значнага ў вяселлі этапа. Тэкст працяты спагадай да сіраты, кампенсуючы адсутнасць шчырага бацькоўскага благаславення.

Тэкст складаецца з тыповых слоўных комплексаў, якія ў розных варыянтах сустракаюцца па ўсёй тэрыторыі Беларусі. Першы з іх – «Станавіся, радзін(м)а, уся ў рад, будзе іці [імярэк] на пасаd», які мае варыянтныя замены слова «радзіна» на «баяры», «бяседачка», «бабачкі», «падружачкі» і інш.

Другі папулярны слоўны зварот – «уся яе галоўка ў вяночку» – ахоплівае вялікую тэрыторыю: ад горада Ілукстэ (Латвія), праз цэнтральную частку Віцебшчыны, поўнач Міншчыны, асноўную частку Магілёўшчыны да Касцюковіч. Такім чынам, гэта адзін з самых устойлівых і распаўсюджаных тэкставых эпізодаў на Беларусі.

Трэба адзначыць таксама наяўнасць ланцужковай страфы, калі кожная новая паэтычная страфа пачынаецца з паўтору апошняга папярэдняга радка. Такі

тып з'яўляецца паказчыкам эпохі лірыкі (XV–XVIIстст.), ён характарызуе ўсе сірочыя песні, запісаныя ў Асіповіцкім раёне.

Хоць сірочыя песні розныя, яны адштурхоўваюцца ад нязменных формул. Падобны ж прынцып уласцівы эпічным відам музычна-паэтычнай творчасці – гістарычным песням, духоўнымвершам, былінам Кіеўскага цыкла, а таксама плачам. Варыянты ўзнікаюць, такім чынам, на аснове *loci communes* – агульных месцаў, якія вандруюць з песні ў песню. Прыведзеныя вышэй сірочыя песні не маюць развітага сюжэта, а канцэнтравана перадаюць асноўную ідэю.

Другую групу твораў складаюць чатыры сірочыя песні, якія значна больш адрозніваюцца адна ад адной. Але і тут ёсць дзве амаль аднолькавыя, запісаныя ў розных вёсках (Сялец, Крынкі і Паплавы):

*3. Ой, хто ета ў цёмненькам лесе гукая?
Там Манячка сваю мамачку шукая,
Там Манячка сваю мамачку шукая.
– Хоць ты шукай, хоць не шукай, ня нойдзеш.
Хоць ты шукай, хоць не шукай, ня нойдзеш:
Твая мама ў Госпада Бога далёка,
Твая мама ў Госпада Бога далёка,
Засыпана жоўтым пясочкам глыбока,
Засыпана жоўтым пясочкам глыбока.
– Разграбіця жоўты пясочак хоць трошкі,
Разграбіця жоўты пясочак хоць трошкі,
Псячыця цясовы дошкі на крошкі,
Псячыця цясовы дошкі на крошкі
Да й пастаўця маю мамачку на ножкі,
Да й пастаўця маю мамачку на ножкі,
Прывядзеця на маё вяселля на трошкі,
Прывядзеця на маё вяселля на трошкі.*

*4. Хто-та ў леся памалетачку гукая?
Сіротачка сваю мамачку шукая,
Сіротачка сваю мамачку шукая.
– Ой, ці шукай, ці ні шукай – ні нойдўяш.
Ой, ці шукай, ці ні шукай – ні нойдўяш:
Твая мамачка ў Госпада Бога высока,
Твая мамачка ў Госпада Бога высока.
Засыпана сырой зямелькай глыбока,
Засыпана сырой зямелькай глыбока.
– Разграбіця сыру зямельку патрошку.
Разграбіця сыру зямельку патрошку,
Паламеця цясовы дошкі на крошкі,
Паламеця цясовы дошкі на крошкі
Да й пастаўця маю мамачку й на ножкі,
Да й пастаўця маю мамачку й на ножкі,
Прывядзеця на мае вяселля на трошкі.*

5. *Ой, хто ў леся, хто ў цёмненькім гукае?*
Там Галячка сваю мамачку шукае,
Там Галячка сваю мамачку шукае.
 – *Да й хоць шукай, хоць не шукай, ні нойдзеш.*
Да й хоць шукай, хоць не шукай, ні нойдзеш.
Твая мамачка на Ўкраіначкі далёка,
Твая мамачка на Ўкраіначкі далёка,
Ляжыць у сырой зямлі, у жоўтым пяску глыбока.

Тэма песень – пошукі сіратой сваіх бацькоў і немагчымасць іх вяртання. Аднолькавую знакавуюролю выконваюць зачыны, сігналізуючы аб тыпе вяселля. Тэрыторыя іх распаўсюджання даволі значная – амаль увесь цэнтр Беларусі.

Выклічнікі, якія з’яўляюцца яскравай прыкметай лірыкі, нясуць «большэмацыйна-пачуццёвы, чымлагічны характар» [4, 37], а пяты прыклад сведчыць аб уздзеянні лірыкі, якое выявілася ў распяванні тэксту. Звернем увагу на семантычна важнае слова – «памалетачку» (магчымыя варыянты – «паціху», «паціхонечку», «ціха-памалу», «памалюсеньку», «памалесеньку» і інш.). Яно характарызуе эмацыянальны бок сірочага вяселля, на якім нявеста павінна паводзіць сябе вельмі сціпла, «нізка галоўку клонячы».

Шостая сіроцкая песня разглядаемай групы мае іншую пытална-адказную іныцыяльную формулу, характэрную для тэрыторыі Асіповіцкага раёна:

6. *Чаго ў цябе, Волечка, парадку няма?*
Што твае мамачкі на свеця ня[ма],
Што твае мамачкі на свеця ня[ма].
 – *Ужэ ж мая мамачка ў Госпада Бога,*
Ужэ ж мая мамачка ў Госпада Бога,
У Госпада Бога пад трыма замкамі.
У Госпада Бога пад трыма замкамі,
Первы замочак – зялёны дзярnochак,
Первы замочак – зялёны дзярnochак.
Другі замочак – жоўты пясочак,
Другі замочак – жоўты пясочак.
Трэці замочак – цясовая дошчачка,
Трэці замочак – цясовая дошчачка.
Дай, Божа, дожджычак, размачы дзярnochак,
Дай, Божа, дожджычак, размачы дзярnochак.
Дай, Божа, ветрычак, раздуй пясочак,
Дай, Божа, ветрычак, раздуй пясочак.
Дай, Божа, соняйка, раскаліся, дашчачка,
Дай, Божа, соняйка, раскаліся, дашчачка.
Раскаліся, дошчачка, адзавіся, мамачка,
Раскаліся, дошчачка, адзавіся, мамачка.
Прашу цябе, мамачка, на свае вяселле,
Прашу цябе, мамачка, на свае вяселле,

*На свае вяселле, на сіроча[я],
На свае вяселле, на сіроча[я].
– Вёсяліся, дзіцятка, вёсяліся, маладое,
Вёсяліся, дзіцятка, вёсяліся, маладое.
Я ў пося прыйду, у парога пастаю,
Я ў пося прыйду, у парога пастаю.
У парога пастаю, шчасцям, доляй благаслаўлю.*

Сірочыя песні, як бачым, уласцівы матыў Бога і Украіны. Апошні сустракаецца амаль па ўсёй тэрыторыі Беларусі, часцей за ўсё ў выглядзе: «Паілю зязюлечку на Украіначку на сваю радзімачку», дзе Украіна атаясамліваецца з далёкім, недасягальным месцам.

Астатнія песні разгортваюцца ў аднолькавым напрамку, але ў дзвюх з іх ад развітага тэксту маем толькі адну частку, у якой распавядаецца пра маці або бацьку, замкнёных ў Госпада Бога пад трыма замкамі. Варыянты ахопліваюць увесь поўдзень Беларусі і цэнтральную частку. Акрамя таго, «тры замкі» згадваюцца ў сірочых песнях Віленскага раёна (Літва) і Веліжскага (Расія), дзе і ў наш час жывуць этнічныя беларусы. «Замкі» – яскравы паэтычны вобраз, метафарычнае пазначэнне смерці, якая ні разу прама не называецца. Пасля матыву «замкоў» ідзе наступная частка: сірата вырашае сама вызваліць бацькоў, просіць аб гэтым сілы прыроды ці Бога. У поўным выглядзе тэкст захаваўся толькі ў адным варыянце зафіксаваных намі сірочых песень Асіповіцкага раёна. Толькі ён мае працяг, дзе сірата непасрэдна звяртаецца да памерлай маці з просьбай прыйсці на яе вяселле, але чуе адмову. Такі дыялог характэрны для сірочых песень, аднак у дадзеным выглядзе ён амаль не сустракаецца на іншых тэрыторыях краіны. У розных яе рэгіёнах могуць гучаць, напрыклад, такія матчыны адказы: «вёсяліся, роднае», «вёсяліся на здароўе», «вёсяліся з Богам».

Нарэшце, трэцяя група, якая складаецца толькі з адной песні, вельмі адметнай ад астатніх. Яна уяўляе сабой праніклівы маналог сіраты, дзе толькі ў самым канцы ўзнікае кароткая рэпліка-адказ памёрлай маці. Песня перадае пачуцці дзяўчыны, пакінутай роднай маці, якая так і не пазнае яе будучага лёсу:

7. Ой, закрычэця, зашчабячыця, дробны пташачкі, на лугу.

Задайця лугу, цёмнаму лугуа маёй мамаццы жаль.

Яна мяне аддае, сама ні ведае, якая мая доля будзе.

– Дзіцятка маё, я цябе аддаю, а долянькі не ведаю.

Гэты тэкст вельмі характэрны для Асіповіцкай зоны. Здаецца, што на Беларусі ён больш нідзе не сустракаецца, хоць нечым падобныя матывы ўваходзяць у склад іншых вясельных песень. Напрыклад:

Ты мяне, мамка, далёка замуж аддаеш,

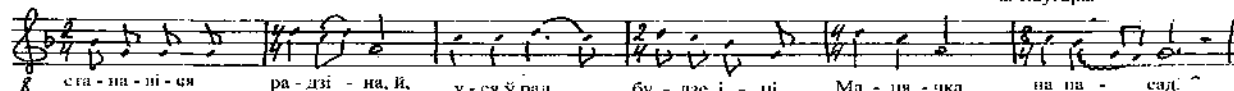
Якая мая будзе долечка – не знаеш [3, 221].

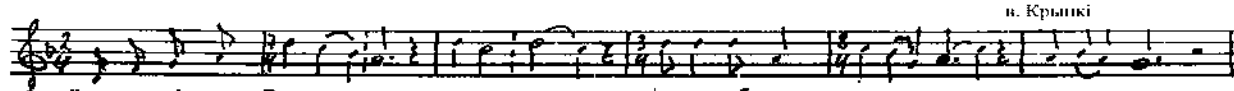
Такім чынам, вынікае, што варыянты песень, зафіксаваных у Асіповіцкім раёне, акрамя апошняй, сустракаюцца на ўсёй тэрыторыі Беларусі і нават па-за яе межамі. Яны з’яўляюцца канцэнтраваным выражэннем цыкла сірочых вясельных песень.

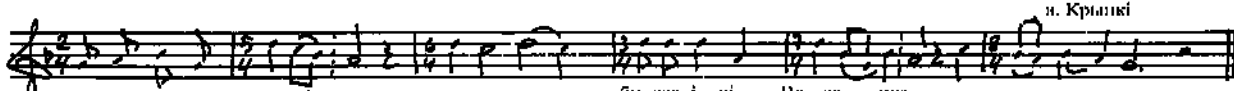
Паводле меладычнага зместу запісання ў Асіповіцкім раёне песні размяркоўваюцца па чатырох групах, якім адпавядаюць чатыры тыпы.

I тып уключае тры песні, сярод якіх дзве сірочыя (№ 1 і 2) і адна вясельная (№ 8), якую тым не менш спявачка аднесла таксама да сірочых. Варыяцыйныя змяненні тыпавага напеву ў кожнай песні датычацца ў асноўным пачатку меладычнага радка, які, акрамя таго, можа змяняцца і ў межах адной песні. Таксама некалькі адрозніваецца канец меладычнага радка ў песнях № 1 і №№ 8, 2, што звязана з меншай колькасцю ў №1 унутрыскладовыхраспеваў[*2].

З пункту гледжання ладавай арганізацыі, напевы абмежаваны раўнамерна запоўненым квінтавым амбітусам, акрамя песні №8, у якой лад дапаўняецца субквартай і адзінкавым выпадкамі субсекунды:

1.  в. Каўгары
ста-на-лі-ця ра-дзі-на, й, у-ся ў рад, бу-дзе і-ці Ма-ля-чка на па-сад.

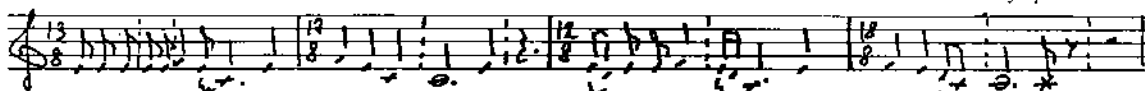
8.  н. Крынкі
Да хл-дзі-ла Во-ля-чка па по-лю, ві-ла са-бе вл-но-чак т ку-ко-лю.

2.  н. Крынкі
Ста-на-ві-ся, ра-дзі-на, у-ся ў рад, бу-дзе і-ці Во-ля-чка а па па-сад.

Дзве з прыведзеных песень (№8 і №2) былі запісаны ад адной спявачкі ў в. Крынкі, а трэцяя (№ 1) – у в. Каўгары. Але гэты ж тыпавы напеў (не абавязкова толькі ў сірочых вясельных песнях) сустракаецца і па-за межамі Асіповіцкага раёна: у цэнтральнай частцы Беларусі, на поўначы Гродзеншчыны і поўдні Гомельшчыны.

Агульнымі рысамі дадзенага тыпу ў розных мясцовасцях з'яўляецца, першае, меладычны рух ад апорнага тону да пятай ступені з прыпынкам на ім і паступовым вяртаннем да асноўнага ўстою; па-другое, лад разгортваецца ў межах квінты, часцей з дабаўленнем субкварты і субсекунды (у тым ліку і малой). Увогуле трэба адзначыць у песнях значную ролю імпрывізацыйнасці як устойлівай прыкметы лірыкі, наяўнасць складовых распеваў, апавянняў і мелізмаў, але іх невялікая колькасць у песнях Асіповіцкага раёна дае магчымасць аднесці іх да больш ранніх ўзораў дадзенага тыпавага напеву.

Да **II тыпу** належыць толькі адна песня з ліку зафіксаваных у Асіповіцкім раёне – № 6 (в. Каўгары). Яе адрознівае арыентацыя мелодыі на формульны напеў, які ўяўляе сабой трыхорд у кварце мажорнага нахілення, які разросся да тэтрахорда. Гэта адна з самых старажытных ладавых асноў, якая паслужыла крыніцай для мноства варыянтаў напеваў усых розных мясцовасцяў Беларусі:

6.  в. Каўгары
Ча-го ў ця-бе, Во-ля-чка, па-ра-лку ня-ма? Што та-е ма-ма-чкі па све-ці-ля-ма.

У Асіповіцкім раёне падчас экспедыцыі 2009 г. было запісана вялікае мноства вясельных песен, акрамя сірочых, якія маглі гучаць на адзін і той жа напеў. У якасці прыкладу для характэрнасці **III тыпу** разам з сірочай

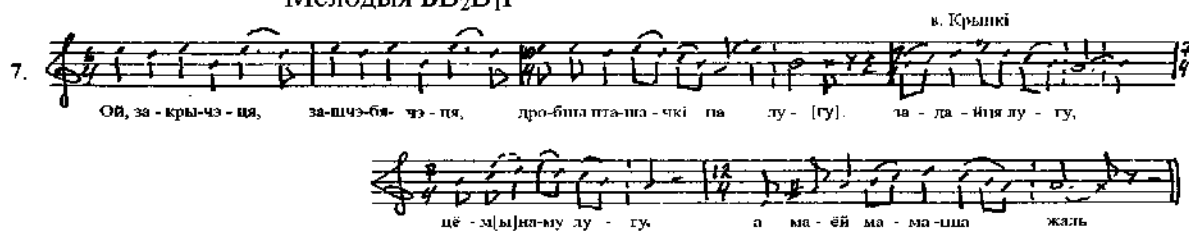
прыводзіцца вясельная лірычная песня (№№ 7 і 9). Творы звяртаюць на сябе ўвагу незвычайнай структурай, якая ўяўляе сабой дзвюхстрофную форму, што, лічыцца, ідзе ад канта [6, 24]. Гэта даволі характэрная для лірычных народных песень структура, у якой мерай для ўсіх наступных радкоў выступае другая меластрада. У такім выпадку першая меластрада ўяўляе сабой шасцірадковую (тэрнарную) музычна-паэтычную пабудову: Тэкст АБВГДЕ

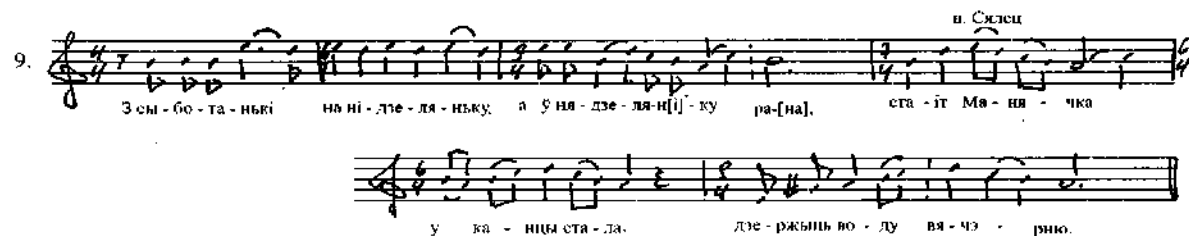
Мелодыя АА₁ВВ₁Г

А другая страфа – ужо чатырохрадковая:

Тэкст АБВГ

Мелодыя ВВ₂В₁Г

7. 

9. 

Мелодыя песень развіваецца ў асноўным у межах квінты, а ў апошняй фразе пашыраецца за кошт выкарыстання субкварты і малой субсекунды. Характэрнай асаблівасцю меладычнага малюнка з'яўляецца акцэнт на пятую ступень лада з пачатку побудовы і настойлівая накіраванасць руху ўніз да ладавай апоры ў IV, V і VI радках першай страфы (II, III і IV радкі другой страфы).

Гэты ж тыпавы напеў сустракаецца ў асобных раёнах Міншчыны, але ў асноўным месца яго бытавання сканцэнтравана ва ўсходняй частцы Магілёўшчыны.

IV тып прадстаўлены трыма сірочымі песнямі Асіповіцкага раёна (№ 3, 4 і 5). Па ладавай арганізацыі яны ўяўляюць сабой тэтрахорд з субквартай. А ў адносінах да рытмічнага афармлення вельмі яскравай прыкметай гэтага тыпу з'яўляецца рытмічная ямбічнасць, якая пранізвае ўвесь напеў, але найбольш характэрна для пачатку і завяршэння меларадкоў.

3. 

4. 

5. 

Такі напеў можна сустрэць і на паўднёва-усходняй частцы Беларусі (Шумілінскі і Лепельскі раёны Віцебскай вобласці, Кіраўскі і Бабруйскі Магілёўскай, Гомельскі раён). Большасць знойдзеных песень гэтых мясцовасцей

паказвае далейшае развіццё напеву, якое выявілася ў розных аспектах (мадыфікацыі меладычнага малюнку і структуры мелаграфіі). Дапушчальна меркаваць, што песні Асіповіцкага раёна маюць больш старажытнае паходжанне.

У этнаграфічнай літаратуры пры звяртанні да сірочага вяселля выканальніцкаму аспекту песень амаль не надаецца ўвагі. А як вядома, манера выканання адыгрывае вялікую ролю для ўспрымання паэтычнага боку песні, яе вобразнай задумкі [*3]. Можна адзначыць некаторыя агульныя рысы, уласцівыя выканальніцкай манеры розных спявачак: моцнае зацягванне апошняга складу, наяўнасць працяглых паўз паміж строфамі, узмацненне дынамікі падчас разгортвання песні, нават паскарэнне тэмпу. Часам узнікае паўза-уздых, глісандуючыя сыходныя інтанацыі і паступовае запаволенне канчаткаў мелаграфіі, што надае гучанню жалобны характар. У некаторых песнях узнікае недапаванне апошніх складоў, характэрнае не толькі для беларускіх песень, але і для песень суседніх краін. Усе гэтыя яскравыя сродкі выразнасці звязаны з глыбокім пранікненнем кожнай спявачкі ў вобразны змест. Нават мажорнае нахіленне ў некаторых песнях падпарадкавана агульнай задуме: яно стварае псіхалагічны кантраст са зместам, яшчэ больш падкрэсліваючы яго драматызм.

Такім чынам, сірочыя песні, носьбіты адмысловага эмацыянальнага стану, гучаць у асаблівай выканальніцкай манеры. Яе сэнс – у стварэнні пэўнай атмасферы, якая адлюстроўвае і журботныя пачуцці сіраты, і спачуванне ўсіх прысутных на вяселлі.

Аналіз вясельных сірочых песень, запісаных падчас фальклорнай экспедыцыі ў Асіповіцкім раёне, дазваляе зрабіць пэўныя высновы. Іх склад не вызначаецца арыгінальнасцю, а змест – адметнасцю. Па сутнасці, мы сутыкнуліся тут з найбольш папулярнымі і ўстойлівымі на тэрыторыі Беларусі і нават за яе межамі творамі ў пэўным сэнсе канцэнтраванымі варыянтамі агульнабеларускай традыцыі, максімальна згорнутымі да межаў асноўнай ідэі (акрамя № 6). Але, на наш погляд, ёсць і выключэнні: тэкст песні «Ой, закрычэця» (№ 7) з'яўляецца арыгінальным узорам, уласцівым хутчэй для Асіповіцкага раёна, а ў песні «Чаго ў цябе, Волячка» звяртае на сябе ўвагу непаўторны дыялог нявесты-сіраты і памерлай маці.

Меладычны бок сірочых песень канцэнтруе розныя тыпы напеваў, якія сустракаюцца на тэрыторыі Беларусі, а таксама ў некаторых раёнах Смаленшчыны і Браншчыны, утвараючы сваеасаблівы вузел. Характэрныя мелодыі сірочых песень Асіповіцкага раёна выдае іх старажытнае паходжанне параўнальна з варыянтамі гэтых жа напеваў у іншых раёнах Беларусі.

Большасць з запісаных намі песень гучала ў сольным выкананні і адна – дуэтам, які ўяўляў сабой унісонна-гетэрафонны тып шматгалосся. Увогуле для выканальніцкай манеры розных спявачак Асіповіцкага раёна характэрна сваеасаблівая індывідуальнасць. Але ёсць і агульныя рысы, абумоўленыя самім жанрам: эмацыянальна-псіхалагічная выразнасць, паглыбленасць у паэтычны вобраз, праўдападобнасць у перадачы журботных пачуццяў самой сіраты і людзей, якія знаходзяцца побач з ёй.

ЗАЎВАГІ

*1. Значны ўнёсак у вывучэнне сірочага вяселля аўтараў манументальнага выдання «Беларуская народная творчасць», дзе дадзенай тэме прысвечаны асобны том. У томе «Мелодыі» той жа серыі прыводзяцца музычныя прыклады вясельных песень, сярод якіх сустракаюцца і сірочыя. Тым не менш трэба сказаць, што і ў гэтым выданні сірочае вяселле асветлена ў абагульненым плане.

*2. Для большай нагляднасці песні прыведзены да адзінага вышыннага ўзроўню.

*3. Т. Б. Варфаламеева пісала пра асобнае стаўленне да сірочых песень і спевакоў, і слухачоў, а таксама прыводзіла народную тэрміналогію вясельных сірочых песень: «жалкія», «жаласныя», «абіжаныя», «абідчавыя», «слёзныя» і інш. [3, 32] Усе гэтыя азначэнні можна аднесці і да песень Асіповіцкага раёна.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская народная творчасць / рэдкал.: А. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1972 – 1998. – Том: Вяселле. Мелодыі. 1990.
2. Варфаламеева, Т. Северобелорусская свадьба: обряд, песенно-мелодические типы / Т. Варфаламеева; под ред. З. Мажейко. – Минск, 1988.
3. Вяселле. Песні: у 6-ці кн. / склад. Л. Малаш; рэдкал.: М. Грынблат [і інш.]. Кн. 3. – Мінск, 1983.
4. Елатов, В. Мелодические основы белорусской народной музыки / В. Елатов; под ред. Г. Цитовича. – Минск, 1970.
5. Еремина, В. Ритуал и фольклор / В. Еремина; под ред. А. Горелова. – Л., 1991.
6. Костюковец, Л. Обиходный звукоряд-лад / Л. Костюковец // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі: навукова-тэарэтычны часопіс. – Мінск, 2007. № 11.
7. Костюковец, Л. Обиходный звукоряд-лад (окончание) / Л. Костюковец // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі: навукова-тэарэтычны часопіс. – Мінск, 2008. № 12.
8. Костюковец, Л. Стигистика канта и ее претворение в белорусской народной песне: в 2 кн. / Л. Костюковец. Кн. 2. – Минск, 2008.
9. Мажэйка, З. Песні беларускага Паазер'я / З. Мажэйка; рэдкал.: М. Грынблат, Р. Шырма. – Мінск, 1981.
10. Мажэйка, З. Песні беларускага Падняпроўя / З. Мажэйка, Т. Варфаламеева. – Мінск, 1999.
11. Мажейко, З. Песенная культура белорусского Полесья. Село Тонеж / З. Мажейко; под ред. Е. Гиппиус. – Минск, 1971.
12. Мажейко, З. Песни белорусского Полесья / З. Мажейко; под ред. М. Гринבלата. – Москва, 1983.
13. Мухарынская, Л. Беларуская народная музычная творчасць: вучэб. дапам. для муз. ВНУ / Л. Мухарынская, Т. Якіменка. – Мінск, 1993.
14. Пьянкова, С. Напевы-формулы русской свадьбы / С. Пьянкова // Славянский музыкальный фольклор / сост. И. Земцовский. – М., 1972.
15. Рубцов, Ф. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов / Ф. Рубцов. – Л., 1962.
16. Савельева, Н. О некоторых строфических формах свадебных песен (к вопросу о местных песенных традициях) / Н. Савельева // Проблемы стиля в народной музыке: сб. научных трудов / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского; сост. О. Гордиенко; под ред. В. Щурова. – Москва, 1986.
17. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6-ці т. / пад агул. рэд. Т. Варфаламеевай. – Мінск, 2001–2009. Т. 3: Гродзенскае Панямонне: у 2 кн. Кн. 1. 2006.
18. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6-ці т. / пад агул. рэд. Т. Варфаламеевай. – Мінск, 2001–2009. Т. 4: Брэсцкае Палессе: у 2 кн. Кн. 1. – Мінск, 2006.
19. Ширма, Г. Двести белорусских народных песен / Г. Ширма; под ред. С. Аксюка. – М., 1958.

СЮЖЭТ «ЦАРЭВІЧ-ЖАБА (РАК)» У БЕЛАРУСКІХ І НЯМЕЦКІХ КАЗКАХ

Сярод апаਵядальных жанраў вусна-паэтычнай творчасці пераважнае месца займаюць казкі. Традыцыйна фальклорныя творы гэтага жанру даволі разнастайныя па сваім паходжанні, мастацкіх асаблівасцях, ідэйна-тэматычным змесце. Многія казкавыя сюжэты з'яўляюцца ўніверсальнымі і сустракаюцца ў эпасе многіх народаў, што дае магчымасць параўноўваць іх, вылучаць асаблівасці і адметнасці. Да ўніверсальных можна аднесці і сюжэты чарадзейных казак, звязаныя з ператварэннямі мужчынскіх і жаночых персанажаў у жывёл. Адным з такіх з'яўляецца сюжэт «царэвіч-жаба (рак)», змешчаны пад нумарам 440 у паказальніку сюжэтаў Аарнэ-Томпсана. Сюжэт з ператварэннем заклятага юнака, які часцей паходзіць са знатнага роду, з'яўляецца прынамсі ці каралём, характэрны для многіх еўрапейскіх народаў. Параўнанне асаблівасцей дадзенага сюжэту ў беларускай і нямецкай казачнай традыцыі прыводзіць да цікавых вынікаў.

У беларускіх выданнях ёсць чатыры тэксты, якія адпавядаюць дадзенаму нумару. Ва ўсіх творах цэнтральным персанажам з'яўляецца юнак, заклёты ў рака. У казках падкрэсліваецца выпадковасць сустрэчы звычайных людзей з юнаком-ракам: *«Пайшла старушка зімнім урэзем па ваду. Пачарпнула ваду вядзеркам, а рак у вядро. Яна яго вон, а ён: «Не брасай мяне, я буду твой сын, будзеш шчасліва!»* [4, 98].

Адметна, што гэтых людзей рак-знайдзён пачынае зваць бацькамі: *«...і завець старыка аццом, старушку – мацер'ю»* [4, 99] і просіць «новых бацькоў» ажаніць яго з царэўнай: *«Што, – гаворыць, – ацец і мацер, я вам скажу: ідзі-ка, ацец, к цару ў сваты!»* [4, 99], *«...як адагрэўся на пячэ, так давай прасіць свайго гаспадары, каб пайшоў да кроля і сказаў, што ў яго е сын рачак і што ён хоча з каралеўнаю ажаніцца»* [4, 107]. Для заклятага юнака каханне дзяўчыны, якая прыме і пакахае яго ў выглядзе агіднай пачвары, – адзіны шлях зноў прыняць чалавечае аблічча.

Стары, нягледзячы на тое, што сын – рак, ідзе да цара і сватае за яго царскую дачку. У матыве захоўваецца водгалас татэмістычных уяўленняў. На гэту асаблівасць у сваіх даследаваннях звяртаюць увагу К. П. Кабашнікаў і А. С. Фядосік [6, 4].

Дзеля дасягнення сваёй мэты – узяць шлюб з царэўнай – герою прыходзіцца выконваць розныя заданні: *«Велена здзелаць ад нашага дома і да царскага мост харошы – залатая масніца і сярэбраная, залатэй столб і сярэбраны»* [4, 99], *«...каб ад хаты да палаца мак расцвіў за гэту ноч!»* [4, 107]. Бліскавае выкананне ўсіх заданняў сведчыць, што юнак надзелены незвычайнымі ўласцівасцямі і мае стасункі з чарадзейнымі сіламі, таму цар згаджаецца аддаць сваю дачку замуж за рака.

Пачуццё прызнасці дзяўчыны да рака ўзнікае, калі той скідае сваю шкарлупіну і ператвараецца ў прыгожага юнака. Для маладой жонкі вонкавае аблічча мужа з'яўляецца вызначальным. Відавочна, што на дадзеным этапе яна не можа ўбачыць за агіднай знешнасцю свайго мужа яго душэўнага характара, таму

царэўна, не задумваючыся, спальвае шкарлупіну. Аднак фактычнай ўмовай для зняцця закліцця становіцца не фармальны шлюб, а каханне, таму, мяркуем, і ўзнікае тэрмін, які і павінен быў выявіць сапраўдныя ўзаемаадносіны паміж мужам і жонкай: *«Тры дні трэба было быць ракам, а так ужо няведама колькі»* [5, 183]. У выніку царэвіч-рак знікае, пры гэтым папярэджвае: *«Хто да мяне цяпер захочаць дайсці, дык ён стопчаць трое ботаў жалезных, саб'ець тры кіі жалезных, за трудамі сваімі іх з'есць у харчах тры праскуры жалезных!»* [4, 103]; *«Як гэтыя чаравікі жалезныя стопчаю, то тады хіба я выпакуюся»* [4, 109]; *«Як ты падзярэш жалезныя чаравікі, то тады мая пакута скончыцца»* [6, 183].

Стаптаныя чаравікі – метафарычны вобраз, які становіцца ацэнкай душэўных якасцей гераіні. Здольнасць стаптаць жалезныя чаравікі звязана з узнікненнем пачуцця кахання ў дзяўчыны. Яна павінна ўбачыць за вобразам рака дарагога сэрцу чалавека, за абалонкай пачварнага – унутраную прыгажосць. Шлях да нараджэння сапраўдных шчырых пачуццяў у душы царэўны доўгі, бо для гэтага патрэбны стойкасць, вернасць, сіла духу, мэтанакіраванасць. І толькі калі царэўна духоўна абуджаецца, калі пераасэнсоўвае свае каштоўнасці, закліцце здымаецца. Падцверджанне гэтаму знаходзім у развязцы сюжэта казкі, калі шчаслівая дзяўчына знайшла свайго мужа, няхай і ў выглядзе галубка. Яе духоўнае абуджэнне падкрэслена тым, што яна прыняла каханага ў вобразе птушкі. Сапраўднае каханне перамагае любое закліцце: *«...варочаецца яна да палацу, ажно на дарозе чаравікі падраліся, так ён бач і перакінуўся зноў у чалавека»* [4, 110].

Такім чынам, сюжэт «царэвіч-рак» у беларускіх народных казках звязаны з ідэяй духоўных каштоўнасцей. Праз старажытную татэмістычную форму раскрываецца духоўная сіла і веліч чалавека. Цэнтральным вобразам сюжэта з'яўляецца дзяўчына, паказаная ў розных жыццёвых сітуацыях. Гэта ад яе маральных і духоўных якасцей залежаў лёс заклітага юнака. Шчырасць, вернасць, настойлівасць у дасягненні мэты, нават самаахвярнасць дазваляюць бачыць у ёй жаночы ідэал традыцыйнай беларускай культуры. Вобраз юнака-рака ў казках паказаны больш лаканічна. Яго актыўнасць і настойлівасць выяўлены толькі ў моманце сватання. Ва ўсіх наступных эпізодах закліты царэвіч дзейнічае стрымана і высакародна. Ні слова папроку не гучыць з яго вуснаў перад знікненнем. Не праяўляе ён і такіх заганных якасцей, як хітрасць, ліслінасць, падман. Духоўная прыгажосць персанажа прывяла да ўзнікнення пачуцця кахання да яго з боку дзяўчыны і падштурхнула яе да актыўных дзеянняў.

Беларусь і Германію яднае тэрытарыяльная блізкасць, даўнія гандлёвыя зносіны, складаная гісторыя і багатыя культурныя сувязі. Разам з тым гэта народы, якія размаўляюць на мовах розных груп: усходнеславянскай і раманскай. У кожнага з іх – свае традыцыі, свой светапогляд. Наколькі падобнымі ці рознымі з'яўляюцца характары герояў і трактоўка вобразаў у традыцыйных казачных сюжэтах, разгледзім на прыкладзе сюжэта № 440.

Нямецкі варыянт сюжэта 440 знаходзім у запісах братоў Грым. Гэта казка «Кароль-жабяня, або жалезны Генрых». Спецыфікай нямецкай казкі з'яўляецца закліцце каралевіча ў жабу. У нямецкай мове мы знаходзім два

словы: dieKrote – жаба, derFrosch – лягушка. Менавіта другое слова (лягушка) выкарыстоўваецца для характарыстыкі вонкавага выгляду заклятага царэвіча. Вобраз жабы, лягушкі ў беларускай культурнай традыцыі звычайна атаксавана з жаночым вобразам, што падкрэсліваецца і граматычным паказчыкам роду. У нямецкай граматыцы лягушка – назоўнік мужчынскага роду. Таму для вызначэння асоб мужчынскага полу ў беларускім фальклоры звычайна выкарыстоўваюцца такія словы, як вуж, а ў нямецкай казкавай традыцыі адпаведна – лягушка. Заўважым, што ўсе вобразы адносяцца да хтанічнага свету.

У адрозненне ад беларускіх казак, дзе герой спачатку набывае статус сына, гэта значыць пераходзіць пад апеку пэўнага роду, потым бацькі сватаюць за яго царэўну, потым бацька маладой выпрабаввае будучага зяця, і толькі пасля афіцыйнай згоды бацькоў адбываецца сустрэча маладых людзей, закліканы юнак з нямецкай казкі сам сустракаецца з дзяўчынай каля глыбокай студні, у якую зваліўся яе залаты мячык. Закліканы каралевіч адразу ставіць умову: каб вярнуць залаты мячык, дзяўчына павінна выканаць жаданні жабы: «...а вот если бы ты меня полюбила да со мной подружилась, и мы играли бы вместе, и сидел бы я рядом с тобой за столом, ел из твоей золотой тарелочки, пил из твоего маленького кубка и спал с тобой вместе в постельке» [2, 6]. Каралеўна згаджаецца і неахвотна выконвае свае абяцанні. А калі царэвіч-жаба запатрабаваў пакласці яго ў каралеўскую пасцельку, дзяўчына не вытрымала і ў агідзе кінула жабу аб сцяну: «...рассердилась тут королева и ударила его изо всех сил об стену» [2, 6]. Нечаканы і крыху авантурны фінал казкі. Менавіта такім чынам вядзьмарства было разбурана: «...но только упал он наземь, как вдруг обернулся королевичем с прекрасными, ласковыми глазами» [2, 8]. Гэта сапраўдная метамарфоза: хітры, нахабны прарэваранец, які цалкам адпавядае сваёй непрывабнай знешнасці, ператвараецца ў прыгожага юнака з добрым сэрцам.

Як бачым, у варыянце братоў Грым адсутнічае праблема духоўнага станаўлення, маральнай дасканаласці. Дзеянні і героя, і гераіні павінны былі толькі фармальна адпавядаць умовам закліцця.

Адзін разгледжаны намі тэкст германскага казачнага эпасу не дазваляе рабіць глыбокіх абагульненняў, гэта толькі невялікі штрышок у даследаванні заяўленай тэмы.

ЛІТАРАТУРА

1. Бараг, Л. Г. Белорусская сказка / Л. Г. Бараг. – Мінск, 1969.
2. Гримм, В. Сказки: в 2-х т. Т. 1 / В. Гримм, Я. Гримм. – Мінск, 1992.
3. Пропт, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропт. – Ленинград, 1946.
4. Федароўскі, М. Ludbialoguskina Rusi Litewskiej. Т. 2/ przez Mihala Federowskiego / М. Федароўскі. – Krakow, 1853 – 1923. 1 мфільм (219 кадраў).
5. Фядосік, А. С. Беларуская сацыяльна-бытавая казка / А. С. Фядосік. – Мінск, 1983.
6. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. Ч. 2 / уклад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Батрашэвіч. – Мінск, 1973.

ЛАКАЛЬНА-РЭГІЯНАЛЬНЫЯ АДМЕТНАСЦІ АБРАДУ ГУКАННЯ ВЯСНЫ

Гуканне вясны, адзін з самых старажытных язычніцкіх абрадаў, што захаваліся на Беларусі, уплецена ў вянок народнага календара, распачынаючы ўвесь цыкл каляндарных святаў беларускага народа. Вядома, што ў розных рэгіёнах абрад гукання адзначаўся ў розныя дні: «...першага сакавіка (на хрысціянскае свята Аўдакеі), усюды з дваццаць пятага сакавіка, на Благавешчанне» [2, 161]. Так, можна пагадзіцца і з гэтымі днямі, але ж для ўдакладнення звернемся да лакальнай традыцыі і паспрабуем разгледзець структуру абраду гукання вясны на матэрыяле аднаго раёна. У якасці кантрольных локусаў былі ўзяты дзве вёскі Лельчыцкага раёна – Сіманічы і Сіманіцкая Рудня.

З запісаў, зробленых у 2009 годзе падчас адной з уласных экспедыцый, вынікае, што гукалі Вясну ў вышэйадзначаных вёсках аж тры разы. Першы раз – на «Стрэчанне» (15 лютага), потым – на другі дзень Вялікадня (кожны год дата розная) і трэці раз – на «Саракі» (22 сакавіка). Заслугоўваюць увагі сведчання саміх інфармантаў: *«Весну гукаць хадзілі на Стрэчанне, 15 феўраля празнік Стрэчанне. Мы хадзілі, усе такія дзевачкі, по дзвенаццаць, по дзесяць год, большыя і меншыя, розныя. І кругом дзярэўні з ёлкаю нараджаюцца ходзілі. Ёлка така ото, тады ж цацок не было, а з бумажок паробімо. І хадзілі тры раз вокруг дзярэўні сустракаць весну»* [*3]. У прыведзеных звестках вельмі цікавым з'яўляецца факт «трайнага» абыходу вёскі. Магічны лік **тры** ўказвае на семіятычную адзначанасць дзеяння: гэта быў не проста абыход дзеля весялосці, а своеасаблівы зварот да звышнатуральных сіл, якія былі закліканы садзейнічаць хутчэйшаму прыходу вясны. Аналіз зафіксаваных палявых матэрыялаў дае падставы сцвярджаць факт семантычнай наяўнасці язычніцкіх элементаў: абыход вёскі «па колу» сімвалізаваў, зварот да сонца, бо «кола – наводзіць на думку пра салярны культ» [2, 20].

У мясцовым абрадзе гукання вясны важнае месца адводзіцца прадметнай атрыбутыцы – абрадаваму дрэву – елцы, што з'яўляецца сімвалам вечнага жыцця. Так, вечназялёны колер дрэва быў падставай гаварыць аб яго неўміручай сіле. Але вядома, што іншы раз у народзе елку адносілі да «нядобрага» дрэва, якое можа прынесці смерць у двор, дзе яго пасадзілі: *«Ёлку не можна садзіць кала хаты, як яна перарасце вільчыкам хату, то абязцельно нехта памрэ ў ётай хаці»* [*2]. Выкажам меркаванне, што пры гуканні вясны з елкай ўдзельнікі «траістага абыходу вёскі» маглі такім чынам палюбавацца зіму, супастаўляць ёй жыццёвую сілу гэтага дрэва, а з другога боку, актуалізаваць адмоўную семантыку елкі, «нядобры знак», якім яна пазначана ў народзе. Елка, такім чынам, з'яўляецца своеасаблівым медыятарам паміж мінулым і будучым. Вядома, што як прадметны атрыбут ёлка выкарыстоўваецца ў вясельным цыкле абрадаў: *«На свадзьбу подружкі молодое ўсёгда рабілі елачку»* [*1]. Маладая дзяўчына (нявеста) магла пакінуць бацькоўскую хату і «перайсці да свайго мужа» толькі пасля таго, як сваты («дружкі») выкупяць елку: *«По елачку подружкі молодое ходзілі ў лес. Прынесуць*

ее і ўжэ ўсякім цвятамі з бумагі ўкрашалі, і зверху ўжэ, напрымер, вешалі цэну. І от дружкі зразу даўжны былі вукупіць платочки, кожны ў свае падружкі, а потым ужэ старшы сват вукупіваў ёлку. І тады ужэ яны маглі пабачыць молоду» [*1].

У вёсках Сіманічы і Сіманіцкая Рудня, як адзначалася вышэй, пачыналі гукаць вясну на Стрэчанне. Яскравым пацверджаннем таго, што людзі уяўлялі гэты дзень як час спаборніцтва вясны і зімы, з'яўляецца наступная прыкмета: «*Ек на Стрэчанне певень з-пуд страхі нап'ецца, то весна пабедзіла зіму і ўжэ скоро трэба ждаць цёпла*» [*2]. Наступным аргументам на карысць думкі, што гэты дзень ў свядомасці людзей уяўляўся не проста як дзень спаборніцтва, а нават як дзень своеасаблівай «вайны» паміж зімой і вясной, можа паслужыць наступная песня, якая выконвалася падчас абыходу вёскі гуртам маладых дзяўчат:

*Ой, зіма з летом стрэкаецца,
Король на войну ўбіраецца.
– Ой, королі, короліку,
Верніса з войны додомоньку,
Бо твоя жонка сына родзіла.
– Ой, ек сына, то вернуса,
Ой, ек сына, то вернуса,
Ох, ек і дочка, не глянуса* [*3].

У першых радках яскрава прадстаўлены матыў так званай «вайны». Але ж яшчэ цікавейшы падтэкст песні: гэту своеасаблівую «вайну» павінны весці не мужчыны, а жанчыны, бо, зыходзячы са зместу твора, кароль павінен вярнуцца «дадоманьку». І сапраўды, гукалі вясну толькі дзяўчаты: «*Хадзіліўсе такіе дзевачкі по дзвенаццаць, по дзясець год, большыя і меншыя, розныя*» [*3]. Заклучным этапам гукання на Стрэчанне было агульнае гуляння: «*А после етаго (трайнога абыходу вакол вёскі з песнямі. – Ц. П.) сабіраемса ў адну, дзе больша, хату. Хто што прынесе, тады ж не было чаго есці пасля вайны, хто пшана, хто картошкі, хто што. Хлеба не было вообшчэ. Ну, от так ото ў той хаці сабіраемса. Паселі ўжэ, паелі. Водкі тады не знаў ніхто, шо ето таке – квас. От попілі ўжэ той квас. І ўжэ танцы да самага да утра ўжэ ў нас*» [*3]. Гэты этап, на мой погляд, відаць, звязаны з такой сацыяльнай з'явай, як стварэнне новай сям'і. У гэты вечар хлопцы і дзяўчаты мелі магчымасць пазнаёміцца, паказаць свае здольнасці ў гатаванні ежы, у выкананні песень і танцаў. Як вядома, сярод сялян асноўным крытэрыям выбару сабе пары раней было не матэрыяльнае становішча (вялікага дастатку ў сялян не было), а спрыт і майстэрства чалавека. І таму на вячорках і хлопцы, і дзяўчаты стараліся паказаць усе свае здольнасці. Цікавай у гэтым плане з'яўляецца наступная песня, якая выконвалася гуртам дзяўчат перад пачаткам вечарыны:

*Ой, весна, весна, весняночка,
Ой, була дочка Мар'яночка,
Ой, назбірала горшчок сыра,
Да ўсіх хлопцаў запрасіла.
– Ой, есце, хлопцы, да й мочайце,
А на гарэлку пробачайце!* [*3]

У прыведзеным тэксце дзяўчына, па-першае, паказвае сваю гасціннасць: *«усіх хлопцаў запрасіла»*, па-другое – здольнасць займацца гаспадарчымі справамі: *«назбірала гаршчок сыра»*, па-трэцяе, гэта песня мае яшчэ і падтэкст: своеасаблівы прадметны аtryбут «сыр» сімвалізуе цнатлівасць дзяўчыны. Аналагічная семантыка сыра сустракаецца ў тэксце купальскай балады: *«Не ждзжы, маці, з белым сырам, // А ждзжы, маці, з малым сынам»*. У нашай сітуацыі «сыр» сведчыць аб цнатлівасці дзяўчыны Мар’яначкі.

Наступны этап гукання вясны – свята Саракі, якое адзначаецца 22 сакавіка. Карані гэтага свята можна адшукаць і ў хрысціянскай, і ў язычніцкай традыцыях. Яно мае дачыненне да гісторыі хрысціянства: «у гэты дзень у 313 годзе ў армянскім горадзе Севасцій былі пакараны сорак воінаў-хрысціян, якія адмовіліся перад паходам прынесці ахвяру паганскім багам. Каб зламаць іх волю, іх прымусілі адмовіцца ад Хрыста. Воінаў вывелі на лёд возера ў люты мароз, але лёд растаў, а над галовамі мучанікаў з’явіліся светлыя вянцы. Тады воінаў забілі палкамі да смерці, а целы спалілі» [1, 164]. Хоць вобраз 40 хрысціянскіх пакутнікаў сапраўды ўсплывае ў свядомасці, калі надыходзяць Саракі, увесь антураж гукання вясны апелюе і да іншага значэння ліку сорак, суадноснага з каляндарна-прыроднай семантыкай. Як адзначае Г. А. Барташэвіч, «лічба сорак і такая назва гэтага дня маглі прыйсці да нас з паганскай традыцыі, дзе менавіта такая колькасць цёмных сіл закоўвае зямлю на працягу ўсёй зімы» [1].

Вобраз птушкі-жаваранка яскрава прасочваецца ў якасці дамінуючага сімвала свята. Менавіта выпяканне своеасаблівага печыва ў выглядзе птушкі і з’яўляецца цэнтральным дзеяннем ў комплексе абрадаў, якія выконваліся ў гэты дзень: *«На Саракі ўсёгда пеклі жаваранкаў, такіх пцічак з цеста і ў адзін абезацельно клалі капеечку. От каму нападзе эта птушачка з капеечкаю, той будзе цэлы год шчаслівуй. Рано перад усходам сонца малые дзеці ўставалі і перакадвалі чэраз хату сорак трэсачак, каб летам найці сорак вераб’іных кублаў»* [*2]. На наш погляд, менавіта сорак птушак і з’яўляліся тымі самымі звышнатуральнымі істотамі, якія сваім прылётам дапамагалі вызваліць зямлю ад сарака «цёмных сіл».

Да ўласна гукання вясны ў традыцыі вёсак Сіманічы і Сіманіцкая Рудня Лельчыцкага раёна адносіцца спяванне вяснянак на другі дзень пасля Паскі (Вялікадня). У гэты дзень, паводле сведчання жыхаркі вёскі Сіманічы Н. М. Федаровіч, 1938 г. н., *«жанкі збіраліся разам, вуходзілі на пагон (месца ў вёсцы, дзе збіралі статак свойскай жывёлы для далейшага выгану ў поле ці ў лес – звычайна канец вёскі, месца без высокай расліннасці) і спявалі вяснянкі, у карагодзі хадзілі, у гульні ўсякіе гулялі»* [*4]. Рэпертуар удзельнікаў абраду ўключаў наступныя песні: *«Ой, гуляйце, дзеўкі»*, *«Ой, посею конопелюшку»*, *«Перэманочка, чорная галочка»*, *«Туман поле, / Туман полей й облегае»* [*1].

Тэматыка мясцовых вяснянак звязана з будучым ураджаем:

*Ой, посею конопелюшку
На вусокой горы,
Ой, лелюшкі, на вусокой горы.
Ох, росці ж, росці, конопелюшко,
На вусокой горы.*

Звычайным у іх з'яўляецца выказванне надзей на сямейнае шчасце:

*Ой, гуляйце, дзеўкі,
Не церайце сілкі,
Ой, рано-рано,
Не церайце ж сілкі.
Ужо ж не знаеце,
Шо ж каторой будзе,
Ой, рано-рано,
Шо каторой будзе.
Увосень замуж пойдзе.*

Як вядома, восень у беларусаў – час вяселляў.

Адметнасць мясцовай традыцыі гукання вясны ў вёсцы Сіманічы – гульнявыя карагоды. Як адзначыла Ніна Мікалаеўна Федаровіч, вяскоўцы гулялі «У бацька і маці». На вялікі жаль, інфармантка прыгадала толькі невялікі фрагмент гэтай гульні: «Усе жанкі, мужчыны, молодшыя і старэйшыя станавіліся ўкруг, выбіралі аднаго чалавека, які хадзіў у сярэдзіні круга і спеваў: “А ты ж будеш маім баценькой, а ты ж будзеш маёй матухнай, аты ж будзеш маёй сестрыцой, а ты ж будзеш маёй завіцой” і так далейшэй павочарадзі вуцягваючы да сябе ў круг па чалавеку» [*4].

Такім чынам, у вёсках Сіманічы і Сіманіцкая Рудня Лельчыцкага раёна абрад гукання вясны мае паэтапную форму ўвасаблення: на Стрэчанне – «траісты абыход вёскі», на Саракі – прыгатаванне абрадавага печыва ў выглядзе птушак, на другі дзень Вялікадня – выкананне песень-вяснянак.

ЗАЎВАГІ

У артыкуле выкарыстаны ўласныя запісы аўтара, зробленыя падчас фальклорнай экспедыцыі ў 2009 г.

ІНФАРМАНТЫ

*1. Запісана аўтарам у в. Сіманічы Лельчыцкага раёна Гомельскай вобласці ад Астаповіч Валянціны Дзмітрыеўны, 1942 г. н., мясцовай.

*2. Запісана аўтарам у в. Сіманічы Лельчыцкага раёна Гомельскай вобласці ад Куціс Валянціны Мікалаеўны, 1937 г. н., мясцовай.

*3. Запісана аўтарам у в. Сіманіцкая Рудня Лельчыцкага раёна Гомельскай вобласці ад Ранчынскай Яўгеніі Міхайлаўны, 1937 г. н., мясцовай.

*4. Запісана аўтарам у в. Сіманічы Лельчыцкага раёна Гомельскай вобласці ад Федаровіч Ніны Мікалаеўны, 1938 г. н., мясцовай.

ЛІТАРАТУРА

1. *Барташэвіч, Г. А.* Беларуская народная паэзія веснавога цыкла і славянская фальклорная традыцыя / Г. А. Барташэвіч. – Мінск, 1985.

2. Этнаграфія Беларусі: энцыкл. / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1989.

3. <http://www.calend.ru/holidays/0/0/1625/7/>.

«ЖОРСТКАЯ» ПРЫКАЗКА

Прыказка – адзін з самых даследаваных фальклорных жанраў. Дастаткова звярнуцца да пошукавых сістэм Інтэрнета або Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі, і ў адказ можна атрымаць спіс з вялікай колькасці прац даследчыкаў самых розных навук: фалькларыстаў, мовазнаўцаў, этнолагаў, культуролагаў і інш. Такая цікавасць да жанру прыказкі зразумелая: з’яўляючыся захавальнікамі народнай мудрасці, прыказкі былі і застаюцца самымі актуалізаванымі творамі фальклору, надзвычай мабільнымі і жыццяздольнымі. Упэўнена, што менавіта дадзеная асаблівасць будзе прыцягваць цікавасць навукоўцаў да гэтага жанру зноў і зноў.

Паводле слоўніка «Востоочнославянский фольклор: словарь народной и научной терминологии», тэрмін прыказка выкарыстоўваецца ў двух значэннях: як родавае паняцце жанру і як відавое – уласна прыказка. Прыказка ў відавым значэнні – гэта самастойныя, дакладна аформленыя меркаванні, якія характарызуюцца лагічнай завершанасцю. Уяўляюць сабой простыя ці складаныя сказы, маюць замкнёную форму клішэ. У сціслай форме прыказкі падагульняюць назіранні над жыццёвымі з’явамі, вызначаюць у іх характэрнае і асаблівае, даюць агульную выснову, якая можа быць выкарыстана пры характарыстыцы аналагічных з’яў ці падзей [2, 266].

Прыказка звычайна адлюстроўвае кемлівасць, дасціпнасць, працавітасць беларуса, яго аптымістычнае светаўяўленне. У сучасным грамадстве існуе стэрэатып, што прыказкі павінны быць жыццесцвярджальнымі. Але матэрыял шматлікіх парэміялагічных слоўнікаў выяўляе і адметныя адваротныя прыклады, якія мы выкарыстоўваем у якасці аб’екта даследавання. Нашу ўвагу прыцягнулі прыказкі, якія звяртаюцца непасрэдна да ўспрыняцця жорсткай рэальнасці жыцця. Якраз на гэты аспект, як мы змаглі ўпэўніцца пры знаёмстве з навуковай літаратурай па названай тэматыцы, даследчыкі пакуль што не звярнулі ўвагі.

Так, у працэсе аналізу зборніка А. Варлыгі «Прыказкі Лагойшчыны» (1966) і «Слоўніка беларускіх прыказак» І. Я. Лепешава і М. А. Якалцэвіч (2002) выкрышталізаваліся некалькі дзясяткаў ілюстрацый феномена: *З’елі цукеркі, з’еіце і паперкі* [1, 53]; *Малую малаком, а старую кулаком* [1, 76].

Традыцыйна і небеспадстаўна прыказкі і прымаўкі лічацца ўзорамі беларускага гумару і назіральнасці. Ствараецца ідэалізаваны вобраз талерантнага, сціплага і абавязкова гасціннага беларуса. Між іншым, існуюць прыклады, якія сведчаць аб спецыфічным светабачанні нашага народа. У прыказках выяўляецца самота, драматызм, трагічны песімізм: *Зняўшы голаў, па валасах не плачуць* [4, 43]; *Была б шыя, а пятля знойдзецца* [4, 14].

А вось прыказка пра «чалавечую дабрыню»: *Дасць не дасць, але і ў морду не дасць* [4, 28].

Ці філасофска-ўдумлівая: *Не той чарвяк, што ты яго ясі, а той, што цябе есць* [4, 69]; *Дурны, як бот з левай нагі* [4, 30].

З некаторых прыказак мы смяемся, але гэта горкі, спачувальны смех.

«Жорсткая» прыказка як з’ява сустракаецца ў жывым бытаванні і ў наш час. У гэтым мы ўпэўніліся падчас праходжання ўласнай фальклорнай практыкі летам

2010 года па месцы жыхарства, у родным горадзе Светлагорску Гомельскай вобласці. Вось прыклады зафіксаваных намі твораў: *Падтрымліваеш ты мяне, як вісельніка вяроўка, Як сама лахудра, то не паможэ і пудра; У яго галаве вераб'іначавалі (Аб пустой, дурной галаве. – Ж. К.); Ні сабака, ні выдра – пахожае на быдла* [*1].

У прыказках акрэсліваецца шырокі спектр наяўных праблем грамадства, сярод якіх важнейшыя наступныя:

– сацыяльныя супярэчнасці: *Пакуль з багатага пух, то з беднага дух; Пакуль сыты ссохне, дык худы здохне* [1, 102]; *Жонка не лапаць, <abuшы> з нагі не скінеш* [1, 103]; *Пакуль траўка падрасце, конік з голаду памрэ* [1, 46];

– філасофскія пошукі, змрочныя па настроі: *Думкі за гарамі, а смерць за плячамі* (пар. з *Memento mori.* – Ж. К.) [1, 39]; *Каб не мерлі, дык бы неба падперлі* [1, 58]; *Пі ды еш, пакуль рот свеж, бо як памрэш, то і калом не ўпрэш* [1, 108].

Адрасатам «жорсткай» прыказкі могуць быць не толькі дарослыя, але і дзіцяці падлетак: *Твая справа цялячая: з'еў пошла ды атпруць ў хлеў (Кажуць дзецям ці падлеткам, калі твая ўмешваюцца ў справы старэйшых. – Ж. К.)* [1, 118]; *Тады дзіця трэба біць, як уоперак лаўкі ляжыць (Дзіця трэба прывучаць да добрых наводзінаў з самых малых гадоў. – Ж. К.)* [1, 119]; *Свінні не да парасят, калі самую смаляць (Адказ бацькоў бедных ці ў горы, калі ім заўважаюць, што сваіх дзяцей не даглядаюць. – Ж. К.)* [1, 123].

Наступныя прыклады «жорсткіх» прыказак – сапраўдныя «жудасцікі»: *Хоць саву аб пень, хоць пень аб саву, усё саве баліць (Спосаб катавання ці забойства не робіць розніцы для таго, каго катуюць ці забіваюць. – Ж. К.)* [4, 156]; *Хто з каго смяецца, таму рот на вушы разарвецца* [*1].

Як бачна, у беларускім фальклоры, побач з жыццесцвярджальнымі матывамі, шырока прысутнічаюць і тужлівыя матывы, нават садызму, смерці, катавання. Беларускі народ, вядомы працавітай натурай, меў у вусна-паэтычнай творчасці ўзоры філасофскіх меркаванняў. Беларус мог на манер старажытных грэкаў сказаць: «у нябыт адысці», а мог пераасэнсавач на свой лад: «*Паміраць збірайся, а жыта сей*». Ці такім чынам: «*Пакуль жывеш – усяго трэба, а як памрэш – чатыры дошкі і зямлі трошкі*». Відавочна, жыццё асобнага чалавека, як і жыццё народа, нярэдка бывае нешчаслівым, з драматычнымі падзеямі. Вусная народная творчасць захоўвае як пазітыўныя жыццёвыя моманты, так і негатыўныя. Таму і ў прыказках, так бы мовіць, спружынай сціснуты радасць і горыч, смех і слёзы. Адапаведна меркаванне, што прыказка з'яўляецца несур'ёзным, жартаўлівым жанрам, цалкам памылковае.

Мы пацікавіліся, ці прадстаўлены вышэйназваныя матывы ў суседніх славянскіх народаў. Так, нам удалося знайсці пацверджанне гэтаму ў рускім фальклоры: *Живешь-живешь и вдруг умрешь* [5, 44]; *Тяни лямку, пока не выкопают ямку!* [5, 140]; *День к вечеру – к смерти ближе* [5, 31]; *Как ни вертись, а в могилку ложись* [5, 60]; *Жена дважды мила бывает: когда в дом ведут да когда в могилу несут* [5, 44]; *Мертвым телом хоть забор подпирай* [5, 72]; *Безногий в пляс не пойдет* [5, 10]; *А когда досуг-то будет? – А когда нас не будет* [5, 12]; *Бог не Никитка, повыломает лытки* [5, 18]; *А уже Вавилу запрятали в*

могілу [5, 25]; *Бей своих – чужие бояться будут* [5, 30]; *Бить так добивать; а не добивать, так и не починаць* [5, 36]; *Больная жена мужу не мила* [5, 39].

Такім чынам, мы звярнулі ўвагу на прыказкі з жорсткім рэалістычным пачаткам, якія ўвасобілі асабістае светаразуменне і светабачанне беларусаў. Як бачым, гэтая група прыказак дастаткова шматлікая, а таму патрабуе свайго далейшага вывучэння. Наступныя даследаванні могуць быць скіраваны на выяўленне падобных матываў у парэміях славянскіх і неславянскіх народаў.

ЗАЎВАГІ

*1. Запісана аўтарам у 2010 г. у г. Светлагорску Гомельскай вобласці ад Клімянок Н. В., 1946 г. н., мясцовай.

ЛІТАРАТУРА

1. Варлыга, А. Прыказкі Лагойшчыны / А. Варлыга. – Нью-Ёрк, Мюнхен, 1966.
2. Восточнославянский фольклор: словарь научной и народной терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. – Минск, 1993.
3. Лепешаў, І. Я. Слоўнік беларускіх прыказак / І. Я. Лепешаў, М. А. Якалцэвіч. – Мінск, 2002.
4. Рабкевіч, В. І. Паслухай, што людзі кажуць: Беларускія народныя прыказкі, прымаўкі, прыкметы, жарты / В. І. Рабкевіч. – Мінск, 1984.
5. Энциклопедия народной мудрости / сост. Н. В. Уваров. – М., 2009.

Наталля Панкова

ПРЫКАЗКІ І ПРЫМАЎКІ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ: ПРАДМЕТНА-ТЭМАТЫЧНАЯ РАЗНАСТАЙНАСЦЬ

Прыказкі і прымаўкі крочаць з намі на працягу ўсяго жыцця. Гэта набытак многіх пакаленняў, які заўсёды патрэбны чалавеку ў самых складаных і, разам з гэтым, простых выпадках быцця. Па шырыні ахопу рэчаіснасці ніводзін жанр народнай творчасці не можа параўнацца з гэтымі трапнымі і сціслымі выразамі, бо яны з'яўляюцца «захаваўнікамі і выразнікамі шматвяковага гаспадарчага і жыццёвага вопыту народа, яго назіранняў і ведаў аб прыродзе, яго філасофіі і маралі, педагагічных поглядаў і правіл паводзін, ацэнкі гістарычных падзей, зборам практычных парад і рэкамендацый» [3, 5]. Яны лёгка запамінаюцца, таму што маюць рыфму. З упэўненасцю можна зазначыць, што іх не згадваюць беспадстаўна, яны заўсёды прыходзяць на розум у патрэбнай сітуацыі.

Аб'ектам нашага даследавання сталі прыказкі і прымаўкі, запісаныя студэнтамі і выкладчыкамі на Гомельшчыне (у Веткаўскім, Буда-Кашалёўскім, Жлобінскім і Хойніцкім раёнах). Гэты матэрыял падаецца нам асабліва цікавым яшчэ і таму, што некаторыя вёскі былі выселены ў 90-х гадах XX стагоддзя, і ўяўляецца важным не згубіць спадчыну, пакінутую нам жыхарамі гэтых населеных пунктаў, бо пачуць і запісаць фальклорны матэрыял зараз магчыма хіба што ад перасяленцаў з гэтых вёсак.

Прыказкі і прымаўкі азначаных рэгіёнаў адрозніваюцца значнай тэматычнай шматграннасцю і разнастайнасцю. Іх тэматыка такая ж паўсюдная, як жыццё

народа: яна тычыцца ўсіх прадметаў і сфер чалавечага быцця, людскіх спадзяванняў, аднак родных, суседзяў, улады, закона, справядлівасці, звычаяў, душы чалавека, яго здароўя, характару, прычын і наступстваў яго ўчынкаў. Само жыццё ва ўсіх яго праявах выклікала ў народа адпаведныя вобразныя аналогіі.

Амаль усе прыказкавыя выразы ўтрымліваюць у сабе парад, бо, як слушна заўважае Л. Мельнікава, «мудрасць народа становіцца выратавальным берагам у вірлівым акіяне жыцця, па якім плыве чалавек, і дапамагае, падказвае правільны накірунак, каб не збочыць з вернага шляху, не згубіць верны напрамак. Компасам тут і становіцца народная прыказка, якая, выражаючы калектыўную народную думку, усімі ўспрымалася як безумоўная ісціна, якой варта прытрымлівацца» [2, 413]. З кожнага выразу вынікае вывад, які карысна прыняць да ведама.

Вялікі пласт прыказак і прымавакадлюстроўвае філасофскія погляды народа на рэчаіснасць і рэлігію, пры гэтым варта канстатаваць спакойнае і разважлівае стаўленне беларусаў да жыцця: *«Будзе час – будзе й квас, не ўсё за раз»*, *«На ўсё свой час»* (в. Сінічына Буда-Кашалёўскага раёна); *«Не гані бога ў лес, калі ён у хату ўлез»*, *«Знай, дзе лізнуць, а дзе гаўкнуць»* (в. Гарысты Веткаўскага раёна); *«Будзеш давахай, будзеш і брахай»* (в. Прысно Веткаўскага раёна); *«Учора не дагоніш, а ад заўтра не ўцячэш»* (в. Кіцін Жлобінскага раёна); *«Добра ўсё умець, ды не ўсё рабіць»* (г. Хойнікі).

Многія выслоўі філасофскага кірунку, падаючы інфармацыю пра прадметы і з'явы штодзённага быту, нібы супастаўляюць іх з пэўнымі жыццёвымі абставінамі і, дзякуючы гэтаму, набываюць выразны афарыстычны характар. Гэта пацвярджаюць і наступныя выразы: *«На сабачы брэх не глядзі, а сваёй дарогай ідзі»* (в. Нівы Жлобінскага раёна); *«Бульба есць, а дровы радам»*, *«Свая сарочка бліжэй да цела»*, *«Які б палец не адсек – усяроўна больна»* (в. Старыя Грамыкі Веткаўскага раёна); *«Куды іголачка, туды і нітачка»* (г. Хойнікі) і інш.

Адну з найбольш вялікіх тэматычных груп утвараюць прыказкі і прымаўкі, што адлюстроўваюць такую сферу чалавечага жыцця, як сям'я, унутрысямейныя адносіны: *«Муж – галава, жонка – душа»*, *«Без мужа, што без галавы, а без жонкі, што без розуму»*; *«Адзін жаніўся – света убачыў, а другой жаніўся – з галавой прапаў»* (в. Сінічына Буда-Кашалёўскага раёна); *«Замуж ісці – нада знаць: позна легчы, рана ўстаць»* (вв. Красны Бераг, Скепня Жлобінскага раёна); *«Не спяшы замуж: калі плоха – нагаруешся, а калі добра – нажывешся»* (в. Новыя Грамыкі Веткаўскага раёна).

Сярод іх можна вылучыць прыказкі і прымаўкі, якія выяўляюць узаемаадносіны паміж бацькамі і дзецьмі (у тым ліку – погляды на выхаванне): *«Сумеў дзяцей нарадзіць, дык сумей і навучыць»* (в. Сінічына Буда-Кашалёўскага раёна); *«Дай, Бог, дзяцей да ў дзіцячых толк»*, *«Які карань, такі і клін, які бацька, такі і сын»* (в. Новыя Грамыкі Веткаўскага раёна); *«У каго дочка сем, то ёсць доля ўсім, а ў каго адна, то і доля жадна»*, *«Без мамкі і сонейка не грэе»* (в. Прысно Веткаўскага раёна); *«Якая матка, такое і дзіцятка»* (г. Жлобін); паміж нявесткай і свякроўкай: *«Як добрая свякроў, добрая нявестка»* (в. Мікалаеўка Буда-Кашалёўскага раёна); паміж сваякамі: *«Брат мой, а еж хлеб свой»*; паміж мужам і жонкай: *«Калі матка памрэ, дык бацька аслепне»*, *«Калі мужык з*

жонкай сварацца, дык у печы трасца варыцца» (в. Гарысты Веткаўскага раёна); «Жонка не рукаво – не адпораіш» (г. Хойнікі).

Сустракаецца, праўда, сярод выразаў гэтай тэматыкі некалькі прыказак, відаць, даўняга часу, у якіх назіраюцца пагардлівыя адносіны да жанчыны: «У бабы волас доўгі, да ўм кароткі», «Бабе дарога ад печы да парога», «Курыца не пціца, а баба не чалавек» (в. Старыя Грамыкі Веткаўскага раёна); «Дзе чорт не зможа, туды бабу пашле» (г. Хойнікі).

Пэўная колькасць прыказкавых выслоўяў гэтай групы вучыць разборліва ставіцца да выбару будучай жонкі (мужа): «З красы вады не нап'ешся», «Краса да вянца, а дурань да канца», «Для каго наветка, а для мяне як кветка» (в. Жалезнікі Веткаўскага раёна), а ў некаторых назіраецца перакананне народа, што лёс, доля прадвызначаны чалавеку нейкай звышнатуральнай сілай ужо пры нараджэнні: «Сваю долю канём не аб'едзеш», «Сваю судзьбу не абманеш» (в. Гарысты Веткаўскага раёна).

Наступная тэматычная група прыказак і прымавак звязана з маральнымі якасцямі чалавека. Народная мудрасць дае трапную характарыстыку людскім недахопам, відаць таму гэтыя прыказкавыя выслоўі прасякнуты гумарам, а часам, і вострай іроніяй. Яны выкрываюць такія людскія заганы, як п'янства: «П'янаму і мора па калена» (г. Хойнікі); «Той сабе шкодзіць, хто з чаркай часта гаворку водзіць» (в. Шыхаў Буда-Кашалёўскага раёна); дурасць: «Вырас да неба, а дурны, як трэба», «Каб дурняў густа сеялі, да яны рэдка ўсходзілі» (в. Гарысты Веткаўскага раёна); «Барада вырасла, а ўма не вынесла» (г. Жлобін); «Сам большой, а розум малы», «Ад дурной галавы ногі накой не знаюць» (в. Пірэвічы Жлобінскага раёна); абжэрства: «Лішняга і свінні не ядуць» (г. Хойнікі); балбатлівасць: «Язык без касці: што хоча, то і лапоча», «Балматуна хлебам не кармі, а дай пагаварыць», «Спачатку язык работае, а затым чалавек думае», «Мелеш языком, як баба памялом» (в. Новыя Грамыкі, Веткаўскага раёна); ганарлівасць: «Ні сею, ні пашу, а галіфэ нашу» (в. Сінічына Буда-Кашалёўскага раёна); «Запаўзла вош за вратнік» (в. Гарысты Веткаўскага раёна); нахабнасць: «Не пускаюць у дзверы, дык ён лезе ў вакно» (в. Гарысты Веткаўскага раёна); няшчырасць: «На языку мядок, а на сэрцы лядок» (в. Мікалаеўка Буда-Кашалёўскага раёна); сквапнасць: «Жадны два раза плаця», «У жаднага зімой снегу не выпрасіш» (в. Новыя Грамыкі Веткаўскага раёна); прыдзірлівасць: «У чужым воку і парушынку ўгледзім, а ў сваім і калоды не пабачым» (в. Сялец Буда-Кашалёўскага раёна); хітрасць: «Дурны, дурны, да к свайму боку» (в. Стаўбун Веткаўскага раёна); ляноту і гультайства: «У няўмечкі не баляць ні ручкі, ні плечкі» (г. Жлобін); неахайнасць: «Відна, кума, што пірагі мясіла – усе вароты ў цесце» (в. Данілавічы Веткаўскага раёна); ілжывасць: «Столькі ў цябе праўды, як у рэшце вады», «Збрэша і вокам не маргне» (г. Хойнікі); неабавязковасць: «Ты на гару, а чорт за нагу», «Заракалася свіння аб вугал не часацца» (в. Гарысты Веткаўскага раёна) і інш.

Не абыйшлі сваёй увагай прыказкавыя выслоўі і станоўчыя якасці чалавека, але падача матэрыялу ў іх ужо не выразна гумарыстычная, а паважная і больш стрыманая: «У добрай гаспадыні стакан вады не прападзе», «Добры хазяін у непагадзь і сабаку не выгане», «Разумнай галаве дастатчна два слоўцы» (в.

Прысно Веткаўскага раёна); *«Вумны не скажа, а дурак не пойме»* (в. Стаўбун Веткаўскага раёна). З замілаваннем гавораць прыказкі пра здароўе і добры апетыт, якія перш за ўсё супастаўляюцца з працаздольнасцю чалавека, што, несумненна, лічылася адной з самых важных станоўчых рыс: *«У здоровым жываце і долата прападзе»*, *«Еж, пакуль раток свеж, а як роцік завяне, то і муха не загляне»* (в. Данілавічы Веткаўскага раёна); *«Вайна вайной, а абед на распарадку»* (в. Гарысты Веткаўскага раёна); *«Смачна было, ды блізка дно»* (в. Данілавічы Веткаўскага раёна).

Прырода заўсёды адыгрывала значную ролю ў жыцці чалавека, бо шмат чаго ў яго гаспадарчай дзейнасці залежала ад яе «настрою». Нездарма вялікая колькасць прыказак і прымавак звязана з назіраннямі за прыроднымі стыхіямі: *«Калі не будзе зімой бела, то не будзе ўлетку зелена»* (в. Касакоўка Жлобінскага раёна); *«Адным днём лета не пазнаеш»* (в. Сінічына Буда-Кашалёўскага раёна); *«Прыйдзе марац – атмарозя шчэ і палец»* (в. Пірэвічы Жлобінскага раёна); *«Гром грывіць – будзе хлеб радзіць»* (в. Патапаўка Буда-Кашалёўскага раёна); *«Прыйшоў май – і пад кусточкам рай»* (в. Новыя Грамыкі Веткаўскага раёна); *«З бальшой хмары дажджу не бывае»* (в. Сялец Буда-Кашалёўскага раёна); *«Як студзень цёплы на лік, дык завідны сакавік»* (в. Скепня Жлобінскага раёна).

Сярод гэтай групы вылучаюцца прыказкі і прымаўкі, у якіх назіранні за прыродай (напрыклад, за паводзінамі птушак, звяроў і насякомых) шчыльна знітаваны з каляндарнымі народнымі святамі, па якіх раней вызначалі тэрмін пэўных палявых работ, будучае надвор'е: *«Прыйшлі Пакровы – пастушыныя кіі на дровы»* (в. Нівы Жлобінскага раёна); *«Да Юр'я сена павінна быць і ў дурня»*, *«Два Юр'я, абое дурня – адзін галодны, а другі халодны»*, *«Сей на Пахом, возьмеш усяго мяхом»* (в. Гарысты Веткаўскага раёна); *«Прыйдзе Мікола – выпусціць мошак з прытола, прыйдзе Пятро – сабярэ мошак у вядро»* (в. Патапаўка Буда-Кашалёўскага раёна); *«Чакай Пятра, дык сыр з'ясі»* (в. Кіцін Жлобінскага раёна); *«Прыйшоў Ілля – надзелаў гнілля»* (в. Сялец Буда-Кашалёўскага раёна); *«На Каляды – каўбаса, на Вялікодзень сыр, а ўсё ж чалавек сыты»* (в. Пірэвічы Жлобінскага раёна).

Не маглі абыйсці сваёй увагай прыказкавая выразы і працоўную дзейнасць чалавека: *«Калі добра працуеш, то навагу мацуеш»*, *«Перш працууй, а потым патанцууй»*, *«Каб рыбкі паесці, так нада ў ваду лезці»* (в. Сінічына Буда-Кашалёўскага раёна); *«Дзе пасееш густа, там ніколі не будзе пуста»*, *«Што ўмееш, за плячамі не насіць»* (в. Пірэвічы Жлобінскага раёна); *«На ўраджай не ўпавай, а жыта сей»*, *«Рыба ў рацэ, а не ў руцэ»*, *«Байкамі сыт не будзеш»*, *«Хто работае, той і мае»* (в. Прысно Веткаўскага раёна); *«Хоць і недадзелкі, а не будуць перадзелкі»* (в. Чырвоны Бераг Жлобінскага раёна); *«Ці ёсць, ці няма калі, а лён палі»* (в. Кіцін Жлобінскага раёна).

Даволі нешматлікую групу складаюць прыказкі і прымаўкі, прысвечаныя адпачынку: *«Не пацешыўся б, дык навесіўся б»*, *«Дзе фэст, там і я ест»* (в. Чырвоны Бераг Жлобінскага раёна); *«Перш працууй, а тады патанцууй»* (в. Сінічына Буда-Кашалёўскага раёна); *«Не дорага піва, а дорага дзіва»* (в. Гарысты Веткаўскага раёна).

Такім чынам, разгледжаныя прыказкі і прымаўкі здзіўляюць сваёй ідэйна-тэматычнай разнастайнасцю і вобразнай дасканаласцю, дапамагаюць глыбей зазірнуць у скарбонку беларускай народнай душы і, магчыма, крыху больш наблізіцца да яе разгадкі. Яны з'яўляюцца невычэрпным матэрыялам для вывучэння маральна-этычнай філасофіі беларусаў і сведчаннем вобразна-афарыстычнага мыслення народа-творцы, ва «ўяўленні якога тыповыя з'явы людскога быцця самі сабой, здаецца, адкладваюцца ў паэтычныя сентэнцыі і маральна-філасофскія формулы» [1, 124].

ЛІТАРАТУРА

1. *Майхровіч, С. К.* Прыказкі і прымаўкі / С. К. Майхровіч. – Мінск, 1976.
2. Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна / уклад., сістэматызацыя, тэксталагічная праца і рэдагаванне В. С. Новак. – Гомель, 2007.
3. Прыказкі і прымаўкі: у 2-х кн. Кн. 1. / рэд. А. С. Фядосік. – Мінск, 1976.

Васіль Каляда

ФУНКЦЫЯНАВАННЕ КАЛЯДНЫХ ПЕСЕНЬ У БАРАНАВІЦКІМ РАЁНЕ

Да нашага часу на Палессі ў жывым бытаванні захаваліся шэраг традыцыйных святочных урачыстасцей, рытуалаў і абрадаў. Адным з галоўных каляндарных святаў у беларусаў і ў іншых славянскіх народаў лічацца Каляды. Не з'яўляецца выключэннем традыцыя Каляд у Баранавіцкім раёне Брэсцкай вобласці, дзе да сённяшняга часу існуе гэта народнае зімовае свята дахрысціянскага паходжання. У гадавым коле вясковых аграрных абрадаў і святкаванняў мінулага яно храналагічна займала, як адзначыў А. І. Гурскі, першае месца [1, 625]. Свята пачыналася з 24 снежня і працягвалася па 6 студзеня ўключна. Каталіцкае і праваслаўнае насельніцтва адзначала пачатак Калядаў ў розныя дні: каталікі – 25 снежня, праваслаўныя – 6 студзеня. Да свята рыхтаваліся загадзя: прыбіралі ў хатах, нарыхтоўвалі патрэбныя прадукты, гатавалі калядныя стравы. На працягу гэтых двух тыдняў працаваць лічылася грахом, і таму людзі выконвалі толькі самыя неабходныя справы. Усё гэта рабілася вельмі старанна і плённа, таму што Каляды звязваліся з надыходам новага каляндарнага і земляробчага года. Людзі лічылі, што калі сустрэць Каляду добра, шчодро, то ў гаспадарцы і ў асабістым жыцці будзе поўны лад.

Выключную ролю ў стварэнні вясёлай і ўрачыстай атмасферы ў час калядных святкаванняў у беларускай вёсцы адыгрываў абрадавы абход двароў пераапанутымі калядоўшчыкамі. У аснове гэтага сучаснага рухомага тэатралізаванага прадстаўлення знаходзіцца старажытная аграрная абраднасць, агульным прызначэннем якой было паскарэнне надыходу цяпла і забяспечанне добрага ўраджаю ў новым гаспадарчым годзе пры дапамозе магічных дзеянняў і заклінанняў [1, 622]. Калядаванне, такім чынам, з'яўляецца рытуальным кантэкстам функцыянавання калядных песень.

Калядаванне ў межах Баранавіцкага раёна адбывалася, як правіла, з вечара другога дня Каляд (на Раство) і напярэдадні Новага года. Абавязковая атрыбутыка

калядоўшчыкаў – зорка са свечкай. У гэты час ўвечары калядоўшчыкі, сабраўшыся невялікімі групамі (ад трох да пяці, бывала і больш, чалавек), выпраўляюцца па вёсцы з віншаваннямі і спевамі. Падыйшоўшы да хаты, старшы стукае ў вакно, вітае гаспадара і пытае ў яго дазволу зайсці ў хату і павіншаваць сямейнікаў са святам. Калі атрымліваюць запрашэнне, то ўваходзяць і спачатку спяваюць песню гаспадару і гаспадыні, затым кожнаму члену сям’і ў парадку іх старшынства.

Пэўная тэатралізацыя, гульнявая функцыянальнасць адчуваецца ў наступнай песні з персаніфікаваным вобразам Каляды:

*Ой, ішла Калядка, калядуючы праз сяло,
Зайшла ж яна да пана Сцяпана пад акно:
Ой, пане Сцяпане, хорошыя дочки ў цябе.
А што ж твае хорошыя дочки рабілі?
А што ж мае хорошыя дочки рабілі?
А ў стадоле ды ўсё тшанічаньку мералі.
Намералі трыццаць шанкоў і чатыры,
А тыя чатыры вам, каляднічкам, каляда! [*1].*

Далей загадкавы міфалагічны вобраз Калядкі пераходзіць у рэалістычны план, у якім абагульняюцца рэаліі жыцця – гаспадарчага і сямейнага.

Адзначым, што велічальныя матывы ў дачыненні гаспадара прысутнічаюць і ў больш вольных, чым калядкі, шчадроўках. У іх заклінанне дабрабыту спалучаецца з жартоўным абыграваннем тэмы адорвання:

*Шчодры вечар, добры вечар
Усім людзям на ўвесь вечар.
Ці дома, дома пан гаспадар?
А я бачу, што ён сядзіць,
На покуці каля стала,
На ім шуба чубеліва.
Радзі Божа, жыта, тшаніцу,
А нам, дзядзя, паляніцу.
Хоць сырую, то жырую,
Абы, дзядзя, не малую.*

Шырокае змястоўна-вобразнае мадэляванне ў такіх шчадроўках знайшла сама земляробчая праца. Цікава, што ў калядках і шчадроўках з Берасцейшчыны амаль не сустракаюцца рэаліі такой важнай галіны сялянскай гаспадаркі, як жывёлагадоўля.

З прыведзеных песень відаць, што перад віншаваннем сям’і калядоўшчыкі спачатку звяртаюцца да гаспадара: ён галава сям’і, клапатлівы бацька, уладар гаспадаркі і апякун сваіх статкаў, багатых палёў і іншага, пра што марыць працоўны чалавек. Нездарма ў велічальна-віншавальных калядках велічанне арганічна пераплятаецца з пажаданнем, ідэалізацыяй гаспадароў і іх набытку. Пры гэтым ствараецца па-мастацку цэласная і маляўнічая карціна прыгажосці і дастатку ў сялянскім доме. Беларускія даследчыкі падкрэсліваюць, што «тэма

вялікай сям'і і сямейнага дабрабыту складае асноўны змест велічальна-віншавальных калядак» [2, 101].

Прыход Каляд азначаў і «адраджэнне сонца», пачатак новага перыяду года, з якім у сялян звязана жаданае цяпло, вясна, а галоўнае – новы ўраджай. Тым не менш людзі клапаціліся не толькі пра добры ўраджай у новым годзе, але і аб працягу рода. Напрыклад, у песні «Каляда, калядзіца, добрая маладзіца» яскрава прасочваюцца матывы чаканага прыбаўлення ў сям'і і набыцця новых патрэбных рэчаў, сярод якіх – яйка як рытуальна-абрадавы сімвал.

*Каляда-калядзіца, добрая маладзіца,
А што ж ты нам, Каляда, прынесла?
Каляда-калядзіца, добрая маладзіца,
Старым бабам па кіёчачку.
Каляда-калядзіца, добрая маладзіца,
Маладым бабам па сыночачку.
Каляда-калядзіца, добрая маладзіца,
Малым дзецям па яечачку.
Каляда-калядзіца, добрая маладзіца.*

Сяляне чакалі надыходу Каляд не толькі таму, што можна будзе адпачыць, але і таму, што свята азначала заканчэнне піліпаўскага посту – з'яўлялася магчымасць смачна і ўволю паесці. Для пацверджання думкі прапануем фрагмент калядкі:

*А калядачкі, нашы нежачкі,
Патапталі ў карчму сцежачкі,
І карчомныя, і царкоўныя,
У карчму ідуць гарэлку піць,
А з карчмы прыдуць, стануць жонак біць.*

Песня выяўляе пэўны абрадавы этыкет: калі ў большасці вітальна-віншавальных песень гаспадар падвышаецца, ідэалізуецца, то ў прыведзенай калядцы ён становіцца аб'ектам інвектыўнага выкрыцця.

Да каляднага цыкла адносіцца значная група песень, знешне зусім не звязаных з каляднай абраднасцю. На калядных вячорках выконваліся пазаабрадавыя песні, якія тэматычна суадносяцца з любоўнай і сямейнай лірыкай. Так, у в. Чурылава запісана песня, у якой клішыраваны ўступ калядкі кантамінуецца з песняй пра шлюб з нялюбим:

*Прыйшла Каляда ўвячоры,
Прынесла дудкі, рэшата.
Паставілі дудкі на стаўне,
А сама села на куце.
Зайграйце, дудачкі, зайграйце,
Як тая дзеўка плакала,
За нямілага ідучы,
Нялюбаму пасцель сцелючы.
Дзе будзе нялюбы ляжаць,
Як гнілая калода,
А я, маладзенька,
Як белая бяроза[*2].*

Такім чынам, калядныя песні, зафіксаваныя ў Баранавіцкім раёне, разнастайныя па сваіх матывах, тэмах і ідэях. Яны вызначаюцца высокім ўзроўнем паэтычнай культуры. Большасць калядак мае выразную ролеваю замацаванасць, «размяшчаецца» ў абрадзе з пэўнай, амаль нязменнай, паслядоўнасцю і выконвае з іншымі яго элементамі адно камунікатыўнае цэлае. Разам з тым у асобных звёнах абраду могуць сустракацца пазаабрадавыя лірычныя песні ці песні з міжвідавымі кантамінацыямі. Калі ў калядавыя песенны рэпертуар уключаецца пазаабрадавая песня, то калядка набывае новую функцыю. Калядная паэзія жыхароў Баранавіцкага раёна ўяўляе сабой цікавы пласт вуснай народнай песеннай творчасці ўвогуле, утрымлівае яскравыя паэтычна-вобразныя дэталі, знаходкі, характарызуецца лаканічнасцю мастацкай структуры.

ЗАЎВАГІ

Запісы захоўваюцца ў фальклорна-этнаграфічным архіве вучэбнай фальклорна-краязнаўчай лабараторыі пры кафедры беларускага літаратуразнаўства УА «БрДУ імя А. С. Пушкіна».

ІНФАРМАНТЫ

*1. Запісана ў в. Вольна Баранавіцкага раёна Брэсцкай вобласці ад Мікулы Ніны Іванаўны, 1929 г. н., мясцовай.

*2. Запісана ў в. Чурылава Баранавіцкага раёна Брэсцкай вобласці ад Кучук Соф’і Данілаўны, 1922 г. н., мясцовай.

ЛІТАРАТУРА

1. Гурскі, А. І. Каляды / А. І. Гурскі // Беларускі фальклор: у 2 т. / гал. рэд. Г. П. Пашкоў [і інш.]. Т. 1. – Мінск, 2005.

2. Каляндарна-абрадавая паэзія / А. С. Ліс, А. І. Гурскі, В. М. Шарая, У. М. Сівіцкі; навук. рэд. А. С. Фядосік. – Мінск, 2001.

Лариса Костюковец

КУПАЛЬСКИЕ ПЕСНИ ШУМИЛИНСКОГО РАЙОНА ВИТЕБСКОЙ ОБЛАСТИ, ЗАПИСАННЫЕ В ФОЛЬКЛОРНОЙ ЭКСПЕДИЦИИ 2010 ГОДА

Моё неоднократное обращение к этой теме [*1] не случайно, так как купальские песни и характерные элементы белорусского купальского обряда дошли до нас ещё от языческих времён и сохранились по сей день. С другой стороны, купальские песни – это жанр сугубо белорусский, что неоднократно подтверждается современными историками. Так, Артём Деникин пишет о том, что Радуница и Ян Купала отмечались только белорусами, так как оба этих праздника – древнейшие языческие праздники западных балтов. Их справляли только западные балты – ятвяги (юго-западная и центральная Беларусь), дайновичи (ныне западная Беларусь) и также западные балты – кривичи (Восточная Беларусь) [*2]. «Когда финно-угорская Московия, – пишет А. Деникин, – захватила наши кривичские (то есть этнически белорусские) земли Брянска, Курска и Смоленска, то постепенно и в Московии стал

распространяться праздник Яна Купала, изменённый там на «Ивана Купало» [1, 14].

Дополняет А. Деникина известный белорусский историк Вадим Деружинский. Он пишет: «Радуница, Деды, Ян Купала – языческие праздники литвинов-беларусов. До XVIII в. не были известны славянам (в т.ч. русинам-украинцам, ляхам-полякам и восточным балтам (летувинцам и латышам). Были распространены только на территории Беларуси, Мазовы и у лужицких сорбов, то есть у западных балтов» [2, 14].

Этим и объясняется то, что в России и на Украине не было таких глубоких традиций, как в Беларуси, и поэтому на сегодняшний день в России уже вообще не сохранилось купальских песен, не считая исконно белорусских земель, а на территории Украины, как отмечает А. Иваницкий, «купальських пісень збереглося небагато...» [3, 101]. Там до наших дней, как и в Польше, дошли только более поздние, собутковые песни.

Известный русский этнограф И. Сахаров писал: «Велико Руссы не поють песень съ именемъ Купало...» [9, 39]. Еще ранее, в 1836 г. он сообщал: «Новейшие мифографы включали Купало в число славянских божеств, но его не было ни в Киеве, ни в других славянских землях. Это слово известно в наших письменных памятниках только с XVII столетия» [1, 14].

Таким образом, купальские песни, записанные в Шумилинском районе в 2010 г., являются особо ценным материалом, тем более, что и количество их весьма значительно – 23 песни с их вариантами [*3].

Самая старшая певица из деревни Добея Христинья Ивановна Яцук (1914) исполнила нам купальскую «Як на Ёвана сонца йграла». На мой вопрос знает ли она купальские песни, Христинья Ивановна ответила: «Я первая пела» и начала нам пересказывать текст:

Як на Ёвана сонца йграла,
Як зайграець, сонца вянець,
Як спацініць, серца ныць.
Як пайду я лугам-лугам,
Найду цвяток, саюю вянок
Свайму дружку на макушку:
– Насі, дружок, уцішайся,
– Пра мяне, моладу, ні забывайся.
Насіў дружок, вянок разваліўся,
Пра мяне, моладу, забыўся.

Сюжет этой песни о несостоявшейся молодой паре, тематика любовная, что особенно характерно для белорусских традиционных песен весеннего и летнего циклов.

Формульный напев песни – один из древнейших:

Н.П. № 1:



Поэтический текст здесь ещё не имеет строфической организации, он однострочный. Организуется мелодией в четырёхстрочную мелострофу с характерным мелодическим обрамлением [*4]:

А

текст аабб
мелодия АББ₁А₁

Мелодия близка речевым интонациям. Первая мелострока А базируется на ладе большой секунды с субквартой, её вариант А₁ – большой гимничной терции, мелостроки Б и Б₁ – соответственно – на ладе большой терции и большой терции с субквартой. Они – нисходящей направленности. Песне присуща импровизационность, что проявляется в переменной метрике – 5 4, 4 4, 4 4, 6 4, а также в ритмической модификации в мелостроках А и А₁. Для последней характерна кантовая ритмоинтонация вольты ♪ ♪ ♪ ♪.

В мелостроках Б и Б₁ сохраняется древнейшая первичная ритмоформула ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪. Характерно и то, что в опубликованных сборниках купальских песен, наряду с наличием текста о том, как на Купало солнце играло, такого сюжета, как в нашей песне, мы не находим.

Мелодический вариант предыдущего формульного напева, спетого нам Христиной Ивановной, становится образцом ещё для семи купальских песен близкого, а также различного содержания. Рассмотрим эти песни.

Песню «Купалейка, ночь маленька» исполнила Мария Яковлевна Зайцева (1928) из деревни Ферма.

Н.П. № 2:

8 М.М. ≈ 75 Выразна, з рухам

1-2 Ку - па-ле-й-ка, Ку - па-ле-й-ка, ноч ма-ле-нь-ка, ноч ма-ле-нь-ка.
11 І ноч ні спа-ла, ноч ні спа-ла – ви-шы-ва-ла, ви- шы-ва - ла.

3 І каб я зна-ла, каб я зна-ла, што ста-ро - му, што ста-ро - му.

4 Вы - шыла б я, ви-шы-ла б я, жо-ву-чка-ю, жо - ву-чка-ю.

17 Каб я зна-ла, каб я зна-ла, што мла-до-му, што мла-до-му.

20 І ви - шы-ла б я, ви- шы-ла б я кра-пі - ўка-ю, кра - пі - ўка-ю.

23 Ку - па-ле-нь-ка, Ку- па- ле-нь-ка, ноч ма-ле-нь-ка, ноч ма-ле-нь-ка.

Первая начальная строка песни «Купалейка, ноч маленька» (а также её разновидности в других поэтических текстах: «Купалінька, ноч малінька» [*5], «Купаленька, ноч маленька» [*6]) присуща целому ряду купальских песен. Она является своеобразной анафорой-вступлением, указывающей на жанр песни и её непосредственное отношение к купальской обрядности. Дальнейшее развитие сюжета идёт разными путями. В песне Марии Яковлевны повествуется о женщине (девушке), вышивающей в купальскую ночь узор. По логике вещей узор для старика должен вышиваться крапивою. Здесь же всё наоборот, крапивка предназначается молодому.

Объяснение этому довольно простое. Содержание песни в какой-то степени носит личностный характер – любимый муж Марии «Петечка» здесь ассоциируется со стариком. Мария Яковлевна потрясла нас своей бескорыстной, самозабвенной любовью к своему мужу. Это подтверждалось и жестами, и манерой поведения певицы, мимикой, ласковым обращением к мужу: «Пецічка». Несмотря на довольно солидный возраст, певица цвела, как майская роза, уже оттого, что сидела рядом со своим Петечкой.

Мелострофа песни трёхстрочная за счёт перекрытия цезуры текста (исполнение на одном дыхании) в мелостроке Б: «Купалейка, ноч маленька»:

А
текст аабб

мелодия $A_1/\Delta B A_2$

Основной лад первой мелостроки – большая гимничная терция «соль, ля, си», лишь в первой мелострофе использован лад малой терции с субквартой. Вторая мелострока базируется на четырёхступенной ангемитонике минорного наклона в объёме квинты – «ми, соль, ля, си», звукоряд расширен до б.б. Всё это, как и строфическая форма, указывает на эпоху лирики (XV–XVII вв.). Заключительная мелострока содержит «опрокинутый» славянский трихорд в кварте «соль, ля, до», звукоряд – заполненная кварта.

Мы видим, что в крайних разделах песни используются древнейшие лады, в среднем – лады уже более поздней эпохи, указывающие на лирический характер песни. Об этом же свидетельствует импровизационная переменная метрика – 98; 118; 108.

Песню «Купалінька, ноч малінька» исполнил коллектив деревни Оболь [*7].
Н.П. № 3:

В ней сохранена типичная форма начального образца, а также структуры силлабического стиха: 4+4, 4+4. Мелострофа здесь $ABBA_1$, переменная метрика 74; 44; 64; 42. Ритмоинтонация вольты, начальная попевка и её вариант, а также лад выполняют функцию обрамления. Ладовые характеристики здесь следующие: в крайних мелостроках А и A_1 – древнейший лад большой терции, в мелостроках Б и В, как и в предыдущем варианте (в середине), – четырёхступенная ангемитоника минорного наклона в объёме квинты.

М.М. ♩ ≈ 94 Выразна, з рухам

1 Ку - па - лі-нька, Ку - па - лі-нька, ноч ма-лі - нька, ноч ма - лі - нька.

5 По - йдем, дзе-ўкі, по-йдзем, дзе-ўкі, ка-ля жы - та, ка - ля жы - та.

9 Ці не ўві - дзім, ці не ўба-чым ка - го ў жы - це, ка - го ў жы - це?

13 Ка - лі ка - ня, ка - лі ка - ня - сялацбу - дзем, ся - длацбу - дзем.

17 Ка - лі хло - пца, ка - лі хло-пца - жаніцьбу - дзем, жа - ніць бу - дзем.

Следующие три песни – варианты аналогичного содержания: «І пойдзем дзеўкі кала жыта» [*8], «Пойдзем дзеўкі каля жыта» [*9], «Пайдзем, дзеўкі, кала жыта» [*10].

Н.П. №4:

Н.П. № 5:

М.М. ♩ = 75 3 рухам, выразна

1 по - йдем, дзе-ўкі, по-йдзем, дзе-ўкі, ка-ля жы - та, ка - ля жы - та.

4 І ці ні на-йдзем, ці ні на-йдзем ка-го ў жы-ці, ка - го ў жы - ці?

7 І ці ко - ні - ка, ці ко - ні - ка ва-ра - но - га, ва - ра - но - га.

10 І ці ма-льчы-ка, ці ма-льчы-ка ма-ла-до - га, ма - ла - до - га.

13 І во - ран ко - нік, во-ран ко - нік па-га-рду - ець, па - га - рду - ець.

16 6. І мо - лад ма-льчык, мо-лад ма-льчык па-та-нцу-ець, па - та - нцу- ець.

М.М. ♩ = 120 Даволі хутка, весела

По - йдем, лзе - ўкі, по-йдзем, дзе-ўкі, ка - ля жы - та, ка - ля жы - та.

Ці не ўві - дзім, ці не ўві-дзім ка - го ў жы-ці, ка - го ў жы-ці.

Ці ко - ні - ка, ці ко - ні-ка ва - ра - по - га, ва - ра - по - га.

4. Ці ма-льчы-шку, ці ма-льчы-шку ма - ла - до - га, ма - ла - до - га.

5. На ко-ні - ку, на ко - ні-ку е-здзіць-бу-дзем, е - здзіць бу - дзем.

6. А ма-льчы-шку, а ма-льчы-шку ма - ла - до- га - гу - ляць бу - дзім.

Н.П. № 6:

М.М. ♩ = 125 Хутка, голасна

Па - йдём, дзе-ўкі, па-йдём, дзе-ўкі, ка - ла жы-та, ка - ла жы - та.

Ці ні на-йдём, ці ні на-йдём ка-го ў жы-ці, ка - го ў жы-ці?

Ці ко - ні - ка, ці ко - ні - ка ва - ра-но-га, ва - ра - но - га?

Ці мо-ла-дца, ці мо-ла-дца ма-ла - до - га, ма - ла - до - га.

На ко - ні - ку, на ко - ні - ку е-здзіць будзем, е - здзіць бу - дзем.

А з мо-ла-дцам, а з мо - ла-дцам гу - ляць будзем, гу - ляць бу - дзем.

Содержание всех предыдущих четырёх песен отличается несовпадением последних поэтических строк:

Н.П. № 3 – Калі каня – сядлаць будзем,
Калі хлопца – жаніць будзем.

Н.П. № 4 – І воран конік пагардуець,
І молад мальчык патанцуець.

Н.П. № 5 – На коніку ездзіць будзем,
А мальчышку маладога – гуляць будзем.

Н.П. № 6 – На коніку ездзіць будзем,
А з моладцам гуляць будзем.

В мелодическом отношении Н.П. № 4 близок предыдущему. Однако здесь в первых мелостроках за счёт распевания – введения начального звука «і» – разрушается структура ритмической интонации –  (вуалируется модифицированная ритмоформула вольты). В средних мелостроках, как и в Н.П. № 2, перекрывается цезура – исполнители поют текст на едином дыхании. За счёт

этого изменяется и метрика песни – 98; 118; 108. Мелострофа также получает строфическую организацию А₁БА. Звукоряд мелостроки Б расширяется до б. 6.

В Н.П. № 5 сохраняется вид мелострофы предыдущего варианта. Меняется высотное положение мелодии. В обрамляющих мелостроках чётко фиксируется ритмоинтонация вольты. Типичны ладовые отличия. В первой мелостроке лад большой секунды с субквартой, как в начальном образце этой песни, во второй – лад чистой кварты. В заключительной, как и почти во всех мелодических вариантах, сохранён лад большой терции. Здесь представлены древнейшие лады. Этот мелодический вариант пока что ближе всех стоит к своему образцу – Н.П. № 1.

В Н.П. № 6 сохраняется музыкально-поэтическая форма двух предыдущих вариантов, а также обрамляющие ритмоинтонации вольты. В первой мелостроке, как и в № 5, лад большой секунды с субквартой, в заключительной – большой терции. В средней, как и в предыдущей песне, лад чистой кварты. Однако порядок звуков в ней меняется – в основе этой мелостроки лежит варьированная повторность с заменой звуков и мелодической фигурацией:



варьирование во второй и третьей мелостроках строф. В последней мелострофе (третья мелострока) происходит расширение лада и звукоряда до чистой кварты.

При этом чётко сохраняется метрическая сетка мелодии – 74; 84; 104.

Ансамбль из г/п Шумилино (Брикет) исполнил на ту же самую мелодию песню «Пойдзім, дзеўкі, кала саду».

Н.П. № 7:

28 М.М. ♩ = 120 Даволі хутка, весела

1. По - йдзім, дзе-ўкі,	по-йдзем, дзе-ўкі, ка - ля са - ду,	ка - ля са - ду.
2. Сва - ім ма-льцам,	сва-ім ма-льцам на да - са-ду,	на да - са-ду.
3. Ні - хай ма-льцы,	ні-хай ма-льцы дзі-ву - ю-цца,	дзі - ву- ю-цца.
4. Як дзе - ва- чкі,	як дзе - ва- чкі кра-су- ю-цца,	кра - су -ю-цца.
5. Ні - ба- льшо-я,	ні- ба- льшо-я дзі- ву- ва-ння,	дзі - ву-ва-ння.
6. Дзя - во - цка - е,	дзя- во - цка- е кра-су-ва-ння,	кра - су-ва-ння.

В ней сохраняются параметры предыдущих трёхстрочных песен. Незначительные изменения касаются метрики – 74; 84; 94. Если в предыдущих

песнях между отдельными строками начинает зарождаться смежная рифмовка, то здесь она уже становится нормой: *саду – дасаду, дзівуюцца – красуюцца, дзівування – красування*. Это позволяет говорить о расширении формы мелострофы (её повторности) до шестистрочности, идущей от канта: мелодия АБА₁АБА₁, а также о более позднем содержании песни, сложенном уже на готовую мелодию.

Ещё одна песня на этот же формульный напев была исполнена коллективом из г/п Шумилино (Брикет) – «Васілёчкі баравые». Содержание – семейно-бытовое о неудачно сложившейся жизни женщины. Однако оно не воспринимается трагически, наоборот, женщина критически оценивает «достоинства» своего мужа.

М.М. ♩ = 88 3 рухам, выразна

Н.П. № 8:

Почти все первые мелостроки трёхчастных мелостроф базируются на ладе большой секунды с субквартой. Однако в начальной, первой, мелострофе лад – большая терция с субквартой. Лад второй мелостроки – чистая кварта, последней – большая терция. Таким образом в песне сохранены все древнейшие лады, а также основные параметры рассматриваемых вариантов. Метрика здесь – 64; 84; 84.

Всем этим песням присуще варьирование – мелодическое, ритмическое, метрическое, что свидетельствует об импровизационности их исполнения. В ряде песен древнейшие лады сочетаются с ладами эпохи лирики [*11].

В своё время, в 1974 году, известный белорусский этномузыколог З. Я. Можейко записала в деревне Добея Шумилинского района от исполнительниц М.Н. Василевич (1916) и Е.Н. Воронцовой (1914) четыре песни: «Пойдзім, дзеўкі, кругом жыта» [7, 108], «Пайдзём, дзеўкі, кала жыта» [7, 108–109], «Пайдзём, дзеўкі, кала саду» [7, 109], «Васілёчкі баравыя» [7, 109–110].

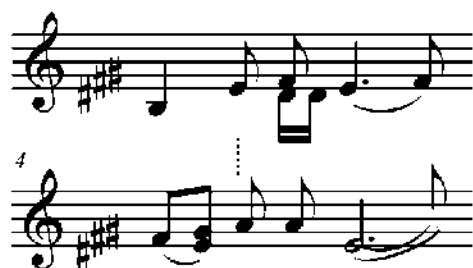
На с. 108 своей книги она поместила нотный пример первой песни, сославшись на то, что остальные исполняются на эту же мелодию. Приводим этот

пример, позволив себе дать незначительную редакцию – исправить порядок знаков при ключе и подтекстовку.



Н.П. № 9:

Мы видим, что, как и в наших вариантах, здесь трёхстрочная мелострофа: мелодия А Б В. Однако последняя мелострофа, обозначенная нами буквой В – уже довольно далёкий вариант первой мелострофы:



Обе эти строки образуют гетерофонное двухголосие. Лады здесь следующие: в первой мелостроке – большой секунды с субквартой, во второй – кварты с субквартой, в заключительной – чистой кварты. Мелодическая направленность строк соответственно – восходящая, нисходящая и волнообразная, уравнивающая две предыдущие. Характерно и то, что в варианте, записанном З. Можейко, в конце мелостроф исполняется глиссандо.

Метрика также свидетельствует об импровизационности – 44; 44; 54.

Приведение всех рассмотренных выше девяти купальских песен к единому высотному уровню и сопоставление их по вертикали и горизонтали [*12].

Н.П. № 10:





позволяет нам сделать следующие выводы: 1) все варианты отличаются индивидуальными мелодическими, ритмическими, ладовыми либо метрическими особенностями. Это обусловлено, прежде всего, исполнением, а также основным принципом народнопесенного мелодического развития – варьированием, проявляющимся на всех уровнях; 2) по вертикали, благодаря совмещению всех мелодических вариантов, образуется «насыщенная» гетерофония, где частую роль играют секундовые созвучия [*13]; 3) с учётом первичных ритмики и структуры стиха мы можем вывести древнейший мелодический архетип всех музыкальных вариантов:



первоначально являвшийся повторением одного звука «соль». Ведущую роль, как и во всех традиционных обрядовых песнях, относящихся к роду драма, играла структура силлабического стиха и ритмика (основной – нижний голос, верхний – зарождающиеся элементы гетерофонии).

Купальскую песню «Купалінька, ноч маленька» с припевом «Купала, на Йвана» спела нам самая яркая и талантливая певица нашей экспедиции Зоя Петровна Шпанец (1939) из деревни Мишковичи.

М.М. ≈ 146 Даволі хутка, напеўна

Ку - па - лі - нька, ноч ма - ле-нька, Ку - па - ла, на Йва-на.

Я, мла-дзе-нька, но-чку ні спа-ла, Ку - па - ла, на Йва-на.

А ра-не - нька со - нца йгра-ла, Ку-па- ла, на Йва-на.

Ка-шу-ле-ньку вы - шы-ва - ла, Ку - па - ла, на Йва-на.

Н.П. № 11:

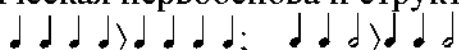
Сначала Зоя Петровна начала петь мелодию фольклоризовавшейся авторской купальской песни первой половины XX века «Купалінка-купалінка, цёмная ночка» [*14] (два первых такта первой мелостроки). В последующих мелостроках уже звучал подлинный напев песни. Эта купальская песня относится к эпохе лирики, что подтверждается мелодико-интонационным и ладовым комплексом первых тактов – опора на квинтовость – мелодия первого и второго тактов базируется на четырехступенной ангемитонике минорного наклона в объёме квинты. Мелодия вторых тактов варьируется как за счёт опевания, так и в результате распевания текста. Основная ритмоинтонация четырёхсложная и четырёхдольная: ♪ ♪ ♪ ♪. Во втором такте второй мелостроки – кантовая ритмоформула паваны. Это уже – трансформация, а также влияние кантовой культуры. Пятисложная первичная ритмоинтонация песни – ♪ ♪ ♪ ♪ ♪. Припев базируется на олиготоновом ладе большой терции, завершаясь на среднем звуке «ля». Таким образом, в этой песне уже наблюдается квартовая переменность устоев, где «ми» – основной тон, «соль», «ля», «си» – двигательные, «ля» – конечный. Последний – бифункционален, являясь и двигательным, и заключительным устоем. Внутраладовая многоустойность, а также такое явление, как бифункциональность устоев в одной и той же песне – яркий показатель белорусских народных традиционных песен.

По содержанию песня близка Н.П. № 2. В ней также встречается, как и в Н.П. № 1, текст о том, что на Купалье солнце играло. Однако, к сожалению, певица ограничилась только четырьмя текстовыми строками.

Значительный интерес для нас представляет мелодия песни. Здесь уже не только самостоятельный напев, но и музыкально-поэтическая форма, где текст ещё также не имеет строфической организации (отсутствуют рифма и рифмовка, встречаются глагольные рифмования: спала, йграла, вышивала):

текст	А	П
	аб	вг
мелодия	АБ	ВГ

Необходимо также обратить внимание на то, что тип мелострофы с четырьмя самостоятельными мелостроками не является народным – он также пришёл от канта. Характерно и то, что в песне сохранены древнейшая ритмическая первооснова и структуры силлабических стихов:



 4 + 4 3 + 3 .

Купальскую песню «Шла Купалка сялом-сялом» нам исполнили четыре певицы.

Любовь Яковлевна Лазуко (1927) из деревни Любичи (Мясоеды) спела нам только две строки – больше текста она не помнила. Вместе с тем для нас этот мелодический вариант купальской песни представляет значительный интерес, так как он имеет мажорное наклонение. Остальные три варианта – минорное.

М.М. ♩ = 60 Не спяшаючыся, выразна



1 Шла Ку - пал-ка ся-лом-ся-лом. ой, ра-на - ра-на, ра - не - нька.

2 На-кры-ўшы ж во-чкі ба-бром, ба-бром, ой, ра-на - ра - на, ра - не - нька.

Как и в предыдущей купальской, здесь в основе музыкально-поэтической формы лежит одна текстовая строка с припевом «Ой рана-рана, раненька». Однако поэтические строки в этой песне бесцезурные восьмисложные.

Н.П. № 12:

текст	А	П
структура	8	8
стиха		
мелодия	А	Б

Мелострофа – двустрочная. Мелостроки уравнивают друг друга, чему во многом способствует основная восходящая направленность первой и нисходящая второй. Несмотря на древнейшие лады, лежащие в основе обеих строк, – большая терция с субквартой в первой и «опрокинутый» славянский трихорд (трихорд в кварте) во второй, мелодия носит ярко выраженный индивидуальный характер. Это проявляется в начальном большесекстовом ходе с

последующим восходящим терцовым, закрепляющим вершину мелодии «си». Характерно и то, что двигательный устой «си» здесь выполняет более важную функцию в развитии мелодии, чем основной устой «соль».

Припевная мелострока, вначале экспонирующая «опрокинутый» славянский трихорд в нисходящем движении мелодии от «до» к «соль», затем повторяющая этот же квартовый ход уже с расширением и заполнением – до, си, ля, соль, где «соль» – основной, «до», «си» и «ля» – двигательные устои, неожиданно завершается переменным устоем «ля». Здесь мы вновь сталкиваемся с внутрिलाдовой многоустойностью, бифункциональностью звука «ля», а также новым в этой песне явлением – секундовой переменностью – основной устой «соль», конечный – «ля». Все эти признаки являются важнейшими древнейшими показателями как ладовыми, так и мелодико-интонационными.

Самый полный поэтический текст этой песни исполнила Ольга Семёновна Баркулевич (1921) из деревни Войловичи, повторив при этом текст девятой строки в одиннадцатой.

Н.П. № 13:

М.М. ≈ 95 3 рухам, голасна

1 Ай, шла Ку - па - лка ся-лом-ся-лом, ай, ра - на - ра - на, ра - не - нька.

2 За - кры - во - чкі ба-бромба-бром, ай, ра - на - ра - на, ра - не - н[і]-ка.

3 А ста - лі лю - дзі дзі - ві - ці - сі, ай, ра - на - ра - на, ра - не - нька.

4 Штойдзець Ку - па - лка за - крыўшы-сі, ай, ра - на - ра - на, ра - не - нька.

5 - Ча - го вам, лю - дзі, дзі - ві - ці - сі? Ай, ра - на - ра - на, ра - не - нька.

6 Е-дзець І - ва - нькажа - ні - ці - сі, ай, ра - на - ра - на, ра - не - н[і]-ка.

7 А ён же е - дзець і дзеўку вязець, ай, ра - на - ра - на, ра - не - нька.

8 А ён жэ е - дзець як жар га-рыць, ай, ра-на-ра - на, ра-не-н[і]-ка.

9 Ве-зеш ён дзе - ўку, як мак цві-нець, ай, ра-на-ра - на, ра-не-н[і]-ка.

10 А жар га-рыць ні па - ту-ха - сць, ай, ра-на-ра-на, ра-не-н[і]-ка.

11 Вжэць ён дзе-ўку, як мак цвінець, ай, ра-на-ра - на, ра-не-л[і]-ка.

12 А ў на-пэй дзе-ўкі і - зме-ны нет, ай, ра-на-ра - на, ра-не-нька.

Музыкальна-поэтычная форма здесь аналогічна прэдыдучай. Структура стиха всех первых строк уже распета до бесцезурной девятистрочности. Характерно и то, что эфатическая ритмика падкрэчвае в обоіх мелодических вариантах одні і тэ жэ сьмэсловыя акцэнтэ тэкста:

шла Купа́лка сяло́м, сяло́м.

Отличительной особенностью песни становятся её минорное наклонение, лады и мелодика.

В начальных мелостроках песни лад и мелодия варыруюцца. В 4-ой и 5-ой более ранний лад б. 2 с субквартой, в 1-ой, 2-ой, 3-ей, 6-ой и 12-ой появляется опевающий (вспомогательный) звук «си б», который в 7-ой, 8-ой и 9-ой становящийся уже двигательным устоем: лад здесь – малая терция с субквартой. В 10-ой и 11-ой добавляется двигательный устой «фа #», придающий мелодии «щемящую» окраску – «ре, фа#, соль, си б». Здесь ре (бывшая субкварта) – двигательный, соединён с древнейшим белорусским «трагичным» по своему интонационному составу – м.2 + м. 3 [*15], ладом уменьшенной кварты.

Мелодия вторых строк стабільна, в основе их лежит лад уменьшенной квинты без «си», здесь он звукорядный звук. Характерно и то, что основной устой «соль» сохраняется в обоіх мелостроках.

Валентина Петровна Лазуко (1918) из г/п Шумилино исполнила нам вариант песни, близкий прэдыдучэму, абмежавіўшыся чатырма поэтычэскімі строкамі.

Н.П. № 14:

М.М. ♩ ≈ 125 Даволі хутка, виразна

1 Ай, шла Ку - па - лка ся - лом - ся - лом, ай, ра - на - ра - на, ра - не - нька.

3 2 За - кры - ўшы гла - зі ба - бром - ба - бром, ай, ра - на - ра - на, ра - не - нька.

5 3 Ста - лі ўсе лю - ді ді - ві - ці - сі, ай, ра - на - ра - на, ра - не - нька.

7 4 Штойлзень Ку - па - лка за - кры - ўшы - сі, ай, ра - на - ра - на, ра - не - нька.

Напев этот стабільний, почти не варьїрується. Метрическая сетка 128; 138 также аналогічна предыдущему варианту. Мелодия припева в отличие от предыдущего варианта с заменой звука «ля» на «си» получает другой характер, повествовательный [*16]:

Н.П. № 13 лад «фа #, соль, ля, до»

Н.П. № 14 лад «фа#, соль, си, до».

От Ларисы Петровны Колесниковой (1932) из деревни Язвино мы записали ещё один вариант песни.

Н.П. № 15:

М.М. ♩ = 90 З рухам, виразна ↓

1 Шла Ку - па - лка ся - лом - ся - лом, ой, ра - на - ра - на, ра - не - нька у.

3 2 Па - кры - ўшы во - чкі ба - бром - ба - бром, ой, ра - на - ра - на, ра - не - нька у.

5 3-6 3. Ста - ла Ку - па - лка ді - ві - ці - сі, ой, ра - на - ра - на, ра - не - нька у.
4. А е - дзень Ва - ня жа - пі - ці - сі, ой, ра - на - ра - на, ра - не - нька у.
5. Сам жа ён е - дзіць, як жар га - рыць, ой, ра - на - ра - на, ра - не - нька у.
6. Ва - зень ня - ве - сту, як мак цві - цець, ой, ра - на - ра - на, ра - не - нька у.

7 7 А жар га - рыць, ні па - ту - ха - іць, ой, ра - на - ра - на, ра - не - нька у.

8 8 А мак цві - цить, ні 'дцві - та - іць, ой, ра - на - ра - на, ра - не - нька у.

11 9 А на - шым мло - дым і - зме - ны нет, ой, ра - на - ра - на, ра - не - нька у.

В первой строке текста опущено междометие «Ай», сохранена первичная структура стиха – 8, также пропущено несколько строк текста. Изменён и текст последних строк:

Н.П. № 13: *А ў нашэй дзеўкі імены нет.*

Н.П. № 15: *А нашым млодым імены нет.*

Этот вариант в мелодическом отношении ближе Н.П. № 13.

Индивидуальные отличия в припевных строках: лад чистой квинты заполненный или с пропуском звука «си», здесь звук «фа» – натуральный; а также глиссандо в конце припевных строк. Мелодическое варьирование незначительное.

На примере этой песни мы видим, что более молодые по возрасту певицы меньше импровизируют, сохраняя и кристаллизуя основной мелодический контур напева.

№ 12 Шла Ку - па - лка ся - лом - ся - лом, ой, ра - на - ра - на, ра - не - нька.

№ 13 Ай,шла Ку - па - лка ся - лом - ся - лом, ай, ра - на - ра - на, ра - не - нька.

№ 14 Ай,шла Ку - па - лка ся - лом - ся - лом, ай, ра - на - ра - на, ра - не - нька.

№ 15 Шла Ку - па - лка ся - лом - ся - лом, ой, ра - на - ра - на, ра - не - нька у.

Сведение всех четырёх вариантов по вертикали с приведением к единому высотному уровню указывает на наличие общего мелодического источника. Вместе с тем все они, далёкий и близкие варианты, отличаются своими индивидуальными особенностями, отмеченными ранее.

Н.П. № 16:

Два варианта купальской песни «Купала-Купала, што ў цібе прапала» мы записали от Раисы Леоновны Александровой (1940) из г/п Шумилино и Валентины Фёдоровны Савостьяновой (1939) из деревни Мазурино.

Н.П. № 17:

М.М. ♩ = 54 Папеўна, выразна

I Ку - па - ла - Ку - па - ла, што ў ці - бе пра - па - ла?

II Што ў ці - бе пра - па - ла, што ў ці - бе пра - па - ла?

III І ці мёд, ці га - ре - лка, ці кра - сна - я дзе - ўка?

IV – Ні мёд, ні га - ре - лка, ні кра - сна - я дзе - ўка.

IV Пра - па - лі цвя - то - чкі про - ці цё - мнай но - чкі.

Н.П. № 18:

М.М. ♩ = 112 Даволі хутка, голасна

1 Ку - па - ла - Ку - па - ла, што ў ці - бе пра - па - ла?

2 Ці мёд, ці га - ре - лка, ці мёд, ці га - ре - лка?

3 - Ні мёд, ні га - ре - лка, ні мёд, ні га - ре - лка?

4 А кра - сна - я дзе - ўка, а кра - сна - я дзе - ўка.

Оба варианта имеют один и тот же мелодический источник. Однако наблюдается и целый ряд отличий. Сюжет первого варианта сводится к следующему резюме: «Прапалі цвяточкі проці цёмнай ночкі».

Содержание второго варианта аналогично тексту № 227 из собрания «Купальскія і пятроўскія песні» [6, 142], записанному филологом И. Тищенко в деревне Мишневичи в 1960 году. Здесь сообщается, что пропала «красная дзеўка».

В первом варианте музыкально-поэтическая форма обусловлена повтором каждой поэтической строки:

1-ая строка

текст А Б Б Б

мелодия А Б А Б

2-ая и последующие

текст А Б А Б

мелодия А Б А Б

Необходимо отметить, что в этой песне текст уже имеет четырёхстрочную строфическую организацию, в наличии женская рифма и смежная рифмовка. Таким образом, текст более поздний.

Тип мелострофы А Б А Б четко указывает на то, что эта песня купальская хороводная. Её исполняли с движением. Второй вариант имеет форму двухстрочной мелострофы:

текст А Б

мелодия А Б

Несмотря на то, что типы мелострофы относятся к одной и той же эпохе лирики – XV – XVII вв., второй по своей форме более ранний.

В основе мелодики обоих вариантов лежит древнейший формульный напев. В первом случае гимничная интонация сопряжена с олиготоновым ладом большой терции. Во втором – в запевной строке – трихорд в кварте – «соль, си, до» (звукоряд – соль, ля, си, до), в припевной – большой терции. В связи с этим оба мелодических варианта носят разный характер. Первый более повествовательный, плавный, неспешный. Второй более активный, особенно обращение к Купале – на призывной восходящей квартовой интонации. Различна и их метрическая организация. В первом – 8g; 10g, во втором – 94; 124.

Ритмика первого варианта – ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ базируется на кантовых ритмоформулах танцев серы и паваны.

Во втором –  эти ритмоформулы модифицированы. Утяжеление ритмических долей на концах мелострок в обоих вариантах придаёт их мелодике цельность и завершённость.

Купальскую песню «Ой, пойдзем, сястрыцы, пад ясну зарніцу» мы записали от коллектива села Оболь.

Н.П. № 19:

М.М. $\text{♩} = 112$ Хутка, балзёра



- Ой, пойдзем, сястры-цы, пад я-сну за-рні - цу. Ноч ма-ла - я ды ку - па-льна-я.
 2 На-бя-ром, ся-стры-цы, жо-ўта-га пя-со - чку. І-грай, со-нца, і з за-ро - ю.
 3 Па-сы-плем.ся-стры-цы,ў та-ткі пад ва-ке - нца. Ноч ма-ла-я ды ку- па-льна-я.
 4 Па-се - ім, ся-стры-цы, бе-ла-га га - ро - шку. І-грай, со-нца, і з за-ро - ю.
 5 Га-ро-шку ні ўзы-сці, мне ў та-ткі не бы - ці. Ноч ма-ла-я ды ку - па-льна-я.

Варианты текстов этой песни помещены в собрании «Купальскія і пятроўскія песні» [*17].

Мелодический вариант нашей песни был записан Г. Р. Ширмой в 1929 году в Вильно от художника Язепа Дроздовича [6, № 66].

Н.П. № 20:

Andantino



Ой, по-йдзем, сяс-тры - цы, пад яс-ну за-ры - цу, ноч-ка ма - ла - я ку-паль-на-я.

В связи с тем, что в припеве мелодическая цезура не совпадает со стиховой – она перекрыта, необходима редакция: Н.П. № 21:

5 Не спячаючыся



Ой, по-йдзем, ся-стры - цы, пад я-сну за-ры - цу, но-чка ма - ла - я ку-па-льна-я.

Мы видим, что мелодия нашего варианта целиком совпадает с мелодическим вариантом, записанным Г. Р. Ширмой.

Незначительные отличия наблюдаются в тексте:

дер. Оболь:

зарніцу

Ноч малая ды купальная

ў таткі пад вакенца

Г. Р. Ширма:

зарыцу

ночка малая купальная

ў таткі пад аконцам

Характерно и то, что в каждой поэтической строке чередуются припевные слова. В нечётных – «Ноч малая ды купальная» (Оболь), «Ночка малая купальная» (Г. Ширма), в чётных – «Іграй, сонца, і з зарою».

Отметим характерные особенности варианта деревни Оболь.

текст А П
 аб вг
 мелодия АА БА₁. Структура стиха 12(6+6) [*18]; 4 + 5/4.

Вновь мы сталкиваемся с более поздним содержанием песни, относящимся к эпохе лирики. Напев же – более древний. Мелостроки А и А₁ (общей нисходящей направленности) базируются на квартовом ладе мажорного наклонения. Мелострока Б (восходящей направленности) – на славянском трихорде фа#, ля, си, звукоряд – квартовый – фа#, соль, ля, си. Амбитус всей песни – уменьшенная квинта.

Необходимо также отметить типично кантовые ритмические особенности: ритмоформулу паваны – $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, а также модифицированную ритмоинтонацию шествия на текст «і з зарюю» $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Таким образом, на эту песню значительное влияние оказала стилистика канта, что проявилось в структуре стиха 12(6+6) и ритмике.

Одна из древнейших купальских песен «Сягонні Купала, заўтра Ёван» была записана нами в двух различных мелодических вариантах.

Первый исполнила Евфросинья Романовна Васюкова (1928) из г/п Шумилино (родом из Лепельского района, деревня Будевцы), второй – Раиса Леоновна Александрова (1940). Содержание песен близкое – желание парням лиха за то, что они не женятся. Однако сюжеты в каждой песне имеют своё развитие. В варианте Евфросиньи Романовны речь идёт о «сучках», во втором – о кошках.

Сюжет этой песни довольно популярен и распространён в Витебской и Могилёвской областях [*19]. Когда же речь доходит до того, кого гонят парни в поле, в каждом варианте называются свои персонажи – это и кошки (котки), и собаки (сучки), козы, голые, коровки. Помимо этого, в разных вариантах может быть либо самостоятельное развитие сюжета, либо даётся уже совершенно новое содержание.

В нашем первом варианте «Сягонні Купала, заўтра Ёван» – «пагонюць сучак у полі».

Н.П. № 22:

М.М. $\text{♩} = 97$ 3 рухам, выразна

1. Ся - го - нні Ку - па - ла, за - ўтра Ёван, ся - го - нні Ку - па - ла, за - ўтра Ёван.

2. Хай бу-дзіць, ма-льцы, лі - ха вам, а бу-дзіць, ма-льцы, лі - ха вам.
 3. А бу-дзіць лі - ха лі - хо - я, а бу-дзіць лі - ха лі - хо - я.
 4. Па - го-нюць су - чак у по - ля, па - го-нюць су - чак у по - ля.

5. Ка - то - ра су - чка до - йна - я, ка - то - ра су - чка до - йна - я.

6. А та - я ма-льцам го - дна - я, а та - я ма-льцам го - дна - я.

Каждые две повторенные текстовые строки (1–2, 3–4, 5–6) организуются в четырёхстрочную поэтическую строфу со смежной рифмовкой. Эта мелострофа – кантовая двусоставная (двухчастная), расширенная до восьмистрочности:

текст ААБ₁Б

аб аб вгвг

мелодия АБ А₁Б₁ АБ А₁Б

Её основная простая четырёхстрочная мелострофа АБА₁Б₁ указывает на жанр хороводной песни. Первичная силлабическая структура стиха 7(4+3) в песне уже не встречается: она распета до восьми – 8(5+3) и девяти – 9(6+3) строчности. Ритмика также модифицирована. Древнейшие олиготоновые лады б. 2 (мелострока Б₁) и б. 3 (мелостроки А, А₁) сочетаются с ладом эпохи лирики – трихордом в квинте (термин Ф. Рубцова) в мелостроке Б – «соль, ля, ре». Выразительный мелодический оборот «ля, соль, ре» подчёркивает важность текста «заўтра Ёван» и носит призывный характер. Повторение его в заключительной мелостроке уже воспринимается как констатация факта.

Устои этой песни следующие: «соль» – основной, «си», «ля» и «ре» – двигательные, «ля» – переменный. Здесь вновь выявляются характерные ладо-интонационные особенности белорусских традиционных песен – внутрिलाдовая многоустойность, бифункциональность устоя «ля», а также древнейший признак – секундовая переменность – «соль» – «ля».

Ещё раз необходимо подчеркнуть оригинальность напева купальской песни, спетой нам Евфросиньей Романовой.

Новый вариант песни «Сяні Купалка, заўтра Ёван», исполненный Раисой Леоновой Александровой (1940), включает большее количество поэтических строк, развивая дальнейший сюжет о кошках.

Н.П. № 23:

М.М. ♩ = 60 Апавядальна, выразна

1 Ся - нні Ку - па - лка, за - ўтра Ёван, ся - нні Ку - па - лка, за - ўтра Ёван.

2 Бу - дзець лі - ха, ма - лыцы, вам, бу - дзець лі - ха, ма - лыцы, вам.

3 Па - го - ні - це ко - шак у по - ля, па - го - ні - це ко - шак у по - ля.

4 Ко - шкі на ё - лкі ска - ка - лі, ко - шкі на ё - лкі ска - ка - лі.

5. Ма - лыцы на ко - шак брі - ха - лі, ма - лыцы на ко - шак брі - ха - лі.

6. Ле - зыя, ко - ша - чкі, да - лоў, ле - зыя, ко - ша - чкі, да - лоў.

7. Мы па - го - нім вас да - моў, мы па - го - нім вас да - моў.



В связи с пропуском строки «Будзець ліха ліхое» нарушается смежная рифмовка. Последние строки также не получают рифмовки.

В связи с перекрытием мелодией цезуры стиха в шестой строке, а также исполнением певицей текстов строк на одном дыхании, здесь стихи бесцезурные – 7-ми и распетые – 8-ми и 9-тисложные.

Песня эволюционирующая. Имеет две разновидности строфической организации:

более раннюю: текст АА

мелодия АБ

и её дальнейшую эволюцию: текст ААББ

мелодия АБ А₁Б₁

Первичная ритмоформула, лежащая в основе 6-ой и 7-ой мелострок, в результате распевания стиха заменяется кантовыми ритмоформулами паваны – ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ , ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ в сочетании с танцевальной народнопесенной анапестической ритмоинтонацией ♪ ♪ ♪ («пляской в три ноги»), что ещё раз подтверждает жанр этой купальской песни – хороводная. Обе мелостроки А (восходящей направленности) и Б (нисходящей) уравнивают друг друга, создавая впечатление завершенности музыкальной мысли.

В основе мелостроки А лежит лад чистой кварты мажорного наклонения, строки Б – четырёхступенная ангемитоника в объёме квинты минорного наклонения – «ми, соль, ля, си» с завершением мелодии на устое «соль». Двигательные устои в первой мелостроке – «ля», «си» и «до», во второй – «си», «ля», «соль»; «ми» – перекраска. Таким образом, звук «соль» становится и основным, и двигательным, и конечным – переменным по отношению к «ми». Вновь в песне сочетаются древнейший квартовый лад и ангемитонный эпохи лирики, что свидетельствует об интонационной и ладовой преемственности в каждую последующую эпоху.

Песня «Вы, кумушкі-галубушкі, падружкі мае» в самых различных вариантах её начального текста – «На тым баку, за рэчкаю», «Калинушка с малинушкой», «Весёлая беседушка», «Повея-повянь, бурь-погодушка», «За речкою, за быстрою четыре двора» [*20] и т.д. получила широкое распространение в Беларуси и России (Курско-Белгородская зона). Её варианты были записаны А. В. Рудневой. Ещё в XIX веке встречалась в текстовых

сборниках Украины. Попала в классические сборники М. Балакирева, Н. М. Лопатина – В. П. Прокунина и другие. На территории Беларуси мною было записано несколько десятков вариантов этой песни [*21].

Текстовый вариант песни, записанной от Раисы Леоновны Александровой (1940) и Натальи Анатольевны Лопатиной (1947) (г/п Шумилино) «Кумушкі-галубушкі, пайдзёце гуляць», неполный, пропущено начало песни. В русских вариантах, как правило, соединены песни двух жанров – беседной «Калинушка с малинушкой, лазоревый цвет» и троицкой – «На том боку, за речкою». Наряду с наличием аналогичного явления, белорусские исполнители чаще разграничивают эти песни и поют их отдельно, при этом сохраняют один и тот же напев. Песню «Вы, кумушки-голубушки» в различных регионах Беларуси относят к разным жанрам. В Шумилинском районе она попадает в разряд купальских песен. Подлинная её жанровая характеристика – семицкая (троицкая) песня, исполняемая раньше во время обрядов кумления девушек и гадания на венках (пускания их на воду).

Типовой напев шумилинского варианта близок напевам Могилёвской области (Мстиславльский, Климовичский районы). Н.П. № 24:

М.М. № 59 Не спячаючыся, пранікнёна

1 Ку- му - шкі-га-лу - бу-шкі, па-йдзё - це гуляць, ку-мушкі-га - лу - бу-шкі, па-йдзё - це гу-ляць.

2 Бу-дзі - це вы ця-го - чкі рваць, на-рві - ця і мне, будзе - це вы ця - то - чкі рваць, на-рві - ця вы мне.

3 Бу-дзі - це вы і вя-нкі ві - ці, за - кі - ця і мне, бу - дзе-цвы вя-но - чкі віць, са - кі - ця і мне.

4 Бу-дзі - ця вы на ва - ду пускаць, пу - сці - це і мой, будзі-ця вы на ва - ду пу-скаць, пу - сці - це і мой.

5 А ўсе ж вя-нкі ды паверх ва-ды, а мой па-та-нуў, а ўсе ж вя-нкіды паверх ва-ды, а мой па - та-нуў.

6 У-се ж дружкіса ва-йны пры-цілі, а мой не пры - шоў, у-се ж дружкіса ва-йны пры-цілі, а мой не пры-шоў.

7 Сам не ідзець,лі - сьма пашлець - без ве - сцей прапаў, а сам ня ідзецьлі-сьма няшлець - без ве - сцей пра-паў.

Текст песни не получает строфической организации – это дважды повторенная тернарная строка А, в которой мелодия перекрывает цезуру абвмежду двумя первыми полустипиями. В тексте также опущено слово

«Вы» [*22]. В результате этого музыкально-поэтическая форма песни получает следующее оформление: текст

АА

аба б

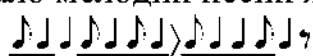
мелодия

АБ А₁Б₁

Структура стиха 7+5 (первая мелострофа) распевается до 8+5 и 9+5. В связи с этим меняется и метрика мелостроф – 12g; 9g; 9g; 8g; ∴ 12g; 8g; 13g; 8g; ∴

13g; 8g; 8g; 13g; 9g; ∴ 13g; 9g; 14g; 9g и т.д.

Яркую выразительность и индивидуализацию мелодии придаёт ритмика. Первичная $\varepsilon\varepsilon\varepsilon\varepsilon\varepsilon\theta\rangle\varepsilon\varepsilon\varepsilon\varepsilon\theta$ имела повествовательно-объективный, несколько отстранённый характер. Укрупнение ритмических долей с преобладанием ямбических ритмоинтонаций, а также сопоставление ямбической и хореической, придало мелодии песни ярко выраженный индивидуальный характер:



} первая мелострофа

Своеобразие песни подчёркивается также её аналогичными мелодикой и ладами. Мелострока А строится на восходящем славянском трихорде «соль, си ♭, до» и нисходящей четырёхступенной ангемитонике в объёме малой сексты – «си ♭, соль, фа, ре», образуя пятиступенную ангемитонику в объёме малой септимы – «ре, фа, соль, си ♭, до». Здесь «соль» – основной устой, остальные звуки – двигательные. Мелострока Б расширяет мелодический диапазон песни до октавы, утверждая верхний октавный звук «ре».

Все звуки: «си ♭», «до» и «ре» в ней двигательные устои. В заключительной мелостроке Б₁ лад – четырёхступенная ангемитоника в объёме квинты минорного наклона «соль, си ♭, до, ре». Все эти мелодико-интонационные, ладовые особенности, а также структура стиха и метрика чётко указывают на принадлежность песни эпохе лирики. Это подтверждается также стиховой поэтической повторенной однострочностью и отсутствием строфы по тексту, а также самой формой мелострофы – АБА₁Б₁.

В могилёвских вариантах начальный звук «до» уже заменён на «ре». В нём подчёркивается квинтовость, придающая мелодии ещё больший лиризм. Песня «Вы, кумушки-голубушки» является ярчайшим образцом белорусской традиционной народнопесенной лирики.

Если все рассмотренные ранее купальские песни, помимо предыдущей троичной, можно отнести к собственно купальским, то три следующие песни, исполняемые в Шумилинском районе на Яна Купалу, по содержанию являются приуроченными к купальскому обряду. Все они по жанру – семейно-бытовые.

Песня «Ў цёмным лесе граманіна» (исполнена Марией Яковлевной Зайцевой (1928) выделяется своей яркой индивидуальностью и неповторимостью, необыкновенной поэтичностью текста.

Н.П. № 25:

М.М. ♩ = 105 Хутка, выразна

1 ўце-мям лс-сэ, ўце-мям лс-сэ гра-ма-ні-на, гра-ма-ні-на.

2 І са-сна зэ-лю, са-сна зэ-лю га-ва-ры-ла, га-ва-ры-ла.

3 -І нс-шча-слі-ва, ні-шча-слі-ва та-я ма-ці, та-я ма-ці.

4 У ка-то-рай, у ка-то-рай сы-ноўмно-га, сы-ноўмно-га.

5 Што ў су-бо-ту, што ў су-бо-ту у дра-ку йдуць, у дра-ку йдуць.

6 Што й ў кра-се-нне, што й ў кра-се-нне на суд е-дуць, на суд е-дуць.

7 Ай, шча-слі-ва, ай, шча-слі-ва ж та-я ж ма-ці, та-я ж ма-ці.

8 У ка-то-рай, у ка-то-рай да-чок мно-га, да-чок мно-га.

9 Што й су-бо-ту, што й су-бо-ту сва-ты е-дуць, сва-ты е-дуць.

10 Што й скрэ-се-ння, што й скрэ-се-ння, то вя-се-ля, то й вя-се-ля.

Содержание песни строится на разговоре сосны с елью [*23] о том, что счастлива мать, у которой много дочерей. И, наоборот, несчастливой считается мать, у которой много сыновей.

Напев песни повествовательно-просветлённый. Это формульный напев с мелодико-интонационным ритмическим и ладовым обрамлением:

текст А
 аабб

мелодия А₁/А БА

Такой тип напева уже был присущ целому ряду рассмотренных нами купальских песен. Он является вариантом напева Н.П. №№ 1 – 9.

Лады в нём следующие: в мелостроке А₁ (1, 2, 3) – лад большой терции с субквартой, в А (4 – 10 и всех заключительных) – большой терции. В мелостроке Б, где перекрывается цезура стиха, славянский трихорд (восходящий) и пятиступенная ангемитоника в нисходящем изложении – «си, ля, соль, ми, ре».

Звукоряд всей песни – большая секста. Таким образом, в обрамляющих мелостроках выдерживаются древнейшие лады, в средней – древний лад сочетается с ангемитоновым эпохи лирики. В крайних строках также сохраняются кантовые ритмоинтонации бытового танца вольта.

В песне «Чырвоная ружа, не стой пры дарозе» (Валентина Фёдоровна Савостьянова (1939) повествуется о розе, выросшей при дороге. Поэтому все идущие – *дзеўкі, мальцы, бабы і дзяды* – её ломают. Девушки – на венки, юноши – на шляпы, женщины – на помёла, деды – на бороды.

Необходимо обратить внимание на древность поэтического текста, мелодико-интонационных и ладовых особенностей песни.

Н.П. № 26:

М.М. ♩ ≈ 112 Хутка, вяссла

Чы - рво - на - я ру - жа, чы - рво - на - я ру - жа.
 2. Не стой пры да - ро - зе, не стой пры да - ро - зе.
 3. Кто йдзець, тот ла - ма - ець, хто йдзець, тот ла - ма - ець.
 4. Дзе - ўкі йдут, ла - ма - юць, дзе - ўкі йдут, ла - ма - юць.
 5. Ма - лыцы йдут, ла - ма - юць, ма - лыцы йдут, ла - ма - юць.
 6. Ба - бы йдут, ла - ма - юць, ба - бы йдут, ла - ма - юць.
 7. Дзя - ды йдут, ла - ма - юць, дзя - ды йдут, ла - ма - юць.
 8. Дзе - ўкі - на вя - но - чкі, дзе - ўкі - на вя - но - чкі.
 9. Ма - лыцы - ны бры - лё - чкі, ма - лыцы - ны бры - лё - чкі.
 10. Ба - бы - на па - мё - лы, ба - бы - на па - мё - лы.
 11. Дзя - ды - на ба - ро - ды, дзя - ды - на ба - ро - ды.

Текст ещё не имеет строфической организации – это дважды повторенная шестисложная строка, которую мелодия оформляет в двухстрочную мелострофу (самый ранний тип мелострофы эпохи лирики):

текст АА

мелодия АБ

Обе строки имеют разную мелодическую высотную направленность. Первая – восходящая, вторая – уравнивающая предыдущую, нисходящая. Мелодия строки А даётся «уступами». Сначала экспонируется большая терция с направлением к двигательному устою «си» и возвращением к основному «соль» и его утверждением (троекратный повтор звука). Затем «завоёвывается» очередная мелодическая вершина скачком на кварту – звук «до». Лад здесь – трихорд в кварте мажорного наклона «соль, си, до», где «си» и «до» – двигательные устои, «ля» – звукорядный звук. Вторая мелострока базируется на заполненном ладе большой терции – «соль, ля, си». Здесь «соль» – основной устой, «ля» и «си» – двигательные.

С аналогичными инципитамы мы находим тексты в сборнике «Купальскія і пятроўскія песні» [6, №№ 387 – 390]. Однако в №№ 387 и 388 общими являются только начальные поэтические строки. Дальше идёт новое самостоятельное развитие сюжета. В № 389 – уже действуют другие персонажи – женатый ломает розу на забаву, холостой – девушкам на обман.

Ближе других по содержанию № 390. Персонажи в нём следующие – *бабы, дзеўкі, маладухі, дзяды, мальцы, рабаты*. Они ломают розу:

*«Бабы – на юрочкі,
Дзеўкі – на вяночкі,
Маладушкі – на ўюшкі,
рабяты – на йгрушкі,
Дзяды – на кіёчкі,
Мальцы – на брылёчкі».*

Как видим, здесь также в наличии свои варианты в сравнении с содержанием песни Валентины Фёдоровны.

Последний вариант текста был записан филологом Т. Тепковой в 1979 г. в деревне Лелевщина Городокского района, находящегося по соседству с Шумилинским. К сожалению, напев этой песни отсутствует [*24].

Песня «На гарэ бабы сядзелі», повествующая об осуждении свекровями своих невесток, с присутствием негативных эпитетов по отношению к ним, порой довольно скабрёзных, в ряде районов Витебской и Могилёвской областей приурочивается к масленичному обряду. Эту песню нам исполнили Раиса Леоновна Александрова (1940) и Ольга Семёновна Баркулевич (1921).

Н.П. № 27:

М.М. ♩ = 120 Хутка, весела

1 На га-рэ ба-бы ся-дзе-лі. на га-рэ ба-бы ся-дзе-лі.

5 Ку-да-ка-мі за-млю ні-рыс-лі, ку-да-ка-мі за-млю ні-рыс-лі.

9 Пра ні-ве-стак су-дзі-лі, пра ні-ве-стак су-дзі-лі.

13 А-дна ка-жа: ма-я ку-рва. а-дна ка-жа: ма-я ку-рва.

17 Дру-га-я ка-жа: ма-я ду-рна, дру-га ка-жа: ма-я ду-рна.

21 Ё-клець па-шла і-клець за-жгла. ё-клець па-шла і-клець за-жгла.

25 А ўтэй кле-ці да-бро бы-ло, а ўтэй кле-ці да-бро бы-ло.

29 За-ма-роў ку-шу мя-са бы-ло, за-ма-роў ку-шу мя-са бы-ло.

33 Са-рэ-ха-ва я-дра ма-сла бы-ло. са-рэ-ха-ва я-дра ма-сла бы-ло.

Песня носит шуточный и танцевальный характер. Особенности танцевальности чётко выявляются в музыкально-поэтической ритмике, построенной на кантовой ритмоформуле паваны ♩ ♩ ♩ ♩ и танцевальной

анapestической ритмоинтонации – ♩ ♩ ♩ (в народе её принято называть «пляской в три ноги»). От канта также идёт вид мелострофы [*25]:

текст	АА
	абаб
мелодия	АБ ВГ

В первой и второй мелостроках звуки мелодии образуют лад чистой квинты мажорного наклонения. Третья мелострока построена на четырёхступенной ангемитонике в объёме квинты минорного наклонения (в нисходящем изложении) «ля, соль, фа, ре». В четвёртой, заключительной, каденционной сохраняется древнейший лад большой секунды. Амбитус звукоряда песни – малая секста. Основной устой «фа»; «соль», «ля» и «си» – двигательные, «ре» – перекраска.

Характерной особенностью купальских песен Шумилинского района является то, что они раньше исполнялись во время шествия, с движением, то, что белорусский фольклорист Р. М. Ковалёва называет танком [*26].

Об особенностях исполнения купальских песен первой нам сообщила Мария Яковлевна Зайцева из деревни Ферма: *«Знаеця што, ёто піяць нада групамі дзяўчатам, у тры пары вот прымерна, па два чалавекі, і ў тры пары, можна і ў дзесяць. Я пачынаю: “Пойдзем, дзеўкі, кала жыта” і я яго (куплет) канчаю – “Ці не найдзем каго ў жыці”. Другая пара пачынаець гэты куплет. Адзін за адным усе так ідуць. А мы ўсё ідзём, пярэднія. Усё пяюць да самага канца. Можна і разам [усім] пець, калі знаюць эту песню. Во, мае, дзевачкі!»* *«Ідзець-ідзець, і ўсе адзін за адным ідуць».*

Раиса Леоновна Александрова (г/п Шумилино, Брикет) сообщила нам следующее: *«Станавіліся ў ряд. Адна парція (первая пара) пяець, другая ўступаець – тое самае паўтараець. Адна пара запеваець, тады другая – той жа куплет».* Затем – третья и т. д., в зависимости от количества пар. Пары становятся «адна за аднэй». Поют по очереди.

Для наглядности я выстроила всю группу, находящуюся на записи, а также присутствующих, чтобы наглядно убедиться в том, как это всё происходило в действительности.

Таким образом мы убедились, что шествие с купальскими песнями было типичным для всего Шумилинского района.

Профессор Московской консерватории, мой научный руководитель Анна Васильевна Руднева [*27], глубоко исследовавшая фольклор Курской области, оставила нам свой прекрасный труд «Курские танки и карагоды» [8]. Отмечая неразрывную связь хороводных и плясовых песен с действием и пляской, Анна Васильевна чётко указывает на то, что песни с действием – это «плясовые, хороводные, игровые, свадебные, трудовые, календарно-обрядовые, то есть такие, в которых широко и разнообразно представлено народное музыкально-драматическое искусство...» [8, 78]. Танки и хороводы были неотъемлемым элементом всех обрядов. Постепенно они отделились от обрядов и «превратились в самостоятельный жанр, не связанный с определёнными народными праздниками» [8, 79].

А. Руднева устанавливает различие между терминами «танок» и «карагод». Она пишет: «Танки (подчёркнуто нами. – Л. К.) – это хороводы преимущественно плясового характера с развитыми хореографическими построениями и множеством фигур. Но есть танки с элементами сценического действия – игрового начала.

Карагоды в Курской области – род пляски, в основе которой лежит индивидуальное мастерство пляшущих, самостоятельность действий, почти полная независимость плясуна, плясуньи или пары солистов от других пляшущих» [8, 82].

Каждый район Витебской области имеет свои характерные особенности в исполнении купальских песен. Реликты их, как видим, дошли до наших дней. Так, в Докшицком районе мы в своё время успели зафиксировать исполнение купальских песен: «пiяць у круг» [4]. Проблема исполнения купальских песен и их формы требуют ещё детального самостоятельного исследования [*28].

Выводы

Исследование купальских песен Шумилинского района Витебской области показало:

1. Сохранность и непрерывность традиции купальских песен [*29].
2. Почти все рассмотренные купальские по своей стилистике, в первую очередь, по содержанию и их строфической организации относятся к эпохе лирики (XV – XVII вв.) и лишь отдельные – к XVIII в.
3. Песням в бóльшей или меньшей мере присуща импровизационность, проявившаяся на всех уровнях музыкально-поэтической стилистики.
4. В целом ряде песен сохранились древнейшие формульные напевы, а также ладовые особенности – олиготоновые лады (секундовые и терцовые), лады с субквартой, трихорды в кварте, внутрिलाдовая многоустойность, би- и многофункциональность устоев, секундовая переменность.
5. Преемственность в отношении художественных выразительных средств. Это, прежде всего, касается мелодико-интонационных особенностей и ладов. Во многих песнях они представлены как синтез более древних интонаций, попевок и ладов эпохи лирики.
6. Влияние кантовой культуры на купальские песни нашло своё отражение в ритмике (ритмоформулы паваны, серы, ритмоинтонации вольты и шествия) и музыкальной (мелодической) строфике.
7. Характерными (типичными) стилевыми особенностями купальских песен Шумилинского района становится мелодико-интонационный комплекс ряда песен – завершение их на среднем тоне терции, лады с субсекундой, лад уменьшенной кварты (сочетание малой секунды и малой терции) и, наконец, ангемитоновый лад в объёме сексты.
8. Хореографическая манера исполнения песен – хороводы-шествия, или танки.
9. Купальские песни Шумилинского района – богатейшее достояние белорусской национальной культуры, что подтверждается как их содержанием, так и всем комплексом музыкально-поэтических выразительных средств, а также

эмоциональностью и яркой выразительностью исполнения нашими талантливыми певицами.

ПРИМЕЧАНИЯ

- *1. См. Костюковец, Л. Ф. Об одном типе купальских песен [5]; Купальскі абрад [4].
- *2. Деникин Артём. Заблуждения [1]. «Ятвяги жили в юго-западной и центральной части нынешней Беларуси» [1, 14].
- *3. Все песни транскрибированы автором статьи.
- *4. Такой вид мелострофы становится одним из типичных для купальских песен Шумилинского района.
- *5. № 91 (текст), № 208 (текст) – Купальскія і пятроўскія песні [6].
- *6. № 487 (текст) – там же.
- *7. Черниченко Галина Антоновна (1961) – руководитель ансамбля, Шевяко Вера Петровна (1931), Науменко Валентина Михайловна (1937), Кудлаева Александра Васильевна (1938), Харецкая Мария Андреевна (1940), Калошкина Тамара Ивановна (1945), Якубович Людмила Евгеньевна (1961), Куриленко Жанна Александровна (1979).
- *8. Зайцева Мария Яковлевна.
- *9. Александрова Раиса Леоновна (1940), Загвоздова Ольга Васильевна (1969), Лопатина Наталья Анатольевна (1947), Алёшкина Антонина Наумовна (1929) г/п Шумилино (Брикет).
- *10. Савостьянова Валентина Фёдоровна (1939), деревня Мазурино.
- *11. На неё также указывают трёх- и четырёхстрочные мелострофы и отсутствие строфы по тексту.
- *12. Здесь мы учитываем только мелодический рисунок.
- *13. Это подтверждает точку зрения о том, что многоголосие зарождается в результате совмещения мелодических горизонталей вариантов одной и той же песни. Такой же принцип лежит в основе образования профессионального, так называемого строчного многоголосия. В натуральном строе эти созвучия звучат довольно мягко в отличие от темперированного, где они становятся диссонансами.
- *14. Автор поэтического текста М. Чарот, музыка В. Теравского.
- *15. Малые секунда и терция – «усугублённые» интонации «плача», «причета». Этот лад присущ ряду белорусских жнивных песен, а также плачей.
- *16. Здесь уже звук «ля» становится звукорядным.
- *17. №№ 422, 423, 424, 425 записаны филологами в Витебской области в 50-х и 70-х гг. XX века.
- *18. Кантовая.
- *19. См. Купальскія і пятроўскія песні, №№ 331 – 343.
- *20. «За речкою, за быстрою четыре двора» из репертуара Жанны Бичевской. Песня подверглась стилизации.
- *21. Что требует их самостоятельного исследования и написания отдельной работы.
- *22. Текст шестой и седьмой поэтических строк был добавлен позже – сложен после Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг.
- *23. Это давние реликты, дошедшие до нас от догосударственных времён, когда верили в то, что и деревья, и птицы, и вся природа умели говорить.
- *24. Это типичная особенность сборника: на сс. 69 – 369 помещаются тексты, а на сс. 372 – 504 – мелодические фрагменты песен. Песни с мелодикой отдельных мелостроф, представленные в сборнике – «Ішла Купалка сялом, сялом» (сс. 388, 389), «Да сёння Купало, заўтра Ян» (сс. 391, 463) в расшифровке композитора П. Альхимовича не вызывают доверия. Мелодическим фрагментам «Да сёння Купала» (с. 450) и «Пойдзем, дзеўкі, кала жыта» (с. 449) присущи совершенно новые мелодии.
- *25. Народная песня эпохи лирики дала мелострофу только с тремя самостоятельными, точно повторенными или варьированными, мелостроками – А, Б и В. Самостоятельной строки Г в эпоху лирики ещё не было.

- *26. Из личной беседы.
- *27. Сама курянка.
- *28. Эта тема может быть положена в основу отдельной научной работы.
- *29. Об этом также свидетельствует возраст самих исполнителей, их годы рождения – 1914, 1918, 1921, 1927 – 1929, 1931, 1932, 1937 – 1940, 1945, 1947, 1961, 1969, 1979.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Деникин, А.* Заблуждения / А. Деникин // Аналитическая газета «Секретные исследования». – 2010. – Сентябрь, № 18 (227).
2. *Деружинский, В.* Беларусы: славяне или балты / В. Деружинский // Аналитическая газета «Секретные исследования». – 2009. – Май, № 10 (195).
3. *Іваницький, А.* Українська народна музична творчість: посібник для вищ. та серед. учеб. закладів / А. Іваницький. – Київ, 1990.
4. *Касцюкавец, Л. П.* Купальскі абрад / Л. П. Касцюкавец // Беларускія народныя абрады: дапаможнік; склад., муз. рэд. Л. П. Касцюкавец. – Мінск, 1994.
5. *Костюковец, Л. Ф.* Об одном типе купальских песен / Л. Ф. Костюковец // Памяти К. Квитки, 1880 – 1953: сб. ст. / ред.-сост. А. А. Банин. – М., 1983.
6. Купальскія і пятроўскія песні / Беларус. нар. творчасць / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; уклад. А. С. Ліса, С. Т. Асташэвіч; уклад. муз. часткі Г. В. Таўлай; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск, 1985.
7. *Мажэйка, З. Я.* Песні беларускага Паазер'я / З. Я. Мажэйка. – Мінск, 1981.
8. *Руднева, А. В.* Курские танки и карагоды. Таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы / А. В. Руднева. – М., 1975.
9. *Сахаров, И.* Сказания русского народа: в 2-х т. / И. Сахаров. – Т.2. – СПб., 1849.
10. *Шырма, Р. Р.* Беларускія народныя песні: у 4 т. / Р. Р. Шырма; рэдкал.: Н. Глебка [і інш.]. – Мінск, 1959–1976. – Т. 3: Веснянкі, валачобныя і юраўскія. Купальскія, пятроўскія, жніво і восень. Калядныя і масленічныя. – 1962.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Исполнители



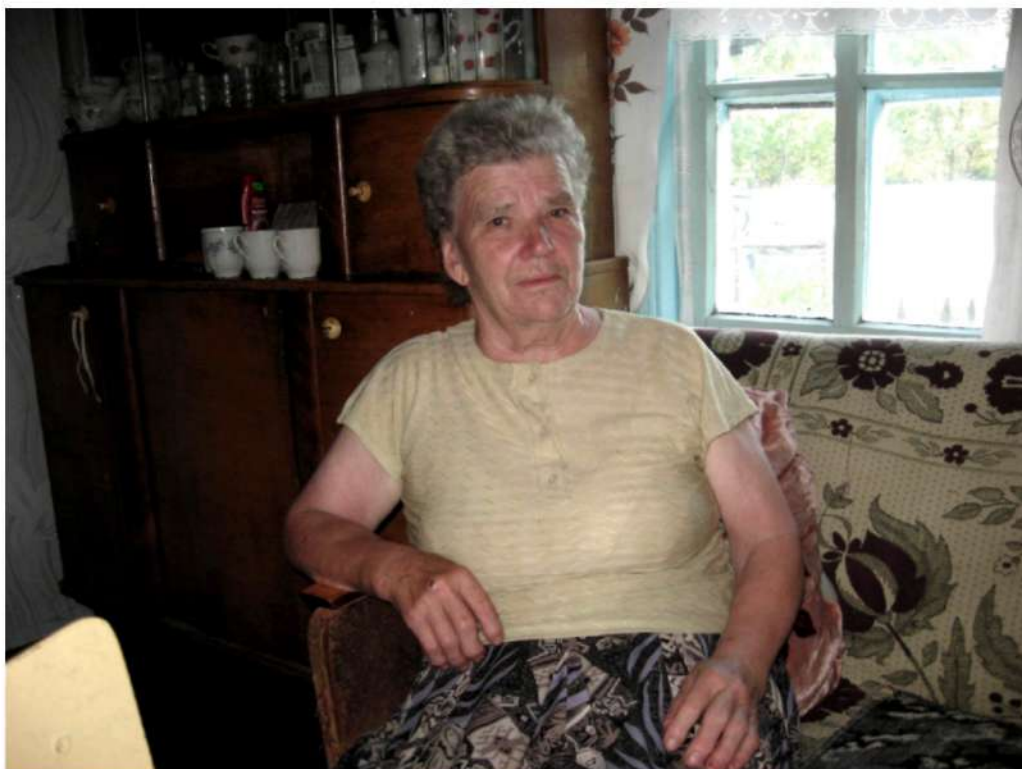
Яцук Хрысціня Івановна (1914), д. Добея



Зайцева Мария Яковлевна (1928), д. Ферма



Александрова Раиса Леоновна (1940), с/п Шумилино (Брикет)



Савостьянова Валентина Фёдоровна (1939), д. Мазурино



Шпанец Зоя Петровна (1939), д. Мишковичи



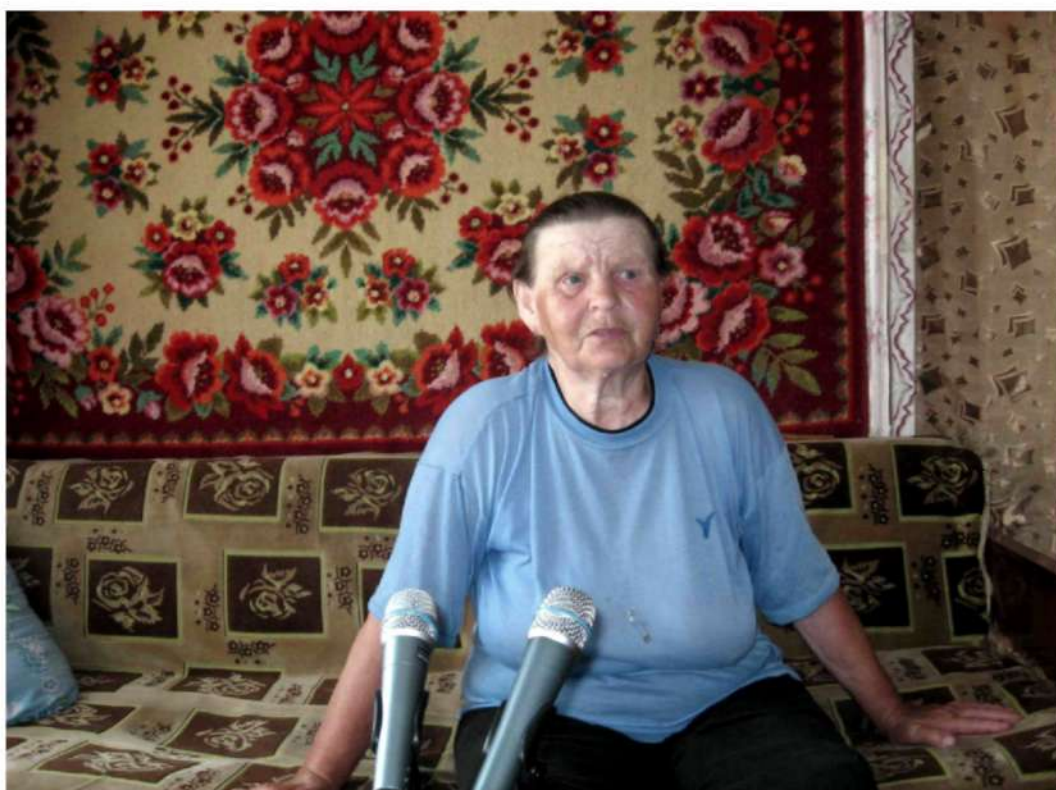
Любовь Яковлевна Лазуко (1927) д. Любичи (Мясоеды)



Баркулевич Ольга Семёновна (1921), д. Войловичи



*Валентина Петровна Лазуко (1918), Евфросиния Романовна Васюкова (1928)
из г/п Шумилино (родом из Лепельского района, д. Будевцы) г/п Шумилино*



Колесникова Лариса Петровна (1932), д. Язвино



Этнографический коллектив г/п Оболь

Юлія Атрошчанка

КАЗКІ ПРА ЖЫВЁЛ: ГЕНДЭРНАЯ АСНОВА ФУНКЦЫЯНАВАННЯ

У сістэме праявітых жанраў беларускага фальклору казкі пра жывёл займаюць адметнае месца, вызначаюцца асаблівасцямі вобразнай сістэмы, спецыфічнымі адносінамі да рэчаіснасці, казачнай умоўнасцю, недаставернасцю. У. Я. Проп звяртаў увагу на падабенства некаторых анімалістычных казак да чарадзейных. Ён падкрэсліваў, што казкі пра жывёл падпарадкоўваюцца таму ж закону пераносу дзеяння з адных персанажаў на іншыя, як і чарадзейныя казкі, таму што першаснае ва ўсіх гэтых творах дзеянне, сюжэт, другаснае – дзеючая асоба [6].

Нягледзячы на некаторыя гендэрныя даследаванні фальклорнай прозы, шырокае выкарыстанне гендэролагамі тэкстаў народных казак для навуковай ілюстрацыі тэорыі гендэрнай стэрэатыпнасці, анімалістычныя казкі засталіся па-за межамі глыбокага аналізу. Амаль адзінай працай у гэтай вобласці з'яўляецца дысертацыя Л. К. Ібрагімавай «Адлюстраванне гендэрных адносін у таджыкскіх народных казках», дзе гендэрнаму аналізу казак пра жывёл прысвечаны першы раздзел другой главы. Даследчыца ў асноўным разглядала пытанне полавай прыналежнасці персанажаў: «Суадноснасць персанажаў з пэўным полам садзейнічала больш яркаму выяўленню якасцей і характарыстык герояў, адносін паміж імі, прычын іх учынкаў і паводзін, а таксама паказвала адносіны самага

казачніка да гэтых персанажаў» [2, 13]. Дысертантка зрабіла класіфікацыю герояў па полу і гендэрнай ролі, вылучыла характэрныя якасці персанажаў, аднак высновы аказаліся не зусім гендэрнага кшталту. Даследчыца звяла ўсё да традыцыйнай думкі, што ў анімалістычных казках сканцэнтраваны народны жыццёвы вопыт, «у дадзеным тыпе казак ў прыхаванай форме размова ідзе пра людское грамадства і адносіны паміж яго членамі» [2, 14]. Л. К. Ібрагімава таксама адзначыла факт вельмі слабага выяўлення ў казках пра жывёл тэмы сям'і. На нашу думку, адсюль можна зрабіць выснову, што дадзеныя народныя творы маюць архаічную аснову, больш старажытнае паходжанне, чым іншыя жанры фальклорнай прозы, і першапачаткова не былі звязаны з дзіцячым фальклорам.

Праблему паходжання казак пра жывёл разглядалі прадстаўнікі розных школ і напрамкаў у фалькларыстыцы, пачынаючы з міфалагаў. Вучоныя сыходзяцца на тым, што анімалістычныя казкі маюць старажытнае паходжанне, яны звязаны з эпохай першабытнага ладу, з жыццём і гаспадарчай дзейнасцю старажытных паляўнічых і пастухоў.

А. І. Ністулей і В. Б. Бяссонава адзначаюць, што адной з характарыстык мастацкай літаратуры з'яўляецца наяўнасць стэрэатыпных гендэрных маўленчых характарыстык яго персанажаў, такія, напрыклад, як праява ў маўленні жанчыны няўпэўненнасці і некатэгарычнасці і, насупраць, мужчынская дэманстрацыя сілы, упэўненасці і перавагі ў маўленні; балбатлівасць жанчыны і стрыманасць, важкасць і катэгарычнасць мужчынскай мовы [5, 125].

Так, у анімалістычных казках жаночыя персанажы пры экстрэмальнай сітуацыі, падмане выбіраюць лагодныя выказванні, мяккі тон, інтанацыю просьбы, што выражае стэрэатыпнасць няўпэўненасці гераіні. Аднак, як бачым з тэкстаў, такія паводзіны характэрны і для мужчынскіх персанажаў: *«Кумка-галубка, дай-ка мне ты рыбінку хоць адну»* (воўк, казка «Пра лісу» [4, 21]), *«Коця-варкоця, панесла мяне ліска ў цёмныя бары, у глыбокія норы!»* (певень, казка «Каток, певень і лісіца» [4, 38]). У той жа час упэўненасць і перавагу ў маўленні набываюць і жаночыя персанажы: *«Гэта мая хатка, я цябе не пушчу сюды. Я цябе лета хадзіла тут за цябе ўбірала»* (лісіца, казка «Пра беднага зайца» [4, 30]). Адзначым, што тыповыя характарыстыкі маўлення замацаваны за пэўнымі героямі: за воўкам – некатэгарычнасць, за пеўнікам – няўпэўненнасць, за лісою – падманная лагоднасць, за пчолкай – стрыманасць і г. д. Балбатлівасць уласціва для усіх персанажаў – як для жаночых (курка, гусыня), так і для мужчынскіх (верабей), за што яны бываюць пакараны.

З гэтага вынікае, што для анімалістычных казак, у параўнанні з сацыяльна-бытавымі казкамі, патрыярхальная гендэрная стэрэатыпізацыя маўлення герояў не характэрна. Тыповасць структуры выказванняў персанажаў адносіцца да іншай сістэмы гендэрных стэрэатыпаў, што, на наш погляд, абумоўлена больш старажытным паходжаннем казак пра жывёл.

Асноўнай жанравай асаблівасцю анімалістычных казак К. П. Кабашнікаў лічыць спецыфіку іх вобразнай сістэмы, а менавіта арганічнае спалучэнне ўмоўнасці і рэальных рыс, дзякуючы якім пэўныя вобразы пазнаюцца слухачом, ураўнаважваюць умоўнасць, не даюць ёй ператварыцца ў нейкую абстракцыю, замацаванне за імі ў вуснай традыцыі пэўных якасцей, якія пераходзяць з казкі ў

казку, з сюжэта ў сюжэт (ліса – хітрая, воўк – дурны, кот – мудры, заяц – баязліўца) [3, 97].

У казках з удзелам жывёл жанчына часцей падманвае мужчыну. Так, творы «Верабей і мыш», «Дзяцел, ліса і крумкач», «Лісіца-хітрыца» дэманструюць, што жанчына нейкім чынам здолела абдурыць мужчыну, а ён, у сваю чаргу, без старонняй дапамогі не можа з ёй змагацца. На наш погляд, гэта пацвярджае ідэю, што ў культуры беларусаў жанчына паспяхова выступае як хітрэйшая і разумнейшая за мужчыну, і гэта найбольш ярка прадстаўлена ў народных казках пра жывёл.

Акрамя казак, дзе жанчына падманвае мужчыну, ёсць творы, дзе яна дапамагае, напрыклад, у казках «Як курачка пеўнічка ратавала», «Як кот звяроў напалохаў». У першай казцы курачка робіць цяжкую працу, каб атрымаць алеі і дапамагчы пеўніку. Цікава, што пеўнік удуюшыся зярняткам з-за сваёй упэўненасці, што зможа праглынуць такое вялікае зерне, і таму не панёс яго курачцы, як рабіў звычайна. У другой казцы ліса падбірае ката, якога гаспадар выгнаў з хаты, і кліча жыць да сябе. Яна здолела пры дапамозе хітрасці расхваліць ката перад ляснымі жыхарамі так, што тыя, не бачыўшы яго ні разу, вельмі баяліся. Сам кот такое не прыдумаў бы. І тут жанчына выступае як хітрая і ўмелая. Без яе мужчына альбо знікне, альбо будзе весці беднае існаванне.

У казцы «Пшанічны каласок» працавітая гераіня выконвае ўсю работу за мужчын. Мужчынскія персанажы – гультаі, здольныя толькі вырашаць, хто з іх важнейшы. У выніку з-за сваёй ляноты яны застаюцца галоднымі.

Мужчынскі жывёльны персанаж у беларускіх анімалістычных казках выглядае лодарам і абібокам, неразумным, някемлівым і занадта самаўпэўненым. Ён не можа справіцца з цяжкасцямі без дапамогі жанчыны. Між тым жанчына не заўсёды схільна да дапамогі, яна можа і падмануць мужчыну з карыснай мэтай, і казка ёй гэта выбачае. У параўнанні з анімалістычнай казкай, у чарадзейнай казцы мужчынскі персанаж, хоць і карыстаецца дапамогай жанчыны, усё ж такі малюецца больш самастойным і самадастатковым. Сюжэт фантастычных казак не дапускае поўнага, адкрытага пераўзыходжання жаночага персанажа, і гэта ўжо абумоўлена ўплывам патрыярхатнай гендэрнай сістэмы.

Такім чынам, казкі пра жывёл, дзякуючы пераходу ў сферу дзіцячага фальклору, больш трывала захавалі канструкты тагачаснай поларолевай структуры. Гендэрная дамінанта ў тэкстах адназначна не прасочваецца, з чаго можна зрабіць наступныя высновы: сюжэты анімалістычных казак зафіксавалі не іерархічную гендэрную сістэму стэрэатыпаў – матрыярхатную або патрыярхатную, а даіерархічную, якую магчыма вызначыць як «эгалітарную» (згодна з думкай А. І. Замфір [1]). Таксама магчыма гаварыць пра час ўзнікнення анімалістычных казак – памежжа дзвюх мадэлей грамадства, змена эпохі жанчын (матрыярхат) эрай мужчын (патрыярхат).

ЛІТАРАТУРА

1. Замфир, Е. И. Гендерные стереотипы русской традиционной культуры: автореферат дис. канд. культурологи / Е. И. Замфир. – СПб, 2005.

2. *Ибрагимова, Л. К.* Отражение гендерных отношений в таджикских народных сказках: автореферат дис. к.ф.н.; Ин-т яз. и лит. им. Рудаки. Акад. наук Респ. Таджикистан / Л. К. Ибрагимова. – Душанбе, 2004.
3. *Кабашнікаў, К. П.* Чарадзеіныя казкі / К. П. Кабашнікаў // Народная проза / К. П. Кабашнікаў, А. С. Фядосік, А. В. Цітавец. – Мінск, 2002.
4. Казкі ў сучасных запісах / уклад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч; рэд. кал.: А. С. Фядосік [і інш.]; рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск, 1989.
5. *Нистулей, А. И.* Гендерный речевой портрет персонажей современной немецкой прозы (Judith Hermann «Sommerhaus, später») / А. И. Нистулей // VI Знаменские чтения: мат-лы научно-практ. конф., 4 марта 2007 г. – Сургут, 2007.
6. *Протт, В. Я.* Русская сказка / В. Я. Протт. – М., 2000.

Дзіяна Баброўская

БЕЛАРУСКІЯ НАРОДНЫЯ КАЗКІ Ў КАНТЭКСТЕ ГЕНДЭРНАЙ ПРАБЛЕМАТЫКІ

У вусна-паэтычнай творчасці беларускага народа, як і ў вуснай паэзіі іншых народаў, ёсць нямала выдатных твораў, якія вызначаюцца мудрасцю, ідэйнай глыбінёй і высокімі мастацкімі якасцямі. Сучасным даследчыкам этнічнай культуры і этнічнай свядомасці яны даюць плённы матэрыял для аналізу гендэрнай праблематыкі.

Фальклорныя тэксты ўвасабляюць стэрэатыпы культурнага светабачання, выступаюць моўнымі рэпрэзентацыямі гендэрных знакаў, паколькі народная творчасць, асабліва казкавая, з'яўляецца найбольш выразнай праявай нацыяльна-культурнай спецыфікі ў яе гендэрным праламленні [2].

Народныя казкі прайшлі працяглы шлях развіцця. У іх адбіліся стадыі эвалюцыі рэлігійных уяўленняў, форм сацыяльнай арганізацыі архаічнага і класавага грамадства. У сюжэтах народных казак, у першую чаргу чарадзеіных і бытавых, увасобіліся і тыя культурныя стэрэатыпы, якія фарміравалі і фарміруюць гендэрную свядомасць. Як адзначае даследчыца А. Здравамыслава, у народнай прозе магчыма вылучыць некалькі структурных кампанентаў гендэрных стэрэатыпаў: фізічныя, псіхалагічныя і асобасныя рысы, якія прыпісваюцца мужчынам і жанчынам; ролі, сфармуляваныя як веды, навыкі, уменні, характэрныя для мужчын і жанчын у грамадскай і асабістай сферы; асаблівасці выхавання хлопцаў і дзяўчат; сацыяльная пазіцыя мужчынскіх і жаночых персанажаў у адносінах да ўлады і кіравання [1, 66]. Гендэрныя стэрэатыпы, відавочна, пачынае фарміравацца з эпохі патрыярхату (ад грэч. Patriarches – родапачынальнік, глава, старэйшына роду, сям'і). З гэтага вынікае, што мужчына стаяў на чале сям'і і грамадства [7, 108]. Перавага мужчынскага пачатку праяўляецца ў розных формах: у падзеле працы і абавязкаў, ізаляванні жанчыны і накіраванні яе дзейнасці выключна на гаспадарку, дзяленні «мужчынскіх» і «жаночых» родаў дзейнасці.

У беларускай народнай казцы мужык надзяляецца больш высокім статусам у параўнанні са сваёй жонкай. Менавіта таму зачыны бытавой казкі ўводзяць слухача – чытача ў свет сям'і, дзе галоўны мужчына: «*жыў мужык з жонкаю*»,

«жыў дзед з бабай», «быў сабе дзедка, была сабе бабка». Дзеці цалкам падуладныя бацькоўскай волі і бацькоўскаму завету, паводле якога трэба жыць у згодзе, шанаваць традыцыю, маральна-этычныя каштоўнасці роду. Вельмі распаўсюджанымі з'яўляюцца казачныя сюжэты, у якіх менавіта гэты імператыў вызначае развіццё ўсіх сюжэтных ліній казкі. Напрыклад, «Бацькавы парады», «Бацькаў дар», «Пра старога бацьку» [4, 352].

У асноўным гендэрныя стэрэатыпы праяўляюцца ў кантэксце сямейных адносін, разгорнута адлюстраваных у сюжэтах бытавой казкі, дзе галоўным героем з'яўляецца мужык – селянін – гаспадар. Разам з тым нямала казак пра жаночыя хітрыкі, гультайства, балбатлівасць, упартасць, разбэшчанасць. Напрыклад, «Пра няверную жонку», «Утаймаванне ўпартай», «Лянівая жонка», «Як гультайку мужык прывучыў да работы» і г. д. [4, 190–192].

Таксама нельга абыйсці такую істотную сюжэтную лінію чарадзейнай казкі, як шлюб. Герой праходзіць праз цяжкія выпрабаванні, кантактуе з прадстаўнікамі іншасвету, здабывае цудоўныя прадметы, адказвае на мудрагелістыя пытанні, вытрымлівае перадшлюбныя выпрабаванні. Шлюб з'яўляецца перамогай, а нявеста свайго роду здабычай. Дзяўчына – нявеста – царская дачка выконвае пасіўную ролю ахвяры або ўзнагароды героя. Як адзначае Н. Пушкарёва, пытанне «быць або не быць шлюбам» народная казка звужае да пытання «за кім быць» [3, 169].

У кантэксце гендэрнай праблематыкі чарадзейнай казкі нельга не закрануць тэму дзяцей-нашчадкаў. Этнаграфічнае вывучэнне беларускай традыцыйнай сям'і сведчыць, што з'яўленне на свет дзіцяці мужчынскага роду было пажаданым і чаканым, у той час як нараджэнне дзяўчынкі было менш пажадана, бо сын лічыўся прадаўжальнікам роду. Калі прааналізаваць сюжэты казак пра герояў-асілкаў – волатаў – багатыроў, то трэба адзначыць, што гэтыя героі ўвасобілі ідэал мужчыны – прадаўжальніка роду – заступніка – абаронцы. Напрыклад, «Каваль-Вярнідуб», «Ірві-дуб», «Абжора», «Іван Златавус», «Каваль багатыр» [6, 331–370]. Сустрэкаюцца сюжэты з цэнтральным станоўчым вобразам дзяўчыны, якая праяўляе кемлівасць, знаходлівасць, мудрасць, захоўвае свой жаночы гонар, нягледзячы на вельмі складаныя сітуацыі і выпрабаванні. Напрыклад, «Мудрая дзяўчына», «Пра храбрую і разумную Мар'ю», «Жонка вызваляе мужа», «Дзяўчына і разбойнікі», «Верная каралева» [6, 404, 386]. Гераіня дзейнічае «традыцыйнай жаночай зброяй» – хітрасцю і розумам. Неабходна адзначыць, што ў архаічных сюжэтах пра жанчыну-змагарку ёй прыпісваюцца традыцыйныя «мужчынскія» рысы.

Такім чынам, у беларускіх чарадзейных і бытавых казках яскрава праяўляюцца гендэрныя стэрэатыпы. Карані іх у архаічнай культуры, у архаічных формах жыццядзейнасці (паляванне, рыбалоўства), у якіх мужчына з'яўляўся галоўнай асобай [7, 222]. Трансліюючы казку ў асяроддзі дзяцей малодшага і сярэдняга школьнага ўзросту, неабходна добра ўсведамляць наяўнасць гэтых стэрэатыпаў і іх уплыў на мастацкі змест твораў. Дарэчы, яны ўласцівы не толькі фальклорным творам, але і літаратурным, дзе праблема гендэрных узаемаадносін назіраецца не толькі ў «жаночай» прозе і паэзіі, – не засталіся да яе аб'ектамі класікі беларускай літаратуры XIX – XX стст. [5].

ЛІТАРАТУРА

1. *Здравомыслова, Е. А.* Гендерные стереотипы в дошкольной детской литературе: русские сказки / Е. А. Здравомыслова // Преображение. – 1998. – № 6.
2. *Ибрагимова, Л. К.* Отношение гендерных отношений в таджикских народных сказках: автореф. дис. канд. филол. наук / Л. К. Ибрагимова; Ин-т яз. и лит. им. Рудаки. Акад. наук Респ. Таджикистан. – Душанбе, 2004.
3. *Пушкарева, Н. Л.* Читаем сказки «сквозь гендерные очки» / Н. Л. Пушкарева // Ребёнок в современном мире. Открытое общество и детство / отв. ред. К. В. Султанов. – СПб., 2000.
4. *Сацыяльна-бытавыя казкі* / склад. А. С. Фядосік. – Мінск, 1995.
5. *Фіцнер, Т.* Праблема гендэрных узаемаадносін у творчасці класікаў беларускай літаратуры XX ст. / Т. Фіцнер // Роднае слова. – 2010. – № 1.
6. *Чарадзейныя казкі: у 2 ч.* / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. – Ч. 2. – Мінск, 2003.
7. *Энцыклапедыя гісторыі Беларусі: у 6 тамах* / склад. Г. П. Пашкоў, І. В. Аржакоўскі, В. К. Бандарчык. – Т. 4. – Мінск, 1999.

РАЗДЕЛ 4

ПАЭТЫКА ФАЛЬКЛОРУ

Ганна Небаўсенка

ПРАБЛЕМЫ ВЫВУЧЭННЯ ПАЭТЫКІ ФАЛЬКЛОРУ

Вусная народная творчасць ёсць адпраўная кропка ў выдатным падарожжы ў свет мастацкага слова. Гэта пачатак усіх пачаткаў, самы старажытны від слоўнага мастацтва. У ім, як адзначыў В. П. Рагойша, «арганічна ўвасоблены народныя ідэалы і працоўны вопыт, глыбокі гуманізм, асобныя гістарычныя падзеі» [3, 274]. Фальклор – сінтэтычны від мастацтва. Нярэдка ў яго творах злучаюцца элементы розных відаў мастацтва – слоўнага, музычнага, харэаграфічнага і тэатральнага, але аснову складае слова. З пункту гледжання філалогіі, фальклор, вядома, цікавы перш за ўсё як мастацтва слова. У гэтай сувязі першараднае значэнне мае вывучэнне, веданне і разуменне паэтыкі фальклору.

Што такое паэтыка? Каб адказаць на гэтае пытанне, трэба дакладна ўсведамляць, чым мастацкая мова адрозніваецца ад натуральнай. Не сакрэт, што частка студэнтаў наіўна лічыць, што ў фальклорных творах ужываецца жывая гутарковая мова, асабліва ў прэзінных жанрах і экстражанрах. Насамрэч кожнае выказванне ў фальклоры ўяўляе сабой значную мастацкую канструкцыю, нават пры мінімуме ці адсутнасці выразных сродкаў. Дастаткова звярнуцца да любога твора, не мае значэння якога – паэтычнага ці прэзіннага, каб упэўніцца ў слухнасці тэзіса. Высветліцца разыходжанне фальклорных канструкцый з канструкцыямі простае народнай мовы, хоць часткова яны могуць супадаць, асабліва калі суразмоўца скіраваны на перадачу гутарковага дыскурса. І зноў, хоць кожнае слова належыць натуральнай мове, характар выказвання не будзе цалкам стасавацца з жывой гутарковай мовай. Інтанацыя, рытміка, сінтаксіс будуць знакамі прыналежнасці выказвання да фальклору, а не да рэальнага паўсядзённага жыцця. Адсюль вынікае, што паэтыка – гэта не рэстр выразных сродкаў, а іх функцыянальная сукупнасць. Даследчыкі гаварылі аб мастацкай функцыі паэтычных прыёмаў (Б. Тамашэўскі), канструктыўнай функцыі (Ю. Тынянаў), змястоўнай функцыі (А. Скафтымаў, М. Бахцін) [10, 286 – 287].

Паэтыка – адзін з старэйшых тэрмінаў літаратуразнаўства, які выкарыстоўваецца і ў фалькларыстыцы. Нараўне з паняццем «паэтыка як навуковая дысцыпліна» існуюць іншыя – «паэтыка літаратуры» (пэўнай эпохі, напрыклад, антычнасці або сярэднявечча), «паэтыка напрамку» (рамантызму, рэалізму), жанру, «паэтыка пісьменніка» (Я. Купалы, М. Багдановіча), «паэтыка

твора». У гэтых выпадках паэтыкай называюць сістэму структурных асаблівасцей дадзенай з’явы і сукупнасць замацаваных за імі сэнсаў, якія прынята лічыць прадметам вывучэння паэтыкі як навукі [7, 182]. Такім чынам, тэрмін «паэтыка» мае дваякае значэнне. Ён пазначае і сукупнасць асаблівасцей мастацкай формы слоўных твораў, і раздзел фалькларыстыкі, які вывучае своеасаблівасць мастацкай формы фальклорных твораў і жанраў [5, 3].

На наш погляд, найбольш дакладна і зразумела для студэнтаў сказаў аб задачах паэтыкі як навукі і сутнасці паэтыкі рускі фалькларыст М. Краўцоў. Згодна з яго меркаваннем, паэтыка як сукупнасць асаблівасцей мастацкай формы слоўных твораў уключае ў сябе:

- асаблівасці структуры твораў;
- сістэму выразных сродкаў, пры дапамозе якіх фальклор стварае карціны жыцця, выявы людзей, аднаўляе розныя з’явы рэчаіснасці (гістарычныя падзеі, побыт, норавы, прыроду);
- ідэйна-эстэтычныя функцыі структуры твораў і іх выразных сродкаў (эмацыянальны малюнак рэчаіснасці, ацэнка падзей і паводзін персанажаў, раскрыццё творчай задумы твора і яго ідэйна-мастацкай каштоўнасці і майстэрства).

Паэтыка даследуе ўсе гэтыя тры названыя асаблівасці слоўных твораў: структуру, выразныя сродкі і іх ідэйна-эстэтычныя функцыі [5, 3].

Паэтыка фальклору можа быць розных узроўняў, а менавіта: яна можа быць агульнафальклорнай, жанравай, індывідуальна-творчай, нарэшце, нацыянальнай.

Вывучэнне агульнафальклорнай паэтыкі з’яўляецца адной з першачарговых задач. Яна ўключае ў сябе тыя мастацкія формы, спосабы выяўлення і сродкі выражэння, якія ўжываюцца ва ўсіх абласцях вуснай народнай паэтычнай творчасці, ва ўсіх яе жанрах (тыпах твораў) [5, 4]. Напрыклад, прынцыпы прастаты і сцісласці выкладу ўласцівыя ўсім відам твораў, хоць праяўляюцца ў рознай ступені. Некаторыя жанры характарызуюцца сюжэтнасцю, за выключэннем малых (прыказкі, загадкі), але яна ў іх не аднолькавая: то мае разгорнутую форму (сюжэт), то сціплую ці дакладней частковую (сюжэтная сітуацыя). Усяму фальклору ўласцівыя і некаторыя выразныя сродкі (эпітэты, параўнанні, устойлівыя формулы). Трэба адзначыць, што апошнім часам у беларускай фалькларыстыцы не з’явілася значных прац, прысвечаных вывучэнню агульнафальклорнай паэтыкі. Большая ўвага надавалася жанравай паэтыцы. Як вядома, яна ўключае ў сябе мастацкія формы, уласцівыя творам толькі аднаго якога-небудзь жанру. Даследчыкі зыходзяць з таго, што канкрэтныя ўзоры форм, спосабаў выяўлення і сродкаў выражэння ўласцівыя толькі аднаму жанру [5, 4]. Напрыклад, А. С. Фядосік у кнізе «Праблемы беларускай народнай сатыры» (1978) аналізуе сатырычныя формы ўсіх асноўных жанраў беларускага фальклору, асвятляе спецыфіку сатырычнага адлюстравання рэчаіснасці ў вусна-паэтычнай творчасці, спосабы стварэння камічнага эфекту, аналізуе мастацкія прыёмы і сродкі народнай сатыры і гумару; В. Коўтун разглядае паэтыку народнай лірыкі, яе вобразаў, сюжэтаў, мастацкіх праёмаў («Святло народнага слова», 1984) і інш.

Індывідуальна-творчая паэтыка – гэта асаблівасці формы, спосабаў і сродкаў выражэння, уласцівыя мастацкай манеры асобнага мастака (казачніка,

спявачкі) або асобнага твора якога-небудзь жанру: пэўнай казцы або песні. Хоць выканаўца больш чым пісьменнік залежыць ад традыцыйнага стылю, ён уносіць у выкананне твора ўласцівыя яму словы і выразы, любімыя мастацкія сродкі. Гэтая вобласць вывучэння звязана ў беларускай фалькларыстыцы да мінімуму, хоць раней, у савецкай навуцы, ёй часам надавалася ледзь не першаступеннае значэнне.

Паэтыка фальклору ў цэлым, асобных жанраў, манера асобных спевакоў, казачнікаў мае, на думку М. Краўцова, з якім мы цалкам згодны, нацыянальныя асаблівасці: песні беларускія, рускія і ўкраінскія вельмі блізкія паміж сабой і ў той жа час адрозніваюцца не толькі ў тэматычных і сюжэтных адносінах, але і ў будове, сродках выражэння і эмацыянальнай афарбоўцы [5, 5]. Навуковых прац, прысвечаных дадзенай праблеме, дарэчы, нямнога. Напрыклад, можна назваць кніжку К. П. Кабашнікава «Беларускі фальклор у параўнальным асветленні: Гістарыяграфічны нарыс» (1981), працу Г. А. Барташэвіч «Беларуская народная паэзія веснавога цыкла і славянская фальклорная традыцыя» (1985), прыгадаць яшчэ адну кнігу К. П. Кабашнікава – «Малыя жанры беларускага фальклору ў славянскім кантэксце» (1998), а таксама ранейшыя кнігі беларускіх даследчыкаў «Восточнославянская юмористическая песня» (1979) У. А. Васілевіча, «Восточнославянские сказки о животных» (1989) І. І. Крука, «Беларускі абрадавы фальклор у агульнаславянскім кантэксце» (1998) А. С. Фядосіка. Новае тысячагоддзе не вельмі багатае на параўнальныя даследаванні, дзе б закраналіся праблемы паэтыкі. З апошніх – кніга М. А. Трыфаненкавай «Матыў змеяборства ва ўсходнеславянскай фальклорнай традыцыі: Генезіс. Семантыка» (2003) ды некалькі артыкулаў.

Паэтыку, як і іншыя мастацтвазнаўчыя навукі, нельга лічыць ні службовай па адносінах да ідэалогіі, ні абсалютна самадастатковай, ізаляванай ад іншых абласцей культуры [7, 183]. С. С. Аверынцаў выказаў думку аб тым, што філалогія ў цэлым – «служба разумення» [1]. Блізкія думкі сфармуляваны ў артыкуле Д. С. Ліхачова: «У літаратуразнаўстве патрэбны розныя тэмы і вялікія «адлегласці» менавіта таму, што яно змагаецца з гэтымі адлегласцямі, імкнецца знішчыць перашкоды паміж людзьмі, народамі і стагоддзямі» [6, 8].

З падобнага пункту гледжання, паэтыка – тэарэтычная аснова філалагічнага аналізу тэкстаў твораў і іх сэнсавых структур. Паняцці паэтыкі – інструмент такога аналізу, без якога «служба разумення» ці ледзь здзяйсняльная. Кожнае паняцце неабходна для таго, каб вылучыць пэўную форму, параўнаць розныя тэксты, у якіх яна прысутнічае, і вызначыць яе інварыянтнае значэнне [7, 183]. Так, у чарадзейных казках паўтараецца падзея ператварэння або метамарфозы. Пастаянная форма падзеі (канкрэтны змест яго можа мяняцца) – матыў. Параўнанне разнастайных умоў яго здзяйснення паказвае, што метамарфоза – не што іншае, як шлях трансфігурацыі героя. Ёсць класічныя працы У. Пропа, ёсць думкі яго апанентаў, ёсць, нарэшце, падагульняючая праца К. Кабашнікава ў кнізе «Народная проза» з серыі «Беларускі фальклор: жанры, віды, паэтыка» (кн. 4, 2002). А што з'явілася новага ў вывучэнні паэтыкі казак? Ёсць асобныя артыкулы, прысвечаныя высвятленню міфасемантыкі асобных казковых персанажаў і матываў, але няма грунтоўнай працы па міфапаэтыцы беларускіх казак.

Кожная форма, падобна асобным словам, нясе ў сабе пэўны ўстойлівы сэнс. Але і ўстойлівыя комплексы гэтых формаў, якія здольны паўтарацца, падобна

фразеалагізмам ў мове, таксама маюць традыцыйную семантыку. Тое і іншае – элементы пэўнай «мастацкай мовы», якія так ці інакш выкарыстоўваюцца ў пэўным творы. Для яго разумення і ствараецца, такім чынам, паэтыка як сістэма навуковых паняццяў [7, 184].

Асобны прадмет паэтыкі – твор. Пры яго вывучэнні акрэсліваюцца тры асноўныя тэндэнцыі. У адных выпадках галоўным аб'ектам даследавання прызнаецца тэкст, г. зн. маўленчая структура твора: тады натуральнай апорай паэтыкі лічыцца лінгвістыка. Пры супрацьлеглым падыходзе ў якасці галоўнага прадмета паўстае «эстэтычны аб'ект», г. зн. «мастацкі», «паэтычны», «унутраны» свет. Аналіз яго каштоўнаснай структуры ажыццяўляецца на аснове эстэтыкі [7, 184]. Калі канстатуецца прынцыповая дваістасць твора, то ставіцца пытанне аб размежаванні двух відаў форм – якія арганізуюць маўленчы матэрыял («кампазіцыя») і якія размяжоўваюць каштоўнасці, уключаныя ў эстэтычны аб'ект («архітэктоніка», або «канструкцыя»), а таксама аб заканамерных суадносінах гэтых аспектаў мастацкага цэлага. У выніку ўзнікае той варыянт паэтыкі, які М. М. Бахцін назваў «эстэтыкай слоўнай творчасці» [2, 5].

У найноўшым слоўніку «Паэтыка» (2008) адзначаецца, што паэтыка як навука ў належнай меры яшчэ не склалася і не адасобілася ад сумежных спецыяльных дысцыплін (лінгвістыкі, псіхалогіі) і ад агульнагуманітарных парадыгм – традыцыйна-філасофскіх (герменеўтыка) або авангардна-семіятычных (неарыторыка). Становішча паэтыкі ў гуманітарнай сферы, дзе на «метанавуковы» статус прэтэндавалі ў розны час гісторыя культуры і культуралогія, псіхааналіз і філасофія мовы, не можа не адбіцца на ўзроўні фалькларыстычных даследаванняў [7, 184].

На сённяшні дзень усталяваліся навуковыя традыцыі, у адпаведнасці з якімі паэтыка твораў фальклору разглядаецца на трох узроўнях: на ўзроўні сюжэту і кампазіцыі, на ўзроўні паэтычнага (моўнага) стылю, на ўзроўні рытму і метрыкі. Параўнальна-гістарычны метада, для распрацоўкі якога шмат зрабілі В. М. Жырмунскі і Б. М. Пуцілаў, дазваляе разглядаць фальклорныя творы розных жанраў на ўзроўні іх мастацкай структуры, што, на мой погляд, дае магчымасць выразна паказаць спецыфічна жанравыя асаблівасці іх паэтыкі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Аверинцев, С. С.* Филология [Электронный ресурс] / С. С. Аверинцев // Большая советская энциклопедия. Изд. 3-е. Т. 27. Режим доступа: http://philologos.narod.ru/texts/aver_philol.htm. – Дата доступа: 15 ноября 2010.
2. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин, составитель С. Г. Бочаров. – М., 1979.
3. Большая литературная энциклопедия. / Красовский В. Е. и др. – М., 2004.
4. *Веселовский, А. Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. Изд. 3-е. – М., 2007.
5. *Кравцов, Н. И.* Поэтика русских народных лирических песен: композиция / Н. И. Кравцов. Ч. 1. – М., 1974.
6. *Лихачев, Д. С.* Об общественной ответственности литературоведения / Д. С. Лихачев // Контекст – 1973. – М., 1974.
7. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М., 2008.
8. *Рагойша, В. П.* Літаратуразнаўчы слоўнік: тэрміны і паняцці: для школьнікаў і абітурыентаў / В. П. Рагойша. – Мінск, 2009.

Вольга Вараб'ёва

МЕХАНІЧНЫЯ КАНТАМІНАЦЫІ Ў БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ КАЗКАХ

Даследаванне народнай казкі мае глыбокія карані. Збіральнікаў і даследчыкаў цікавяць праблемы жанру, вобразная сістэма, міфалагічныя вытокі казачнага эпасу. У полі зроку навукоўцаў па-ранейшаму застаюцца і пытанні казачнай структуры, праблема спалучэння казачных сюжэтаў – кантамінацыя. Кантамінацыю традыцыйна падзяляюць на творчую і механічную. «У адных выпадках, – зазначае К. П. Кабашнікаў, – кантамінацыю можна разглядаць як творчы працэс ці яго вынік, у другіх – як механічнае злучэнне твораў альбо іх частак – усё залежыць ад эстэтычнага пачуцця, мастацкага вопыту выканаўцаў» [1, 122]. Самым спрэчным і маладаследаваным відам кантамінацыі ў казках з'яўляецца механічная.

Кожны казачны сюжэт прадугледжвае наяўнасць адпаведнага героя, які з'яўляецца носьбітам загадка вызначаных якасцей характару. Так, для перамогі над змеем патрэбна незвычайная сіла («Пераможца змея» [2, № 300А], «Бой на калінавым мосце» [2, № 300*В], «Тры падземныя царствы» [2, № 301А,В]); актуальнымі для героя, якому супрацьстаіць Кашчэй, з'яўляюцца настойлівасць і хітрасць («Смерць Кашчэя ў яйцы» [2, № 302]). У сюжэтах з сямейнымі канфліктамі («Звярынае малако» [2, № 315А], «Цудоўныя дзеці» [2, № 707] і інш.) герой надзяляецца шчырасцю, разважлівасцю, даверлівасцю, мудрасцю. Спалучыць у адным творы такіх розных казачных герояў не заўсёды ўдаецца. І казачнікі, пераходзячы да новага сюжэта, часта ўводзяць і новага героя. Яшчэ больш складана злучыць сюжэты розных жанравых разнавіднасцей казак, напрыклад, чарадзейных і рэалістычных, ці бытавых. Злучэнне такіх сюжэтаў можа не мець унутранай сувязі, матывацыі, што і дазваляе гаварыць пра механічную кантамінацыю. Такім чынам, пад механічнай кантамінацыяй мы будзем разумець спалучэнне сюжэтаў, злучаных з дапамогай фармальнай звязкі (без унутранай матывацыі), героі якіх з'яўляюцца супрацьлеглымі па свайму светаўспрыманню.

Прыкладам механічнага спалучэння двух сюжэтаў 301А,В «Тры падземныя царствы» + 502 «Медны лоб» [*1] з'яўляецца казка «Меднае чудавішча» [4, 334–346]. Герой першага сюжэта – салдат, мужны герой-барацьбіт. Гэта ён, пільнуючы царскую пшаніцу, змагаецца з дзіўным птушкачалавекам, які «прылятаець. Спусціўся. Давай ножычкам рэзаць да ў пучкі вязаць, нарэзаў столькі, столькі яму сіла падняць. Толькі ж ён набраў пад крылля, стаў узнімацца, а ён [салдат] з дупла да за бараду» [4, 335]. Салдат дастаўляе абясіленага злодзея да цара, атрымлівае ўзнагароду і вяртаецца дадому.

Сюжэт, нягледзячы на сваю распаўсюджанасць, у параўнальным паказальніку сюжэтаў «Усходнеславянская казка» не адзначаны. Суаднесці яго можна з № 301А,В, або з № 531 «Канёк-гарбунок», № 530 А,В «Сіўка-Бурка». З № 301А,В

«Тры падземныя царствы» яго яднае намер фізічнага знішчэння ворага, пэўнае знешняе падабенства вобраза з традыцыйным персанажам змеяборчага сюжэта – Сам-з-кокаць-барада-з-локаць. Да таго ж цудоўныя ўласцівасці і гуманныя намеры незвычайнай істоты раскрываюцца толькі ў наступным сюжэце, пасля вырашэння тэмы першага сюжэта. Вырашэннем тэмы можна лічыць паланенне злодзея: *«Запёрлі яго на дванаццаць дзвярэй, на дванаццаць замкоў у клет»*[4, 335]. Такая развязка вычэрпвае канфлікт, устанаўлівае парушаную гармонію. Такі фінал хоць і нельга лічыць тыповым для змеяборчых сюжэтаў, якія часцей заканчваюцца фізічным знішчэннем ворага ці іх служэннем герою-пераможцу (прыгадаем цудоўную кабыліцу, якая ў падобных сюжэтах служыць свайму новаму гаспадару, перакаваную ў кабылу змяю – маці шматгаловых змеяў), аднак ён дапушчальны. Таму дадзены сюжэт мы і суаднеслі з № 301А,В.

Другі сюжэт разгортваецца ў межах сямейнага канфлікту: цар, як і мачаха ў шматлікіх сюжэтах, становіцца прадстаўніком злых сіл, яго сын, падлетак-юнак, насуперак бацькоўскай волі адпускае Меднае Чудавішча на свабоду. Антыгерой першага сюжэта ператвараецца з пачвары ў цудоўнага памочніка, які будзе дапамагаць царскаму сыну ва ўсіх жыццёвых выпрабаваннях. Сюжэт заканчваецца традыцыйна – шлюбам царскага сына з царэўнай і прымірэннем з бацькам. Такім чынам, адзіным актыўным персанажам двух злучаных сюжэтаў з'яўляецца Меднае Чудавішча. Унутрана два сюжэты паміж сабой не звязаны, традыцыйная логіка развіцця вобразаў парушана. Разам з тым мы павінны прызнаць, што новы твор атрымаўся арыгінальным і сведчыць не толькі пра парушэнне традыцыі, а і пра актыўныя пошукі новых шляхоў яе ўзбагачэння.

Да механічных кантамінацый адносіцца спалучэнне сюжэтаў № 311 «Мядзведзь і тры сястры» + № 301 А,В «Тры падземныя царствы» ў казцы «Мядзведжае вушка» [3, 165–168]. У першым сюжэце канфлікт развіваецца паміж жанчынай і мядзведзем. Для яго вырашэння не абавязкова фізічнае знішчэнне супраціўніка. Дастаткова выйсці за межы ўладанняў ворага, таму што яго сіла абмяжоўваецца толькі сваім для яго светам – прыродным. Так, перахітрыўшы мядзведзя ў яго ўладаннях (прымусіўшы аднесці ў вёску замест попелу сына, а потым і сябе), жанчына і яе сын выходзяць з-пад улады жывёлы. Сіла мядзведзя не распаўсюджваецца на чалавечае асяроддзе: *«...яго і калом прагналі і са двара з таго. Так ён пайшоў ужо плачучы»* [3, 167]. Кожны казачны сюжэт традыцыйна заканчваецца ўстанаўленнем парушанай гармоніі, вяртанне жанчыны з сынам у чалавечы свет сцвярджае новую гарманічную сітуацыю.

У другім сюжэце з'яўляецца іншы герой – асілак Мядзведжае вушка. Новы герой паказвае на парушэнне традыцыйнай сувязі паміж сюжэтамі, сведчыць пра механічнае спалучэнне тэкстаў у адзін твор. Сам сюжэт разгортваецца ў межах традыцыі. Герой хутка расце, мае вялікую сілу: *«Той Мядзведжае вушка быў надта дужы»* [3, 167]. Паказчыкі яго сталасці – імкненне да самарэалізацыі, пошукі асілкам таварышаў. На жаль, сюжэт не завершаны. Тэма не вырашаецца. Такія тэксты з'яўляюцца сведчаннем затухання казачнай традыцыі, актывізацыі з'явы механічнай кантамінацыі ў беларускіх народных казках.

*1. Тут і далей у артыкуле прыводзяцца нумары казак, змешчаных у [2].

ЛІТАРАТУРА

1. Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. – Минск, 1993.
2. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / сост.: Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков; отв. ред. К. В. Чистов. – Л., 1979.
3. Чарадзеіныя казкі: у 2 ч. Ч. 2 / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. – Мінск, 2003.
4. Чарадзеіныя казкі: у 2 ч. Ч. 1 / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. – Мінск, 2003.

Вера Дзянісенка

МАТЫЎНАЕ ПОЛЕ ЗВАРОТУ ЗАМАЎЛЯЛЬНІКА Ў БЕЛАРУСКІХ І ВЕДЫЙСКІХ ЗАМОВАХ

Беларускія і ведыйскія замовы ўключаны ў вельмі складаную сістэму сувязей з нацыянальнай міфалогіяй і нацыянальным фальклорам. Напачатку ствараецца ўражанне, быццам паміж імі няма кропак судакранання, аднак нават павярхоўны аналіз выяўляе, што яны паддаюцца структурнаму і матыўнаму параўнанню.

Тэарэтычнае асэнсаванне паняцця «матыўнае поле» немагчыма без разумення катэгорыі «матыў». Так, на думку навукоўца Б. М. Пуцілава, матыў мае два значэнні: «па-першае, схемы, формулы, адзінкі сюжэта ў выглядзе нейкага элементарнага абагульнення і, па-другое, сама гэта адзінка ў выглядзе нейкага элементарнага абагульнення» [8]. На жаль, да разгляду класіфікацыі і характарыстыкі асобных замоўных матываў звярталася даволі мала даследчыкаў. У прыватнасці, даследчыца Т. Агапкіна вылучае спецыяльныя (характэрныя для канкрэтнай функцыянальнай групы замоў) і міжфункцыянальныя (якія сустракаюцца ў некалькіх функцыянальных групам) матывы [1, 68]. М. Трыфаненкава – яшчэ і ўніверсальныя (якія сустракаюцца ў розных тэматычных групам) [10].

Калі структурная паэтыка арыентуецца на вызначэнне іерархічных узроўняў тэксту, то матыўны аналіз (тэрмін прапанаваны Б. М. Гаспаравым) прадугледжвае наступную якасць матываў: «яны, будучы кросузроўневымі адзінкамі, паўтараюцца, вар’іруючыся з іншымі матывамі ў тэксце, ствараючы яго непаўторную паэтыку» [12, 256]. Пад матыўным полем мы разумеем унутраную сэнсавую сувязь адных матываў (субматываў, мікраматываў) і адсутнасць такой сувязі паміж іншымі, разам гэта дае пэўны малюнак. Аб’яднанне такім чынам розных матываў (субматываў, мікраматываў) у адну групу – матыўнае поле – можна таксама патлумачыць «высокім узроўнем іх звязанасці адзін з адным» [1, 96]. Акрамя таго, матыўны аналіз можа прымяняцца для рэканструкцыі першапачатковай формы і сюжэта і прасочвання яго трансфармацыі ў беларускіх і ведыйскіх замовах [2, 153 – 154].

«Матыў звароту» замаўляльніка да міфалагічнай асобы, хваробы і г. д. з’яўляецца кросэтнічным і шырока прадстаўленым. А выяўленне яго матыўнага

поля дазваляе зразумець структураўтваральныя, сюжэтаўтваральныя і тэкстапараджальныя функцыі.

У межах «матыву звароту» ў беларускіх замовах вылучаюцца асноўныя групы персанажаў, што канкрэтызуе аналізуемы матыў на сэнсавым узроўні субматываў і мікраматываў. Названыя паняцці дапамагаюць больш глыбока, як паказала даследчыца беларускіх замоў С. А. Вяргеенка, спасцігнуць характар рэалізацыі матыву ў тэксце [5]. Так, пад субматывам (падматывам) разумеецца канкрэтная рэалізацыя матыву на адным з сэнсавых узроўняў (суб'ектным, прэдыкатным, аб'ектным, акалічнасным). Пры гэтым субматыў мае здольнасць да далейшай канкрэтызацыі на тым або іншым сэнсавых узроўнях, вынікам якой з'яўляецца мікраматыў як вышэйшая ступень канкрэтызацыі матыву [10, 256].

У якасці субматываў беларускіх замоў вышэйназванага матыву С. А. Вяргеенка адзначае наступныя: «Зварот замаўляльніка да звышнатуральных сіл», «Зварот замаўляльніка да язычніцкіх персанажаў», «Зварот замаўляльніка да прыродных і касмічных аб'ектаў» [5].

Мы спынімся на субматыве «Зварот замаўляльніка да звышнатуральных сіл» і параўнаем яго функцыю, тэматыку, вобразнасць у беларускіх і ведыйскіх замовах.

У беларускіх замовах ён прадстаўлены зваротам да хрысціянскіх персанажаў. Выявілася, што ён выконвае як структураўтваральную (наяўнасць яго ў малітоўных уступах або зачынах), так і сюжэтаўтваральную функцыі (з'яўляецца пачаткам развіцця сюжэта): *«Госпаду Богу памалюся і матары Божай прыкланюся, – прыступіця і намажыця рабе божай. Сыботачка-мамачка, як ты свет аснавала, жаркае сонейка і яснае месячка, і зоры-зараніцы і божыя памашніцы, прыступіця і намажыця рабе божай»* [7, 238, № 806]. Аналізуемы матыў часцей за ўсё сустракаецца ў лекавых і гаспадарчых замовах.

На ўзроўні мікраматываў з'яўляюцца канкрэтныя персанажы:

- зварот замаўляльніка да Госпада Бога: *«Госпадзі Божя, блаславі і, царыца, пасабі»* [7, 34, № 3];

- зварот замаўляльніка да святых (Міколы Чудатворца, Міхаіла, Пятра, Паўла, Юр'я, Ягорыя) і анёлаў: *«Мікулай-чудатворац і святы божя! І памілуй нас ад худога, ад ліхога, ад злога»* [7, 37, № 16]; *«Святы Ягорай-набеданосец, у цябе мячы, бяры ў Бога ключы, замыкай тры пуці ад звера бягучага, ад гада паўзучага, ад злога паганага чалавека, ад буйнога ветру»* [7, 46, № 54]. Кожнаму святому прыпісваліся пэўныя функцыі. Так, напрыклад, да Юр'я часцей за ўсё замаўляльнік звяртаецца ў замовах, звязаных з гаспадарчай дзейнасцю, у прыватнасці ў функцыянальнай групе «Ад хвароб жывёлы».

- зварот замаўляльніка да Прачыстай Маці: *«Прачыстая мая маці, хадзі хомаўку даглядаці»* [7, 81, № 181]; *«Матар Божая, царыца нябесная, прыступіся раба божага зьвіху гаварыці, прыдуманага, прыгаворнага, уцешнага, пасмешнага»* [7, 169, № 548]. Замаўляльнік звяртаецца да Прачыстай Маці з просьбай пазбавіць чалавека ад ведзьмы, чараў, ад хваробы вачэй, «уроку», зубнога болю, скулы і інш.

Субматывы ведыйскіх замоў утрымліваюць наступныя мікраматывы: «Зварот замаўляльніка да багоў» або «Зварот замаўляльніка да сіл зла».

«Зварот замаўляльніка да багоў» сустракаецца ва ўсіх тэматычных групах ведыйскіх замоў. Ведыйская рэлігія наскрозь пранікнута магіяй. Адны і тыя ж рытуалы маглі выкарыстоўвацца як ў рэлігійных, так і ў магічных мэтах. Агульным элементам для магіі і рэлігіі было прызнанне абумоўленасці чалавечага існавання звышнатуральнымі сіламі [6, 25 – 26]. У ведыйскіх замовах так званы рэлігійны ўзровень прадстаўляюць два класы: багі і сілы зла (асуры і іншыя дэмань). Багі звязаны са светам, касмічным законам *рыта*, парадкам і ісцінай, асуры – з цемрай, парушэннем касмічнага парадку, хаосам, зманам. У ведыйскіх лекавых замовах сустракаецца імя Індры – бога навальніцы і вайны: «*Няхай вярнуць цябе зноў апсарас! // Зноў – Індра! Зноў – Бхага!*» (VI, 111, 4) [3, 72. – Тут і далей пераклад аўтара. – В. Д.]. Бог Агні (agni) – адзін з асноўных багоў Атхарваведы, ён бог агню ва ўсіх яго праявах: на зямлі, на небе і ў вадзе. Ён з’яўляецца богам сямейнага ачага і ахвярнага вогнішча, які забівае і праганяе дэманаў. Агні надзяляе даўгалеццем, вылечвае ад укусаў дзікіх звяроў і змяінага яду: «*Няхай прагоніць Агні адсюль ліхаманку!*» (V, 22, 1)[3, 63]. Сома (soma) – уладар раслін: «*Ён (вядзьмак) прыішоў, аб’яўляючы сябе, – // Прыміце ж яго! // О Брыхаспаці, надпарадкаваўшы(яго) свайго волі, // О Агні-Сома, праніжце (яго) наскрозь!*» (I, 8, 2) [4]. Варуна (varuna) – асноўны захавальнік касмічнага закону *рыта*. Ён карае грэшнікаў, зацягваючы на іх свае петлі ці насылаючы вадзянку; звязаны з вадой і клятвай пры вадзе. Гэта змрочны бог магічных замоў Атхарваведы: «*Няхай прагоніць Агні адсюль ліхаманку! // (Няхай прагоніць яе) Сома, давільны камень, Варуна, чыстыя помыслы, // Алтар, ахвярная салома, ярка пылаючыя дровы! // Няхай знікне проч нянавісць!*» (V, 22, 1)[3, 63].

«Зварот замаўляльніка да сіл зла» таксама прысутнічае ва ўсіх тэматычных групах ведыйскіх замоў, хоць сілы зла прадстаўлены ў Атхарваведзе не вельмі шырока. У замовах сустракаюцца іх назвы, хоць за імі часта нельга ўгледзець ні знешняй, ні функцыянальнай характарыстыкі. Пры ўсім гэтая частка міфалагічнай прасторы Атхарваведы разнастайная. У яе ўваходзяць персанажы рознага паходжання, пачынаючы з тых, хто ў найбольш старажытны перыяд развіцця індыйскай міфалогіі меў непасрэдную сувязь з небам і багамі, як асуры, гандхарвы, апсарас, і заканчваючы дробнай і заземленай нячыстай сілай, як ракшасы, пішачы, кімідзіны і інш.

Гандхарвы – клас дэманаў, якія, з аднаго боку, захавалі некаторыя нябесныя рысы, з другога – паказваюцца як агідныя, юрлівыя пярэваратні-напаўжывёлы, асабліва небяспечныя для жанчын [6, 48]: «*Нябесны Гандхарва, (той), хто адзіны ўладар сусвету, // Годны глыбокай пашаны, годнызаклікаў сярод плямён – // Цябе такога я ўтрымліваю замай, о нябесны бог. // Няхай будзе табе глыбокая пашана! На небе твое месца*» (II, 10, 1) [4]; «*Адзін – як сабака, другі – як малпа. // Стаўшы як бы прыемным на выгляд // Юнаком з пышнымі кучарамі, // Гандхарва прыстае да жанчын. // Мы прымушам знікнуць яго адсюль // З дапамогай магутнага замаўлення*» (IV, 37, 11) [4].

Апсарас – клас вадзяных німфаў, жонак гандхарваў. Яны звязаны ў Атхарваведзе не толькі з вадой, але і з зямлёй (жывуць на вялікіх дрэвах), а таксама заступаюцца пры гульні ў косці [6, 48]: «*(Тыя), якія шумныя, якія акручваюць, // Якія*

любяць гуляльныя косці, якія засмучаюць розум – // Гэтым апсарас – жонкам гандхарвов // Я здзейсніў пакланенне» (II, 2, 5) [4]; «Няхай сыйдуць апсарас да рекі, // Да шумнага зрынвання вод: Гульгулу, Піла, Наладзі, // Аукшагандхі, Прымандані! // Ну, апсарас, сыходзьце прэч – Вы апазнаныя!» (IV, 37, 3) [4].

Ракиасы – клас дэманаў-пярэваратняў, якія могуць прымаць розныя формы: людзей, жывёл, птушак. Яны квапяцца на жанчын, шкодзяць дзецям, якія яшчэ не нарадзіліся, п’юць чалавечую кроў, пранікаючы ўнутр чалавека, выклікаюць у яго хваробу [6, 48]: «Хто выклікае благія сны, хто выклікае дрэннае жыццё, // Ракиаса, пачвара, упырых, // Усех з благім імем, з благім маўленнем – // Мы прымушаем іх згінуць прэч ад нас!» (IV, 17,5) [4].

Сустракаюцца ў Атхарваведзе і так званыя абстрактныя сілы зла. Гэта перш за ўсё Пагібель, якая зацягвае свае завесы на выбраных ёю ахвярах і паражэ сям’ю чалавека [6, 48 – 49]: «Няхай заклэзае яго Пагібель, // Як каня – аброццю! // Дурань, які злуецца з мяне, – // Яму не пазбавіцца ад завесы!» (IV, 36, 10) [4]. Згадваецца ў замовах таксама Смерць і Скваннасць: «Адитурхоўваючы Скваннасць – звера, які сядзіць у засадзе, // Няхай будзе ён, уладар, які дае мне багацце!» (III, 15, 1) [4]; «Смерць – вярхоўны ўладар істот. Няхай дапаможа яна мне ў гэтай малітве, у гэтым абрадзе, у гэтых абавязках, у гэтай устойлівасці, у гэтым намеры, у гэтай задуме, у гэтым жаданні, у гэтым закліку багоў – Свага!» (V, 24, 13) [4].

Такім чынам, аналіз твораў паказаў, што матыў звароту замаўляльніка ў беларускіх і ведыйскіх замовах выконвае як структураўтваральную (утварае кампазіцыйныя часткі твора), так і сюжэтаўтваральную (утварае комплекс узаемазвязаных і ўзаемаабумоўленых матываў) функцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Агапкина, Т. А. К реконструкции праславянских заговоров / Т. А. Агапкина, А. Л. Топорков // Фольклор и этнография: проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. – Л., 1990.
2. Арлова, В. С. Матыўнае поле беларускіх і ведыйскіх замоў ад крывацёку / В. С. Арлова // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 5 / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск, 2008.
3. Атхарваведа. Избранное / перевод с ведийского языка, вступительная статья, комментарии Т. Я. Елизаренковой. – М., 1977.
4. Атхарваведа (Шаунака). Первая книга / перевод с ведийского языка Т. Я. Елизаренковой [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://scriptures.ru/vedas/atharvaveda.htm>. – Дата доступу: 13. 01. 2010.
5. Вяргеенка, С. А. Матывы беларускіх лекавых замоў: структурна-функцыянальны аспект (на матэрыялах фальклору Гомельшчыны): аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук: 10. 01. 09 / С. А. Вяргеенка; НАН Беларусі, Ін-т маст-ва, этнагр. і фальк. імя К. Крапівы. – Мінск, 2010.
6. Елизаренкова, Т. Я. Об Атхарваведе / Т. Я. Елизаренкова // Атхарваведа. Избранное. Перевод с ведийского языка, вступительная статья, комментарии Т. Я. Елизаренковой. – Москва, 1977.
7. Замовы / уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. Г. А. Барташэвіч; рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – 2-е выд. – Мінск, 2000.
8. Путилов, Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора / Б. Н. Путилов. – Л., 1976.

9. Руднев, В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М., 1997.

10. Трыфаненкава, М. А. Матыў змеяборства ва ўсходнеславянскай фальклорнай традыцыі: генезіс, семантыка / М. А. Трыфаненкава. – Мінск, 2003.

Славяна Шамякіна

МАСТАЦКАЯ ДЭТАЛЬ ЯК СРОДАК СТВАРЭННЯ СУБСТАНЦЫЯЛЬНЫХ ВОБРАЗАЎ У БЕЛАРУСКІХ ЧАРАДЗЕЙНЫХ КАЗКАХ

Мастацкая дэталі – гэта выяўленчая мастацкая падрабязнасць: элемент пейзажа, партрэта, маўлення, псіхалагічнай характарыстыкі персанажа, сюжэта. Расійскі тэарэтык літаратуры Л. Крупчанаў дае наступнае азначэнне: «Дэталі мастацкая – адзін са сродкаў стварэння вобраза, які дапамагае ўявіць увасоблены характар, карціну, прадмет, дзеянне, перажыванне ў іх своеасаблівасці і непаўторнасці» [1, 230]. У прыведзеным азначэнні падкрэслена: дэталі – сродак стварэння вобраза. Мы разгледзім ролю мастацкай дэталі ў стварэнні асаблівых тыпаў вобразаў – персанажаў, локусаў і рэчаў. Мы лічым, што тры дадзеныя віды вобразаў можна аб’яднаць у адзіны сэнсава-структурны тып мастацкага вобраза. Пад сэнсавым падабенствам усіх згаданых відаў вобразаў мы маем на ўвазе іх суаднесенасць з канкрэтнымі адзінкавымі аб’ектамі матэрыяльнай рэчаіснасці – напрыклад, жывымі істотамі (персанажы), месцамі, лакальна акрэсленымі адзінкамі прасторы (локусы), прадметамі (рэчы). На гэтай падставе мы называем дадзеныя тры віды вобразаў «рэчыўнымі», ці «субстанцыяльнымі». У той час як, напрыклад, вобраз краіны і народа – зборны вобраз, які складаецца з мноства асобных адзінак; вобразы-тропы выяўляюць адносіны паміж некалькімі рознымі аб’ектамі ці з’явамі або паміж аб’ектамі і яго часткай і г. д., а таксама могуць быць абстрактнымі. Пад структурным падабенствам вобразаў-персанажаў, локусаў і рэчаў мы разумеем магчымасць прадставіць іх у якасці структуры з пэўным наборам кампанентаў. Кожны вобраз у тэксе абазначаны канкрэтнай лексмай, але сэнсавое напавненне вобраза кардынальна адрозніваецца ад звычайнага, агульнаўжывальнага значэння дадзенай лексемы. Гэта адбываецца ў выніку «прырашчэнняў» сэнсаў да слова, якім абазначаны вобраз. Слова ў мастацкім творы, як адзначае акадэмік В. Вінаградаў, стварае асаблівы мастацкі свет, і таму па сваёй сэнсавай накіраванасці яно *двуплановае*, а значыць *вобразнае*. «Яго сэнсавая структура пашыраецца і ўзбагачаецца тымі мастацка-выяўленчымі прырашчэннямі сэнсу, якія развіваюцца ў сістэме цэласнага эстэтычнага аб’екту» [2, 50 – 51].

Дадатковыя сэнсы можна абагульніць у некалькі груп. Групу сэнсаў і ёсць кампаненты структуры вобраза, якія мы вылучаем: аўтар пры стварэнні мастацкага вобраза перапрацоўвае некаторыя жыццёвыя рэаліі і культурныя з’явы (адсюль – **культурна-рэчаіснасны кампанент**); надзяляе вобраз пэўнымі мэтамі і функцыямі, каб уключыць яго ў структуру тэксту, суаднесці з іншымі вобразамі (**функцыянальна-мэтавы кампанент**); прыўносіць пэўныя дэталі, каб надаць

яму канкрэтнасць і непаўторнасць (кампанент «мастацкая дэталі»), і, у рэшце рэшт, ацэньвае, суадносячы яго са сваімі аксіялагічнымі ўстаноўкамі, этычнымі нормаў і бачаннем эстэтычнага ідэалу (кампанент «аўтарская ацэнка»). Заўважым, што такая структура рэчыўных вобразаў яскрава адрознівае іх ад тых жа вобразаў-тропаў, структуру якіх, згодна з тэорыяй даследчыка П. Паліеўскага, магчыма звесці да простых схем «А як Б» ці «А не як Б» [4, 72-114]. Структура рэчыўных вобразаў, як бачым, намнога больш складаная. Субстанцыяльныя вобразымаюць у творы і асабліваю сэнсавую нагрузку. Напрыклад, не кожнае месца, аб'ект прасторы ў творы з'яўляецца вобразам-локусам, а толькі той, у якім адбываюцца асабліва значныя падзеі. Увогуле, пад **вобразамі-персанажамі** мы разумеем дзейных асоб твора – жывых істот, а таксама аб'екты і з'явы, што функцыянальна іх замяняюць, гэта значыць, такія вобразы, якім у творы прыпісваецца ўласцівасць мыслення, адчування, дзейнасці. Да **вобразаў-рэчаў** адносім нелакалізаваныя ў прасторы аб'екты, якія магчыма перамясціць з месца на месца. А вось аб'екты, лакалізаваныя ў прасторы, са стабільным у ёй месцазнаходжаннем, мы называем **вобразамі-локусамі**. Гэта, па сутнасці, вобразы прасторы, але не панарамныя малюнкі, як пейзаж, а адзінкавыя аб'екты.

Зразумела, што не ўсялякі згаданы ў творы прадмет, месца ці асоба з'яўляюцца вобразамі з такой складанай структурай. Мы лічым, што менавіта на падставе наяўнасці ўнутры вобраза складанай структуры з абазначанымі кампанентамі трэба адрозніваць паўнацэнныя рэчыўныя вобразы ад мікравобразаў-мастацкіх дэталей. Мастацкая дэталі – таксама вобраз, але па сутнасці сваёй іншы, чым разглядаемыя рэчыўныя вобразы, менш складаны і бліжэйшы да вобразаў-тропаў (а часам і супадае з імі), з недастаткова арганізаванай (у параўнанні з субстанцыяльнымі вобразамі) вобразнай структурай і недастаткова значнай роляй у сюжэце. Мы называем дэталі «мікравобразамі» ў адносінах да больш складаных вобразаў-персанажаў, локусаў і рэчаў.

Можна вылучыць два тыпы мастацкіх дэталей: адны з'яўляюцца адасобленымі кампанентамі ў тэксце, а другія – *кампанентамі структуры* паўнацэнных рэчыўных вобразаў. Калі першыя – асобныя адзінкавыя ўпамінанні ў тэксце нейкіх рэчаў, аб'ектаў ландшафта, людзей ці жывёл, то другія – усяго толькі элементы партрэта ці характару персанажа, знешняга выгляду локуса ці рэчы і г. д.

Універсальнай класіфікацыі тыпаў мастацкіх дэталей да гэтага часу не існуе. Асобныя класіфікацыі, якія трывала зацвердзіліся ў літаратуразнаўчай навуцы, не заўсёды магчыма прыкласці да твораў усіх жанраў, напрыклад да фальклорных. Мы звяртаемся да класіфікацыі, найбольш, на нашу думку, універсальнай, прыдатнай і для фальклорных, і для літаратурных твораў. Так, паводле класіфікацыі даследчыка У. Кухарэнкі, вылучаюцца наступныя віды дэталей: 1) *выяўленчыя*. Дэталі гэтага тыпу павінны «ствараць зрокавы вобраз таго, што апісваецца» [3, 113], і часцей за ўсё ўваходзяць «у якасці кампанента ў склад вобраза прыроды і вобраза знешнасці» [3, 113]. Такім чынам, выяўленчыя дэталі адносяцца да тых, што ўваходзяць ў склад вобразаў; 2) *удакладняючыя*. Наконт іх У. Кухарэнка адзначае: «Асноўная функцыя ўдакладняючай дэталі – шляхам фіксацыі нязначных падрабязнасцей факта ці з'явы стварыць ўражанне іх

дакладнасці, верагоднасці» [3, 113]. Менавіта да гэтага тыпу трэба аднесці, магчыма, усе дэталі, якія з'яўляюцца адасобленымі кампанентамі ў тэксце; 3) *характаралагічныя* дэталі ўдзельнічаюць у фарміраванні характару вобраза-персанажа; 4) *імпліцытныя*. «Імпліцытная дэталі адзначае знешнюю характарыстыку з'явы, па якой угадваецца яе глыбінны сэнс» [3, 115], асноўнае прызначэнне такога кшталту дэталі – стварэнне падтэксту.

Дадзеная класіфікацыя ў значнай ступені функцыянальная, вынікае з галоўнай функцыі кожнай дэталі ў тэксце.

Разгледзім, як мастацкія дэталі ўдзельнічаюць у стварэнні субстанцыяльных вобразаў у беларускіх чарадзейных казках.

Трэба адзначыць, што ў фальклоры мастацкая дэталі яшчэ не набыла такую шматфункцыянальнасць, як у літаратуры, але ўжо адыгрывае важную ролю ў абмалёўцы вобраза. Мастацкія дэталі, якія характарызуюць рэчыўныя вобразы, у казках могуць праяўляцца ў апісаннях асобных рыс знешняга выгляду персанажаў, локусаў і рэчаў (*выяўленчыя дэталі*), у акцэнтацыі ўвагі на асобныя рысы паводзін персанажаў ці асаблівасці іх маўлення (*характаралагічныя і слоўныя дэталі*), на асобныя ўласцівасці, у тым ліку – функцыі і мэты, персанажаў, локусаў і рэчаў, якія выяўляюць іх сувязь з міфалогіяй і іншымі культурнымі сэнсамі (*імпліцытныя дэталі*) і г. д.

У казках гэта перш за ўсё апісанне знешнасці герояў (*выяўленчыя дэталі*). Часцей за ўсё апісанне знешнасці ўяўляе сабою зусім кароткую характарыстыку, напрыклад, «маладзец відны» – пра **Івана**, героя казкі «Шклянныя горы». Або пра **жонку Івана Васільевіча**: «дужа прыгожая» («Іван Васільевіч – стралок»). Міфалагічныя персанажы таксама не атрымалі разгорнутую характарыстыку. Пра **Цмока**, або **Змея**, у большасці казак вядома толькі, што ён можа быць трох-, шасці-, дзевяці і дванаццацігалоў. Падкрэсліванне шматгаловасці Цмока ўказвае, па-першае, на яго нечалавечую прыроду, хоць ён і можа выглядаць як чалавек, па-другое, магчыма, сведчыць пра яго мудрасць. Некаторыя багі ў развітых міфалогіях свету таксама мелі па тры галавы, напрыклад, Трымурці ў індуізме. Такім чынам, шматгаловасць Змея падкрэслівала перш за ўсё асаблівае, звышнатуральнае паходжанне персанажа. Гэтая дэталі з'яўляецца адначасова і *выяўленчай*, і *імпліцытнай*. Калі ў казкахдаецца дастаткова разгорнутае апісанне героя, то яно, як правіла, акцэнтуюе ўвагу на залатых ці сярэбраных дэталіх у яго знешнасці: «Ажно выходзіць з мора Яварка, высока, тонка, яе сукні і чаравікі срэбныя, яе валасы і бровы залатыя...» [6, 365]. Тут можна бачыць далёкае водгулле міфа – згадку пра сонечна-месяцавае паходжанне персанажаў.

Складаны від дэталі – апісанне магутнасці ці выпрабаванне сілы персанажа, асабліва ў казках багатырскага цыкла. Напрыклад: «...Сядзіць сам Кажамыя і мне рукамі дванаццаць шкур» («Кірыла Кажамыя»). Найчасцей **багатыр** загадвае зрабіць сабе булаву, закідае яе ў неба, доўга чакае і падстаўляе сваё калена, каб праверыць, ці разаб'ецца аб яго зброя. Або такога кшталту дэманстрацыя сілы: «Каваль-Багатыр што махне, дак дзесяць дубоў і паліць, бы чарацін» [5, 329]. Гэтыя дэталі можна аднесці да *характаралагічных*. Характаралагічную функцыю выконваюць і іншыя дэталі. Напрыклад, шкадаванне: герой шкадуе жывёл, не

з'ядае іх, хоць і пакутуе ад голаду. Такія паводзіны ўласцівы станоўчаму персанажу, а праз дэталі выяўляецца аўтарская ацэнка.

У абмалёўцы вобразаў-локусаў і вобразаў-рэчаў удзельнічаюць мастацкія дэталі розных відаў. Напрыклад, у казцы «Сын прададзёны» махнуў герой *шчоткай*, атрыманай ад дачкі змея, *«і сталі логі да балоты, і лес яловы, такі гусценны, што і вуж не прапаўзе»* [5, 256]. Тут ужываюцца выяўленчыя і адначасова характаралагічныя дэталі, выражаныя разгорнутымі слоўнымі характарыстыкамі. Саму ж сувязь паміж магічнымі рэчамі і локусамі, якія з'яўляюцца пры іх прымяненні, можна лічыць *імпліцытнай* дэталлю ў структуры як магічных рэчаў, так і локусаў. Такіх прыкладаў у казках шмат.

Сувязь локусаў і персанажаў у казках характарызуецца пэўнымі дэталямі. У казцы «Басня пра чарта» *дачка чорта* паслядоўна абярнулася *царквою, кветкай, ракою* [5, 265 – 266]. У казцы «Аб кравіччу, чараўніку і яго дачцы» ўцекачы, дзякуючы *дзяўчыне-чарадзеіцы*, пераўтварыліся ў *лес і маленькую пташачку, у вялікую гару і салавейчыка* на ёй, у *возера і качку* [5, 271]. У гэтых прыкладах прысутнічаюць *імпліцытныя дэталі*. Яны праяўляюцца праз узаемасувязь вобразаў-локусаў з персанажамі: персанажы чудоўным чынам ператвараюцца ў локусы, якія пэўным чынам характарызуюць персанажаў.

Часта ў якасці казачных вобразаў-локусаў сустракаюцца разнастайныя збудаванні. Звычайна пры апісанні іх выгляду выкарыстоўваюцца яркія мастацкія дэталі, каб падкрэсліць незвычайнасць. У казцы «Адай тое, што дома невядома» вобразна апісваецца незвычайны дом, які павінен збудаваць герой: *«Збудуй ты праз ноч камяніцу, каб было ў ёй столькі пакояў, столькі дзён у гаду, каб столь была, як неба, каб хадзілі па ёй сонца, месяц і зоры, каб працякала кругом камяніцы рака, каб быў чэраз раку мост – залатай маснічка, сярэбраная маснічка, каб чэраз мост перакінулася вясёлка, а канцамі ў ваду ўпіралася»* [5, 276]. Вялікая колькасць выяўленчых дэталей (бо апісваецца знешні выгляд камяніцы), якія адначасова з'яўляюцца і *імпліцытнымі*, афармляюцца з дапамогай слоўных характарыстык, эпітэтаў і параўнанняў.

Напачатку выяўленчасць мастацкай дэталі звязана з міфалагічнай традыцыяй, пра што, перш за ўсё, сведчаць колеравыя дэталі тыпу «залатая маснічка, сярэбраная маснічка», «залаты яблык, сярэбраны яблык». Іх важнасць абумоўлена, хутчэй за ўсё, сувяззю з Сонцам ды Месяцам.

Пры апісанні локусаў у чарадзейных казках назіраецца выразная тэндэнцыя да гіпербалізацыі. Напрыклад, у казцы «Царэўна-лягушка»: *«Пайшоў меншы сын на балота, а балота такое вялікае, што ні канца ні краю не відаць. Ідзець ён, ідзець, а балота нідзе не канчаецца»* [6, 98]. Казачная гара часта такая *«высокая, што і птушка не пераліціць»* [6, 150]. У гэтых прыкладах мы бачым выяўленчыя, характаралагічныя і *імпліцытныя дэталі* (напрыклад, апісанне гары не толькі падкрэслівае яе знешні выгляд, але і характарызуе пэўным чынам, а магчыма, і стварае падтэкст). Вялікі памер з'яўляецца дэталлю *імпліцытнай* таму, што дадзеныя локусы знаходзяцца ў іншасвеце. Праз іх велізарнасць пазначаецца пераход са звычайнага свету ў звышнатуральны. Напрыклад, у казцы «Івашка Мядзведжае вушка» гіпербалізуюцца ўсе локусы на мяжы двух светаў: лес там – агромністы, гара – вялікая, камень – велізарны, нара – надта глыбокая [5, 156–167].

Для казачных вобразаў-рэчаў таксама характэрна гіпербалізацыя. Напрыклад, стары Палугрым, «сам з вярыюк, а галава з гаршюк», меў «кнуцік дліною на сем вёрст» [5, 282]. У цэлым выяўленчыя дэталі для магічных рэчаў чарадзейнай казкі – з’ява нячастая. Рэч паўстае ў сваёй функцыянальнай прыналежнасці, аднак яе паходжанне, бяспрэчна, міфалагічна-рытуальнае: шмат якія рэчы, апісаныя ў казках, мелі рытуальнае значэнне. Генетычна яны ўзыходзяць да тых культурных даброт, якія ў міфе здабывае герой.

Рэдкія выпадкі ўказання на дэталі знешняга выгляду магічнай рэчы (напрыклад, *чорныя* ці *залатыя* яблыкі, *іржавае* сядло, *дзіравы* кашалёк). Яны падкрэсліваюць звышнатуральныя ўласцівасці рэчы і яе функцыянальную сутнасць як фетыша. Гэта значыць, што дэталі з’яўляюцца не толькі *выяўленчымі*, але *імпліцытнымі* ці *характаралагічнымі*. Яны і апісваюць знешні выгляд, і характарызуюць рэчы як незвычайныя, і ствараюць міфалагічны падтэкст – сігналізуюць сувязі магічных рэчаў з міфалагічнымі ўяўленнямі.

Кампанент структуры вобраза – мастацкая дэталі – праяўляецца ў тэксце праз эпітэты, якія дадаюцца да назваў магічных рэчаў, і праз характарыстыкі, звязаныя з узаемадзеяннем рэчы і персанажа. Так, у казцы «Шкляныя горы», перад тым як ісці да Бабы Югі здабываць чароўнага каня, герой па нейкай незразумелай прычыне знішчае магічныя рэчы, якія яму належаць, – *кавёр-самалёт* і *вірмяк-ненавідзец*. Гэта яўна *імпліцытная* дэталі, указанне на тое, што нельга карыстацца магічнымі рэчамі пры праходжанні дадзенага выпрабавання, хоць сюжэтная менавіта яны сапраўды маглі б вельмі дапамагчы герою.

Такім чынам, мастацкая дэталі як маляўнічая падрабязнасць у чарадзейных казках, дапамагае выяўленню міфалагічнага падтэксту вобразаў, надае ім адценне незвычайнасці і цудоўнасці, з’яўляючыся адным з маркёраў казкавага стылю. Менавіта мастацкая дэталі дапамагае падкрэсліць спецыфіку канкрэтнага вобраза, адрозніваць вобразы паміж сабою (напрыклад, *залатыя* яблыкі вяртаюць маладосць, а *чорныя* надзяляюць вялікай фізічнай сілай; на *калінавым* мосце адбываецца сустрэча і двубой героя са Змеем, а *крышталёвы* мост будзе герой і г. д.). Мастацкія дэталі як кампанент структуры субстанцыяльных вобразаў звязаны з іх функцыянаваннем у тэксце ў якасці канкрэтнай адзінкі, адрознай ад іншых вобразаў. Дэталі надаюць вобразам індывідуальнасць і непаўторнасць, робяць іх больш яркімі і выразнымі.

ЛІТАРАТУРА

1. Введение в литературоведение: учебник / Н. Л. Вершинина [и др.]; под общ. ред. Л. М. Крупчанова. – М., 2005.
2. Виноградов, В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. – М., 1959.
3. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.» / В. А. Кухаренко. – 2-е изд., перераб. – М., 1988.
4. Палиевский, П. В. Внутренняя структура образа / П. В. Палиевский // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер / Ю. Б. Борев [и др.] / ред. коллегия: Г. Л. Абрамович [и др.]. – М., 1962.
5. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. / рэд. В. К. Бандарчык / АН БССР. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. Беларус. нар. творчасць – Мінск, 1973. Ч. 1.

Настасся Баярскіх

ГАРМАНІЧНАЕ АДЗІНСТВА ДЫНАМІЧНАГА І СТАТЫЧНАГА Ў ЧЭШСКИХ ПЕСНЯХ ПРА КАХАННЕ

Шмат хто задумваўся над тым, у чым сакрэт сталага эстэтычнага ўздзеяння народнай песні на чалавека, і ніхто не будзе адмаўляць той факт, што ў сваёй творчасці народ інтуітыўна вынайшаў універсальныя мастацкія сродкі ўплыву на яго эмацыянальную сферу, якіх прытрымліваўся больш-менш пастаянна.

Паспрабуем праверыць гармонію алгебрай і знайсці тую заканамернасць (мадэль), па якой гарманізуецца народная творчасць. Р. М. Кавалёва закранула аспект праблемы на матэрыяле каляндарна-абрадавых песень [1, 204], мы ж, улічваючы той факт, што агульным кірункам развіцця сучасных гуманітарных ведаў з'яўляецца антрапацэнтрызм – цікавасць да чалавека, фарміравання яго ўнутранага свету пад знакам агульначалавечых, нацыянальных і культурных каштоўнасцей, спынімся на песнях пра каханне. Сярод пазаабрадавай лірычнай паэзіі яны вылучаюцца тэматычным багаццем і разнастайнасцю. У іх вобразнай сістэме моцна выяўляецца індывідуальны пачатак, увага да ўнутранага свету персанажаў, што абумовіла кампазіцыю твораў і выбар паэтычных сродкаў выразнасці. Лірычны герой тут прадстаўлены шэрагам псіхатыпаў.

Галоўныя героі песень пра каханне і, адпаведна, суб'екты маўлення – Яна і Ён. Любоўная песня – заўсёды ўсхваляваная споведзь, даверлівая і праўдзівая, якой не ведае ніводзін фальклорны жанр, ніводзін песенны цыкл. Перажыванні герояў, іх радасці і засмучэнні абумовілі характар гэтых песень – ад вясёлых, зухаватых, гумарыстычных да элегічных, журботных і жаласлівых. Адметнай якасцю твораў з'яўляецца тое, што іх героі вылучаюцца вышынёю і чысцінёю пачуццяў. Пры гэтым страсці кахання ніколі не пераходзяць мяжы, за якою губляецца годнасць чалавека. Каханне, як адзначаў даследчык беларускіх любоўных песень І. Цішчанка, уваходзіць у духоўны свет лірычнага героя ўладарна і моцна, запаўняючы сабою ўсю яго істоту [2, 6].

Мастацкая чароўнасць вобразаў перадаецца яркімі фарбамі, а чысціня пачуццяў закаханых падкрэсліваецца шляхам супастаўлення з прыроднымі з'явамі. Маляўнічыя дэталі пейзажу ў гэтых творах садзейнічаюць больш выразнаму адлюстраванню перажыванняў герояў, адметным чынам выкарыстоўваюцца псіхалагічны сімвалізм, персаніфікацыя, якія з'яўляюцца эмацыянальным абертанам песень.

Зыходзячы з таго, што на сучасным этапе развіцця навукі вельмі актуальна як уключэнне здабыткаў беларускай народнай творчасці ў славянскі кантэкст, так і асэнсаванне спецыфікі любоўных песень іншых славян, мы лічым перспектыўным параўнанне чэшскіх і беларускіх песень пра каханне. Наколькі нам вядома, падобны аспект у айчыннай фалькларыстыцы застаецца па-за ўвагай

даследчыкаў. Маючы на ўвазе зробленае беларускімі вучонымі, у дадзеным артыкуле мы спынімся пакуль што на чэшскіх песнях.

Р. М. Кавалёва адзначае, што адна з мадэлей, якая дазваляе зразумець тайну своеасаблівай суразмернасці каляндарных песень, сакрэт іх унікальнай універсальнасці і прывабнасці, – мадэль своеасаблівай гарманізацыі тэксту па лініі дасканалага, сэнсава апраўданага і псіхалагічна абумоўленага спалучэння дынамічных і статычных частак, што пазбаўляе тэкст манатоннасці, прымушае ўнутраны зрок то рухацца, то спыняцца, каб больш уважліва ўгледзецца ў мастацкую дэталю, важную для перадачы рытуальнага зместу абраду. Назапашванне статычна-дынамічных структур у сферы міфарытуальнай паэзіі, іх стабілізацыя і мадэрнізацыя адбываліся згодна з логікай абраду [1, 205].

Выкажам меркаванне пра тое, што ў пазаабрадавай лірыцы, у прыватнасці ў любоўных песнях, назапашванне статычна-дынамічных структур, улічваючы іх вышэйзгаданыя асаблівасці, адбываецца згодна з псіхалагічным станам лірычнага героя ці гераіні. Р. М. Кавалёва палічыла, што механізмы структурывання тэкстаў па катэгорыі статычнае/дынамічнае ўніверсальныя. Згодна з яе думкай, гарманізацыя статыкі і дынамікі стварае для кожнай часткі спрыяльны эстэтычны фон, а разам – тое глыбіннае адзінства, якое можна назваць драматычнай структурай, рухам, што разбурае любую манатоннасць, забяспечвае эстэтычнае задавальненне і функцыянаванне сістэмы ў цэлым. Калі архаічная па сваім характары культура, якой з’яўляецца каляндарная абраднасць, нараджае ўвасабляючы яе тэкст, яна, як правіла, накладвае яго на статычна-дынамічную структуру або на статычную і дынамічную паасобку [1, 205]. На матэрыяле чэшскіх любоўных песень мы бачым тую ж заканамернасць: які б кантэкст мы ні ўзялі – вузкі (асобная песня) ці шырокі (група твораў), – няцяжка заўважыць, што дынамічны імпульс амаль заўсёды ўраўнаважваецца статыкай выніку, з’яўлення, існавання [1, 205]. Праблема палягае ў вызначэнні нацыянальна прывабных матрыц статычна-дынамічнай арганізацыі тэкстаў і іх параўнанні з матрыцамі іншай этнічнай песеннай традыцыі.

Прааналізаваўшы корпус чэшскіх песень пра каханне, мы выявілі некалькі базавых тыпаў матрыц статычна-дынамічнай арганізацыі твораў.

Першы тып характарызуецца правільнай амплітудай хістання. Яго схема С – Д – С – Д (дзе С – статыка, Д – дынаміка):

Já mámchaloupkunavršku, bezdošku, potrhanou.

Až já seopiju, já sijipošiju, hrahrahra, hrahrahra, hrachovinou.

Já mámchaloupkunavršku, bezdošku, potrhanou.

Až já seožením, já sijivystrojim, hrahrahra, hrahrahra, hrachovinou[3].

Тут першы радок цалкам статычны: лірычны герой проста адзначае, што ў яго ёсць маленечкі трухлявы дамок. Наступны радок звязаны не з дзеяннем, а з дынамічным намерам героя абавязкова давесці свой дамок да ладу, як толькі ён нап’ецца. Далей песня зноў вяртаецца да фонавага статычнага факта, каб падкрэсліць градацыйнае павышэнне сацыяльна-псіхалагічнага стану хлопца, яго спеласць, поўную гатоўнасць да сямейнага жыцця: на месцы хацінкі ён пасля жаніцбы адбудуе амаль што палац.

Наступная мадэль твораў скіравана на тое, каб шляхам ўвядзення дадатковых элементаў больш выразна адцяніць статычную і дынамічную часткі. Яе схема С (С1 – С2) – Д (Д1 – Д2), дзе ўнутры кожнай часткі ёсць статычныя і дынамічныя кампаненты.

Тыповы ўзор – наступны тэкст:

*Ajá vřdycky, comě má hlavičkapobolívá,
ajá vřdycky, comě hlavabolí ?
Má hlavičkapobolívá,
má panenkazapomíná,
ajá vřdycky, comě má hlavabolí ?*

*Vřak já přece pro tě do nemoci neupadnu,
vřak já přece pro těstonat nebudu !
Do nemoci neupadnu,
když tě, holka nedostanu,
vřak já přece pro tě stonat nebudu [3].*

Першая страфа прысвечана статычнаму апісанню фізічнага стану лірычнага героя: ён пачуваецца дрэнна, яму баліць галава. Праз прыём сінтаксічнага паралелізму ў межах гэтай страфы спалучаецца ў адзіны эмацыянальна-псіхалагічны комплекс два статычныя кампаненты: галава баліць – каханая забывае.

Другая ж страфа фіксуе дынамічны зрух у душы і думках лірычнага героя. Праз уяўны дыялог са сваёй абранніцай ён сцвярджае, што не захварэе, нават калі дзяўчына не пажадае быць яму парай. І зноў праз прыём сінтаксічнага паралелізму чаргуюцца два віды сэнсавай дынамікі: я не захварэю і па табе стагнаць не буду – я цябе не высватаю.

Ілюстрацыяй для трэцяй мадэлі С1 – Д1 – Д2 – Д1 – Д2, калі пераход ад статычнай часткі да дынамічнай суправаджаецца далейшым нарошчваннем дынамічных элементаў, можа стаць наступны тэкст:

*Akdyž vymě, má panenke, nechce,
má panenke, nechcete,
hledejtesisvoje štěstí, kdehc
má panenke, kdehcete:
ajá sihohledatbudu,
až já odtudpovanrduju, vesvě,
má panenke, vesvětě.*

*Kdybychjá mělmé panenkytola,
mé panenkytolary,
došelbychsipromuzikudoPra
promuzikudoPrahy :
muzikabypěkně hrála,
žemě milá zanechalaajá
moupanenkuajá ji[3].*

Статычная абмалёўка сітуацыі, калі паненка не жадае быць з хлопцам, як бачым, далей разгортваецца ў дынамічнымнапрамку: у сваю чаргу дынаміка душэўнага стану і дынаміка думкі ўраўнаважвае статычны кампанент. Праз уяўны дыялог лірычны герой зноў звяртаецца да сваёй каханай і гаворыць, што, калі тая не хоча быць з ім разам, хай сама шукае шчасце, а ён паедзе шукаць сваё па свеце, а калі б у яго былі грошы, ён дайшоў бы да самай Прагі і загадаў бы там музыкам граць для яго.

Трэба адзначыць, што такая разгорнутая схема можа мець вялікую колькасць варыяцый, дзе паміж сабой могуць чаргавацца не толькі статыка і сэнсавыя віды дынамікі, як у дадзеным выпадку, але і наадварот, ускладняцца статычная частка і рэдукавацца дынамічная.

Чаргаванне статычнага і дынамічнага можа фарміравацца другаснымі сродкамі. Прыкладам, рознага роду супрацьпастаўленнямі (кшталту *ляжаў-бяжаў*), ужо ўзгаданым сінтаксічным паралелізмам, дыялагічнай пабудовай твора (а дыялог сам па сабе з'ява дынамічная) ці самымі рознымі апісаннямі, якія ўзмацняюць статычны кампанент:

*Stojí hruškav širémpoli,
vrchsejí zelená.
Podní sepasekůň vraný,
drží homá milá.*

*Proč má milá dnespasete,
zvečeradórana.
Kammůj milý pojedete,
já pojedusváma[3].*

У першай страфе песні маем статычны малюнак: конь пасецца пад старой грушкай. Другая страфа – дыялог хлопца і дзяўчыны (*Чаму, мілая, пасвіце/ з вечара да рана./ Куды мілы мой паедзеце,/ я паеду з вамі.* – пераклад наш. – Н. Б.).

Такім чынам, намі былі выяўлены і апісаны найбольш распаўсюджаныя статычна-дынамічныя мадэлі гарманізацыі тэкстаў чэшскіх любоўных песень. Атрыманую інфармацыю ў перспектыве варта выкарыстоўваць у кампаратывісцкіх даследаваннях і ў распрацоўцы праблем псіхафалькларыстыкі. Вызначэнне псіхалагічнага падмурка гарманізацыі статычнага і дынамічнага ў фальклорных творах патрабуе выхаду за межы фалькларыстыкі. Мяркуем, што варта звярнуць увагу на магчымасць выкарыстання аб'ектыўна-аналітычнага метаду, прапанаванага Л. С. Выгоцкім. Згодна з ім, аналіз вядзецца ад формы твора праз функцыянальны аналіз элементаў і структуры да ўзнаўлення эстэтычнай рэакцыі і ўстанаўлення яе агульных законаў.

Пасля правядзення статычна-дынамічнага аналізу чэшскіх любоўных песень варта звярнуцца да беларускіх матэрыялаў. Супастаўленне вынікаў даследавання дазволіць, на наш погляд, выявіць агульныя псіхалагічныя заканамернасці пабудовы твораў, на фоне якіх больш акрэслена паўстаюць адрозныя рысы.

ЛІТАРАТУРА

1. Кавалёва, Р. М. Абрадавая гармонія статыкі і дынамікі ў змястоўнай структуры ўсходнеславянскіх каляндарных песень / Р. М. Кавалёва // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: матэрыялы IX Міжнар. навук. канф., прысвечанай 70-годдзю філал. ф-та Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта (Мінск, 15–17 кастрычніка 2009 г.). – Мінск, 2010.
2. Песні пра каханне / уклад. І. К. Цішчанка. – Мінск, 1978.
3. České lidové písně [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: <http://lidovepisne.cz/>. Дата доступу: 20.03.2009.

Аляксандр Васільчук

МАТЫЎ «НЯБЕСНАЙ СЯМ'І» Ў БЕЛАРУСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ

У сувязі з актывізацыяй даследаванняў, звязаных з узнаўленнем цэласнай традыцыйнай карціны свету старажытных славян, праблема вызначэння спецыфікі іх міфапаэтычных уяўленняў пра пэўныя фрагменты светабудовы выходзіць на першы план. У сістэме народных уяўленняў пра свет, як вядома, важнае месца займаюць нябесныя свяцілы, у першую чаргу месяц, сонца, зоркі. Гэтыя сакралізаваныя і моцна семіятызаваныя аб'екты нярэдка асэнсоўваюцца не адасоблена, а ў кантэксце разнастайных узаемных дачыненняў. На тое, што міфалагічная свядомасць устанаўлівае цесную сувязь паміж сонцам, месяцам і зорамі, указвае пашыранасць матыву «нябеснай сям'і».

Перш за ўсё трэба адзначыць, што месяц, сонца і зоркі – начныя нябесныя свяцілы, элементы астранамічнага коду традыцыйнай беларускай мадэлі свету, з якімі звязана мноства разнастайных павер'яў і прыкмет. Яны з'яўляюцца, па сутнасці, рэшткамі некалі, відаць, вельмі развітага культу гэтых нябесных аб'ектаў. Лічыцца, што ўшанаванне месяца значна больш старажытнае, чым ушанаванне сонца, і адносіцца, у прыватнасці, да часоў так званага «індаеўрапейскага адзінства», пра што сведчыць агульная для ўсіх індаеўрапейскіх моў назва месяца. Паводле архаічных касмалагічных уяўленняў, Месяц – гэта «цар» верхняга яруса светабудовы (у беларускай замове чытаем: «*Госпадзі, як пачынаўся свет, было на свеце тры царыкі: першы царык – зялёны дуб у полі, другі царык – белы камень на моры, трэці царык – шырокі Месяц на небе*»). Тут яўна задаецца траістая структура касмічнай вертыкалі, верхняя частка якой маркіруецца Месяцам. У іншай замове гэтыя «тры царыкі» названы «трыма братамі» [1, 319].

Як начное свяціла месяц супрацьпастаўлены сонцу як дзённаму свяцілу: «*Як Бог сатварыў свет, та вялеў сонейку свяціць на добрых і на ліхих. Сонейко не хацело свяціць на ліхих і пачало жаліцца Богу, што яму вельмі цяжка заўжды свяціць. Тады Бог пакараў сонейко й вялеў яму свяціць толькі ўдзень, а ўночы, як гуляюць ліхія, не свяціць, а атдыхаць*» [4, 47]). Гэты канфлікт меў яўнае касмаганічнае значэнне, паколькі адзначаў пачатак дэструкцыі касмічнага – сакральнага ва ўсіх яго частках – светаладу, уваходжання хаосу ў структуры космасу. Так з'яўляюцца проціпастаўленні добрага і ліхога, святла і цемры, дня і ночы, сакральнага і прафанага. Але, паводле народных уяўленняў, недзе далёка на зямлі застаецца хаваны Богам куточак былога выраю («*Гэта ў нас сонейко*

ходзіць кругом зямлі: та ўсходзіць, та заходзіць, а ноч атдыхае, а ў Ерусаліме яно заўжды свеціць, бо там жыў сам Хрыстос, Божы сын» [4, 47], і толькі там Сонца па-ранейшаму свеціць заўсёды, ніколі не хаваючыся «пад зямлю». Гэтыя павер'і непасрэдна карэлююць з вельмі архаічным пластом уяўленняў многіх індаеўрапейскіх народаў пра далёкую паўночную прарадзіму, дзе працягваецца даўні «залаты век», калі царавалі справядлівасць, праўда, дабро. Гэты вырай, як лічаць палешукі, і цяпер паказваецца людзям у выглядзе цёмных латак на сонцы, праз якія ён нібыта прасвечваецца як напамінак пра колішняе шчаслівае жыццё [3, 549]. Блізкасць Сонца да выраю адмыслова падкрэсліваецца: Рай угары, там, кала яснага сонейка, дзесь на паўдні, куды й птушкі ляцяць у вырай... Гэтая акалічнасць абумоўлівае ўстойліва высокі семіятычны статус Сонца і яго аднесенасць да крайняга становага полюса аксіялагічнай шкалы. Адсюль і ўяўленні пра Сонца як крыніцу ўсякага дабра і ласкі: «Сонейка ніколі не злуге, яно заўжды ласкава пазірае да хукае на ўсіх, як матка на сваіх дзетак» [4, 47]). Па-за межамі гэтага выраю, па беларускіх уяўленнях, сонца ўзыходзіць з-за краю зямлі ранкам, коціцца па небе на захад і ўначы адпачывае ў сваіх палацах за морам, з адваротнага боку зямлі [4, 478]. Паводле палескіх уяўленняў, Сонца – вялізнае касмічнае вогнішча («Сонейка – гэта той агонь, што грэе небо, каб там было цёпла» [4, 47]. Пры гэтым яно выступае найвышэйшым увасабленнем касмічнага агню («Няма на свеце сільней агню за сонечны агонь, а ў нашым агню, то падчас і сухое палена не гарыць» [3, 550]).

У пазнейшай інтэрпрэтацыі сонца мае круглую форму таму, што Бог паставіў перад ім з боку Зямлі вялікае круглае павелічальнае шкло. З бачнай формай сонца звязана традыцыйнае параўнанне яго з «вялікім калясом», якое коціцца па небе, як, напрыклад, у загадках: «Котилась тарелочка по крутой горе, забавляла она деток на нашем дворе. Пришла баба, сама чёрная, чёрный жупан, захватила тарелочку в осенний туман (Солнце и ночь)» [*1, ПА, в. Андропова Кобрынскага раёна].

Немалаважную ролю ў беларускіх народных вераваннях і ўяўленнях займаюць зоркі. Паводле беларускай легенды, нараджэнне зорак адбываецца наступным чынам: Бог, калі месяц састарыцца, нібыта крышыць яго на зоры [3, 195, 317]. У народнахрысціянскім светапоглядзе паходжанне зорак звязвалася з легендай пра Хрыста, які ў дзіцячым узросце спускаўся на зямлю, каб пагуляць са злепленымі з гразі шарамі. Бацька Бог прымусіў Сына кідаць шары высока над зямлёй, пасля чаго самы вялікі з іх ператварыўся ў сонца, а астатнія – ў зоры. Паводле іншых версій, зоркі ўзніклі ў выніку спаборніцтва Бога з чортам, якія кідалі на неба каменне, ці ўтварыліся са слёз Хрыста, які плакаў над светам [2, 291].

Што да мадэлюючых функцый месяца, сонца і зорак, то яны найперш выяўляюцца ў матыве «нябеснай сям'і», дзе яны бацька – Месяц, маці – Сонца, а зоркі – іх дзеткі. У ідэальным выпадку Месяц і Сонца рэпрэзентуюць ідэальную шлюбную пару, дзе першы адыгрывае ролю жаніха/мужа, а другое – нявесты/жонкі. Гэтая тэма чырвонай стужкай праходзіць праз беларускія фальклорныя тэксты, а рытуальна разыгрываецца найперш у вясельнай абраднасці, дзе жаніх рэгулярна сімвалічна ўяўляецца Месяцам, а нявеста –

Сонцам. Гэтыя ж адносіны шырока адлюстроўваюцца ў вясельных песнях, напрыклад:

*Над варотамі месяц
Усю ночку ясна свеціць,
Усю ночку ясна свеціць,
Маладзенькі дзяцінка,
Маладзенькі дзяцінка
Па двары да пахаджае ... [1, 318].*

Між тым нявеста можа асацыявацца як з Сонцам, так і з Месяцам:

*Маладзенькі малойчык,
Што ў цябе на куцце ззяе?
Ці не месяц узышоў?
– Дзевачкі, мае сястрыцы,
Ды ў мяне на куцце ззяе,
Ды ў мяне на куцце ззяе
Дзевачка маладая.
У яе на галоўцы
Кветачка залатая,
Кветачка залатая,
Ды як сонейка іграе ... [1, 318].*

У шэрагу вясельных тэкстаў у ролі ідэальнай нявесты/жонкі выступае дачка Сонца, напрыклад: «*Соўнейка мае яснае, // Начной парой не ўзыйдзе. // Дзеваччына мамачка // З таго свету не прыйдзе*», дзе паралелізмам задаюцца дзве пары супастаўленняў: ноч – той свет; нявеста – дачка Сонца [1, 318]. Цікава, што пры сімвалізацыі ўдзельнікаў вясельнага абраду могуць адрознівацца разнастайныя фазы месяца:

*Наехала сватоўеўкаў –
Усе яны хорошыя.
Усе яны хорошыя,
Усе яны маладыя.
Соўнейка – маладая,
Маладзічок – маладзенькі,
Маладзічок – маладзенькі,
Месячык – маршалачак,
Зорачкі – бальшаначкі,
Салаўята – пакоснічкі ... [1, 318].*

З жаніхом, як бачым, асацыюецца менавіта малады Месяц.

Гэтаксама матыў «нябеснай сям'і» добра прадстаўлены і ў мностве варыянтаў калядных песень:

*Стаіць святліца нова зрублена.
У той святліцы чатыры акенцы:
У першым акенцы – да яснае сонца,
У другім акенцы – да ясны месяц,
У трэцім акенцы – да дробны звёзды,
У чацвёртым акенцы – да цёмна хмара.*

*Яснае сонца – то жонка яго,
Ясны месяц – то сам гаспадар,
Што дробныя звёзды – то дзеткі яго,
Што цёмная хмара – жыта яго...*

Аднак і ў калядных, і ў валачобных песнях, як слухна адзначае С. Санько, вельмі шырока прадстаўлена тэма часовага разбурэння гэтага ідэальнага сямейнага парадку ў выніку гневу нейкага бога, які звязаны з урадлівасцю і плоднасцю. Рэканструктыўна – гэта або сам Бог Навальніцы (Пярун), або персанаж, з ім непасрэдна звязаны. Гэты гнеў быў, відаць, не беспадстаўны. Рэканструкцыя сюжэта «нябеснага вяселля» паказвае, што вінаватым у гэтым быў менавіта Месяц, які здрадзіў Сонцу, заляцаўшыся ў зарніцу – зорку Венеру ў яе ранішняй або вечаровай бачнасці. Яна свеціць вельмі ярка і ў гэтым, безумоўна, канкурыруе ў «прыгажосці» з сонцам, якое або ўжо заходзіць, або яшчэ не ўзышло. Астранамічна гэта адпавядае таму, што перыядычна адбываюцца збліжэнні Венеры і Месяца пры іх руху па нябеснай сферы. Магчыма, менавіта такая сітуацыя адлюстравана ў зачынах некаторых калядных песень: *«Ходзіць, паходзіць месяц па небу, // Кліча ж, пакліча зару з сабою: // – Хадзем жа, зара, гдзе ж госпад жыве...»*. Часовае парушэнне Месяцам усталяванага сямейнага ладу, як лічыць С. Санько, адлюстравана ў варыянтах калядных песень, дзе месца Сонца заступае зара:

*Стаіць царём вышы ўсіх харом.
А ў тым цераме да чатыры углы,
Чатыры углы да чатыры акны...
У адным акне – ясён месіц,
У другім акне – ясна заря,
А ў трэцім акне – дробныя звезды,
А ў чацьвёртым акне – цёмная ночка.
Ясён месіц – Віцютка-пан,
Ясна заря – яго жана,
Дробныя звёзды – яго дзеткі,
Цёмная – ўся яго сім'я.*

Тэма шлюбнай нявернасці ўскосна задаецца, як заўважае аўтар, і зачынам наступнай песні:

*Ні разам усходзя месяц із зарою.
Ні па праўдзя жые мой мілай са мною.
Ні па праўдзя жыве – праўды не гавора
Змярка – выходзя, світая – прыходзя [1, 318].*

У беларускіх шчадроўках зоркі – дзеткі Месяца і Сонца:

*Стояла ёлка, тонка, высока,
Шчодры вэчор, тонка, высока.
А на туй ёлцы, тры окэнцы,
Шчодры вэчор, тры окэнцы.
Пэриэ окэнцэ – гэта сонцэ,
Шчодры вэчор, гэта сонцэ.
Другі окэнцэ – гэта місяц,*

Шчодры вэчор – гэта місяц.
 Трэце окэнцэ – гэта зоркы,
 Шчодры вэчор – гэта зоркы.
 Тое, шчо сонцэ – гэта матка,
 Шчодры вэчор, сонцэ – матка.
 Тое, шчо місяц, гэта – батько,
 Шчодры вэчор, місяц – батько.
 Тое, шчо зоркы – то іхны дзіткі,
 Шчодры вэчор, то іхны дзіткі [9, в. Гарбаха Іванаўскага
 раёна].

Ой сярод двора стоіць обора,
 А ў тый обору тры окэнэчкі.
 У першым окэнцы ясны місячык,
 У другым окэнцы ясна сонэчко,
 У трэцім окэнцы ясны зорчкі.
 Шчо місячык, то господарчык,
 Шчо сонэчко, то госпедынька,
 Шчо зорчкі, то іх дэтки.
 Ой пазволь, Божэ, вэсны дождаты,
 Дай пойдэмо поля гораты,
 Дай згорэмо гору і долину,
 Дай посіему жыто, пшэныцу,
 Овсяну кашыцу [*2, ФЭАБ, в. Лядавічы Іванаўскага раёна].

У калядках з рэлігійнымі матывамі, дзе прадстаўлены архаічны вобраз космасу-храма трэцім членам традыцыйнай трыяды Сонца – Месяца – зоркі могуць быць не зоркі, а анёлы, і тады ідэя «сямейнасці» губляе сваё значэнне, напрыклад:

Збудовалі цэркаў на чотыры брамы
 З чотырма окнамі
 Рай развіў, Рай развіўса,
 Господ звеселіўса,
 Сын Божы народзіўса!
 А ў першэ окэнцэ
 Свеціць ясна сонцэ,
 А ў друге окэнцэ
 Свеціць ясны месяц.
 А ў трэце окэнцэ
 Ангелы ўлецелі,
 Ангелы ўлецелі
 За прыстолы селі, песеньку запелі [*2, ФЭАБ, в. Цераблічы
 Столінскага раёна].

Адзначым, што семантыка названых вызначальных элементаў астранамічнага коду шматаспектная і ў сваёй аснове надзвычай архаічная. У залежнасці ад кантэксту згаданыя вышэй вобразы выяўляюць амбівалентныя значэнні, суадносяцца з сістэмай устойлівых касмічных, прыродных і метафізічных

апазіцый. Адной з праяў песнай сувязіразгледжаных вобразаў з'яўляецца іх узаемазвязаная функцыянальнасць у матыве «нябеснай сям'і», дзе звычайна Месяц увасабляе мужчынскі пачатак, Сонца – жаночы, а зоркі – іх дзеці. Гэтая трыяда сімвалічна ўвасабляе квінтэсенцыю самога жыцця. Падкрэслім, што дадзены матыў звычайна абыгрываецца ў фальклорных тэкстах з пазітыўнай семантыкай асабліва ў абрадавых песнях, мэтай якіх з'яўляецца заклінанне дабрабыту, плоднасці, ураджаю.

ЗАЎВАГІ

*1. У артыкуле выкарыстаны матэрыялы ПА – Палескага архіва Інстытута славяназнаўства РАН.

*2. У артыкуле выкарыстаны матэрыялы ФЭАБ – фальклорна-этнаграфічнага архіва фальклорна-краязнаўчай лабараторыі БрДУ імя А. С. Пушкіна.

ЛІТАРАТУРА

1. *Санько, С.* Месяц // Беларуская міфалогія : энцыкл. слоўнік / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-ое выд., дап. – Мінск, 2006.
2. *Санько, С.* Сонца / С. Санько, С. Сахута // Беларуская міфалогія : энцыкл. слоўнік / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-ое выд., дап. – Мінск, 2006.
3. *Санько, С. І.* Сонца / С. І. Санько // Беларускі фальклор: энцыкл.: у 2 т. Т. 2: Л – Я / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2006.
4. *Сержпудоўскі, А. К.* Русальная нязеля. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпудоўскі; склад., уступ. арт., пасляслоўе, навук. рэд., літ. апрац. У. К. Касько. – Мінск, 2009.

Кацярына Баброўская

КАЛАРЫСТЫКА МАСТАЦКАГА СВЕТУ СЯМЕЙНА-АБРАДАВАЙ ПАЭЗІІ

Апошнім дзесяцігоддзем адным з актуальных і прыярытэтных пытанняў з'яўляецца праблема вызначэння функцыі колераабзначэння ў мастацкіх тэкстах. Вядучымі спецыялістамі ў распрацоўцы беларускай каларыстыцы – напрамку мовазнаўства, які вывучае колеравую і светлавую лексіку з дапамогай семантычнага аналізу, з'яўляюцца І. Бабаед, Ю. Бабіч, С. Лясовіч, М. Разладава, М. Шабовіч. Навуковая навізна іх даследаванняў характарызуецца спробай выявіць ролю колераў у будове візуальнага асяроддзя персанажаў ў творах беларускіх літаратурных класікаў: Я. Коласа, У. Караткевіча, С. Грахоўскага, І. Шамякіна, М. Багдановіча, В. Быкава і інш. Аднак колеравая палітра фіксуецца не толькі ў творах знакамітых пісьменнікаў і дзеячаў культуры. Яшчэ з даўніх часоў яна пэўным чынам уплывала на свядомасць нашых продкаў і замацоўвалася ў вусна-паэтычнай форме. Звярнуцца да сваіх каранёў, да сямейна-абрадавай паэзіі – азначае ўзнавіць сувязь часоў, аднавіць набытыя каштоўнасці.

Мы скіравалі сваю ўвагу на найбольш дакладныя, на наш погляд, звесткі, якія змешчаны ў тамах серыі БНТ («Радзіны», «Вяселле», «Пахаванні. Памінкі. Галашэнні»), і правялі аналіз каларыстычнай лексікі, выкарыстоўваючы колькасна-статыстычны і семантычна-лінгвістычны метады. Па наяўнай колькасці

фальклорных адзінак і ахопу рэгіёнаў іх запісу дадзеныя кнігі прадстаўляць сярэднестатыстычную даставернасць бытавання сямейна-абрадавай паэзіі і з'яўляюцца ўмоўна-рэпрэзентатыўным матэрыялам даследавання.

Зроблены намі колькасны падлік колералексем, які прадстаўлены ў табліцы, дазваляе зрабіць наступныя вывады. Найбольш насычаны колераабазначэннямі вясельныя песні. У іх дамінуюць белы (769) і зялёны (592), на другім месцы – чырвоны (308) і залаты (305). Вараны (214), жоўты (236), русы (217) займаюць трэцюю пазіцыю. У радзінна-хрэсьбінных песнях ёсць адпаведнасць вясельным – прыярытэт белага (118) і зялёнага (106) колераў і асабліваецца, якая вырашаецца праз узмацненне пазіцыі варанага (53): ён нават пераўзыходзіць чырвоны (48).

Пахавальныя галашэнні даюць іншую карціну. Тут белы (29) і залаты (29) – раўнапраўныя лідары, за імі ідуць жоўты (18) і зялёны (15), далей – сізы (13), шэры (12), сівы (11), чырвоны (11), цалкам адсутнічае гама цёплых колераў (румяны, ружовы, рыжы, буры, медзяны, алы і г. д.).

Больш поўнае ўяўленне аб колькасным і якасным складзе колералексем у розных відах сямейна-абрадавай паэзіі дае наступная табліца:

	Радзінныя песні	Вясельныя песні	Пахавальныя галашэнні	Агульная колькасць
Белы	118	769	29	916
Зялёны	106	592	15	713
Чырвоны	48	308	11	367
Залаты	31	305	29	365
Вараны	53	214	1	268
Жоўты	5	236	18	259
Русы	5	217	-	222
Чорны	35	175	5	216
Сівы	21	127	11	159
Шэры	27	101	12	140
Сіні	16	97	2	115
Сізы	5	28	13	46
Рабы	10	26	1	37
Кары	3	4	1	8
Румяны	2	24	-	26
Ружовы	5	18	-	23
Сярэбраны	6	10	-	16
Рыжы	3	6	-	9
Буланы	-	5	-	5
Буры	5	-	-	5
Медзяны	1	2	-	3
Алы	-	1	-	1
Блакітны	-	1	-	1
Руды	-	1	-	1

Сістэматызацыя каларыстыкі беларускай сямейна-абрадавай паэзіі выглядае наступным чынам:

1) асноўныя спектральныя колеры палітры: чырвоны («красны»), жоўты, зялёны, блакітны («галубы»), сіні;

2) дадатковыя колеры:

а) адценні асноўных колераў: ружовы, шэры, алы, рыжы (аранжавы);

б) афарбоўкі жывёльнага свету: вараны, сівы, сізы, буланы, буры, кары, русы, румяны, рабы;

в) памежныя: чорны, белы;

г) колеры, якія сімвалізуюць металы: залаты (як жоўты), сярэбраны (як белы, сівы), медны (як чырвоны).

Звернемся да семантычна-лінгвістычнага аналізу твораў і адзначым характэрныя асаблівасці.

Белыя колераабазначэнні ў радзінных песнях часцей за ўсё прысутнічаюць у саматычным кодзе. Перанясенне іх у дэндралагічны абумоўлена наяўнасцю вобразнага паралелізму: «...*Ой, зашумела белая бяроза. // Ой, застагнала Манечка у ложы...*» [4, 238]. Эпітэт белы – абавязковая мастацкая дэталі пры ўзгадванні бабкі-павітухі, кумоў: «...*Ды брала ж бабулічка на белы рукі, // Ды дайце ж бабуліцы сем мер мукі...*» [4, 178]. Малюнак дапаўняюць чыстая калыска і белая тканіна, у якія клалі нованароджанага: «...*Ды дайце ж вы бабуліцы сем мер канпель, // Пакладзіце дзіцятку ў белую калыбель...*» [4, 178].

У вясельных песнях белыя колералексемы ўжываюцца для пазначэння частак цела нявесты – «белае лічка», «белыя плечы», «белыя ножкі»: «...*Дзеўка ходзіць ды ўсё пахаджае, // Белы ручкі да сэрца складае...*» [1, 122]; «...*Па белых плечаньках коска ляжыць, // Па румяным ліцу слёзка бяжыць...*» [1, 397]. Нявеста ўяўлялася чыстай, бязгрэшнай дзяўчынай, якая рыхтуецца да пераходу ў іншы стан жыцця.

Абавязковыя антуражныя паэтычныя маркёры – «белы лён», «белая кашуля», «белае плацейка», «белая хустачка», «белы абрус» – выкарыстоўваюцца не толькі ў вясельных песнях, але і ў пахавальных галашэннях. На вяселлі маладыя становіліся на белы ручнік, пасля замужжа нявеста ўпершыню павязвала белую намітку, у яе руках заўсёды была «белая хустка» – сімвал смутку: «...*Сястрыца мая родная, // Я ж цябе за стол вяду, // Да ў ручкі хустку даю. // Хустку даю бяленькую, // Са слёзак макрэнькую...*» [2, 480]. У пахавальных галашэннях нябожчыка апрааналі ў белае адзенне, пакрывалі белым палатном, праважаючы ў апошнюю пасцель: «...*буду белую пасцелечку слаць...*» [5, 219].

Паэтычны маркёр «белы свет» у вясельных песнях ахоплівае жыццёвую прастору чалавека (жывёльны і раслінны свет), інакш кажучы ўсе чатыры бакі свету, што ідуць па гарызанталі вакол зямлі: «*Ажсаніся, сынку, вазьмі сабе жонку, // ...Каторая б дом свой шанавала, // Дом свой уберагала, // ...І нас, старых, за варагнік // На бел свет не вытаўкала*» [1, 239]. Але ў галашэннях такі маркёр набывае якасць «нямілага» свету, бо ў ім гаруюць асірацелыя сваякі: «...*Зарана, дочанька, зарана, родная // З белым светам напрашчалася...*» [5, 375]; «...*Не бачыць цябе болі, мой татачка, // Прыйдзеца гараваць, як тэй пташачцы, // Кідацца па свету белаю, // Шукаць ічасця, долі абыдзеныя...*» [5, 195].

Такім чынам, белы колер – агульны элемент колеравай гамы ўсіх сямейна-абрадавых твораў. І хоць яго абрадавая і ідэйна-мастацкая функцыі

адрозніваюцца, але ўсё ж ён дамінуе ва ўсіх асноўных этапах жыцця чалавека: нараджэнне, вяселле, пахаванне.

У сямейна-абрадавай паэзіі лінія зялёнага колеру абумоўлена яго месцам у традыцыйнай карціне свету беларусаў, дзе ён звязаны з расліннасцю, прыродай. Звычайна зялёныя колераабазначэнні выкарыстоўваюцца для апісання прыроднага атачэння падзей: «дуб зялёны», «зялёныя лугі», «зялёная трава», «зялёная дуброва», «зялёны садочак», «зялёны гай». Напрыклад: «...*Не салавейка ў зялёным садзе свішча, // А гэта я – твая маманька, // Па дочаньцы плачу...*» [5, 374], «*Раззеліўся зялёны садок у гародзе, // Развесіўся молад Мішачка у дарозе...*» [1, 468].

Моцная эмацыянальная ўзрушанасць, напружанасць пахавальных галашэнняў спалучаецца з ідэалізацыяй вобразаў: «*Мой татка, мой залаценькі...*» [5, 204]; «...*Ручачкі мае любыя і мілыя, // Ручачкі мае дарагія, ручачкі мае залатыя! // А наработаліся ж вы, ручачкі!.. // ...Ад'язджаеш ты...*» [5, 211]. Залаты як колер сваімі каранямі ўзыходзіць з язычніцкай культуры, дзе золата – самы каштоўны метал. Таму ў галашэннях залаты колер метафарычна пазначае самае дарагое, што страціў чалавек.

Жоўтыя колералексемы дамінуюць у вясельных сіроцкіх песнях і пахавальных галашэннях у якасці колеравага эпітэту «жоўтыя пяскі» – месца, дзе пахаваны бацькі, сваякі, родныя: «*Суботачка нядзеліцы гадзіла, // Млада Анечка на магільнічку хадзіла, // Чаравічкамі жоўтыя пясочак страчыла, // Яна свайго роднага татку будзіла...*» [3, 34]; «...*А я ж цябе выпраўляю ў доўгую дарожачку – // Невядомую, незнакомую, // У жоўтыя пяскі, у сырую зямельку*» [4, 311]. Такі эпітэт з'яўляецца ўвасабленнем паняцця «мёртвая зямля», зямля, на якой нічога не расце, куды закопваюць нябожчыка. А значыць, такое месца мае дачыненне да замагільнага свету, месца жыцця душ памерлых.

Як бачым, мастацкі свет кожнай групы твораў мае ўласціваю яму колерававую гаму. Пры іх параўнанні адзначаюцца відавочныя сыходжанні – абсалютная перавага белага колеру ва ўсіх жанрах сямейна-абрадавай паэзіі – песнях і галашэннях. Белыя колералексемы здольны кадзіраваць жыццё, нараджэнне і смерць. Акцэнтацыя зялёнага ў радзінных і вясельных песнях звязана з прыродным асяроддзем, яго жыццёвымі сіламі. Залаты колер атаясамліваецца з каштоўнасцю роднага, блізкага, але і сканчанага, а жоўты з'яўляецца носьбітам негатыўнай канатацыі. Акрамя таго, маюцца асобныя неадпаведнасці, напрыклад: русы цалкам адсутнічае ў пахавальных галашэннях, яго лёгкая штрыхі сустракаюцца ў радзінных песнях, а ў вясельных песнях ён знаходзіцца ў групе шырокаўжывальных азначэнняў. Гэта сцвярджае думку, што русы – колер валасоў жывога чалавека, нявесты, таму ён адсутнічае ў пахавальных галашэннях і не мае дачынення да смерці.

Такім чынам, мяркуем, што абрадавы хранатоп і колеравая гама мастацкага свету ўзаемазвязаны, узаемаабумоўлены і па-рознаму спецыфічны ў сямейна-абрадавых песнях і галашэннях.

ЛІТАРАТУРА

1. Вяселле. Песні: у 6-ці кн. Кн. 1 / склад. Л. А. Малаш. – Мінск, 1980.

2. Вяселле. Песні: у 6-ці кн. Кн. 2 / склад. Л. А. Малаш. – Мінск, 1981.
3. Вяселле. Песні: у 6-ці кн. Кн. 3 / склад. Л. А. Малаш. – Мінск, 1983.
4. Радзінная паэзія / рэд. Г. І. Цітовіч. – Мінск, 1971.
5. Пахаванні. Памінкі. Галашэнні / рэд. А. С. Фядосік. – Мінск, 1986.

Таццяна Лук'янава

АНЕКДОТ: АСАБЛІВАСЦІ ЖАНРАВАГА ВЫКАЗВАННЯ

Анекдоты займаюць адметнае месца ў сістэме жанраў беларускай народнай прозы, абумоўленае іх тэкставай спецыфікай. Тэкст анекдота фіксаваны і ў працэсе свайго функцыяніравання не ствараецца кожны раз нанова, а ўзнаўляецца. Па вызначэнні Е. Я. Шмялёвай і А. Дз. Шмялёва, якія даследавалі анекдот у якасці маўленчага жанру, гэта «квазінарратыўны маналагічны тэкст (фармальна тэкст анекдота часта з'яўляецца дыялогам, але гэта ўяўны дыялог: пытанне, якое задаецца ў пачатку анекдота слухачу, не патрабуе ад яго адказу, апавядальнік сам адказвае на яго) з двухчасткавай структурай: больш доўгі зачын, потым кароткі і нечаканы канец, які вымушае слухача пераінтэрпрэтаваць пачатак анекдота. У неадпаведнасці пачатку і канца анекдота – яго соль» [4,131]: *«Праз кірмашы пляц праходзіць п'яны і, убачыўшы незнаёмага, пытаецца: "Ска-ажыце, якая цяпер пара: ці на небе свеціць сонца, ці месяц?" – "Не ведаю, браце, бо я не тутэйшы"»* [5].

Жорстка зададзеная схема анекдота, якая імкнецца ўкласціся ў мінімальны аб'ём тэксту, абумоўлівае і асаблівасці будовы яго мастацкага свету, таксама абмежаванага да мінімуму: *«Прышоў унук да дзеда, пытае: "Дзеду, чаму сабакі брэшуць толькі ноччу, а днём – не?" – "Ой, унучак, а днём за іх людзі брэшуць!"»* [5]. У адрозненне ад твораў іншых жанраў фальклорнай няказкавай прозы мастацкі свет анекдота замкнёны на сабе. Калі, напрыклад, небыліцы хаця б па стылю апавядання (ад першай асобы) могуць быць прыпадобненыя да апавяданняў пра быццам бы сапраўдныя падзеі і тым самым мець выйсце на апавядальніка, то нерэальнасць таго, пра што ідзе гаворка ў анекдодзе, *навінна быць* відавочнай для слухача. Гэта абавязковая ўмова існавання анекдота як такога. Таму анекдатычныя сітуацыі абагулена схематычныя, а персанажы падкрэслена безасабовыя.

Персанажы анекдота ўяўляюць сабой маскі: пан, войт, мужык, баба, кум ці проста чалавек: *«Да войта прынесла баба піражкоў. Ён ёй кажа: "І навошта было несці? Твае дзеткі зласавалі б". – "Ды ешце, пане начальнік, – адказвае бабуля, – я дзеткам скажу, што свіння паела"»* [5]. Мастацкая прастора анекдота згорнута ў кропку, у якой нараджаецца і з якой выходзіць смехавы імпульс. У гэтую ж кропку сціснуты і час анекдота. Так што хранатоп анекдота – гэта заўсёды «тут» і «зараз»: *«"Здароў". – "Здароў". – "Што вязеш?" – "Дровы". – "Якія ж дровы, калі ў цябе сена?" – "А калі бачыш, што сена, дык нашто пытаешся?"»* [5].

«Анекдот больш, чым іншыя жанры фальклору, патрабуе актыўнага мыслення», – сцвярджае А. С. Фядосік, – таму што «вельмі часта сэнс і ідэя заключаны ў падтэксце» [1,27–28]. Сапраўды, разуменне слухачом анекдота можа

быць прыпадобнена да рашэння ім лагічнай задачкі па выяўленні неадпаведнасці паміж пачатковай і заключнай часткамі і знаходжанні схаванага сэнсу анекдота, што адбываецца на структуры яго тэкстаў і будове мастацкага свету твораў.

Мадэліраванне мастацкага свету анекдота адбываецца адпаведна вызначанай схеме, якая, згодна з працай Е. Я. і А. Дз. Шмялёвых, мае наступны выгляд: «Спачатку задаецца пэўная сітуацыя, кантэкст дзеяння (гэта неабавязковая частка), потым расказваецца гісторыя, падобная на задачу, якая мае некалькі рашэнняў, затым ў апошняй фразе даецца нестандартнае, «гумарыстычнае» рашэнне гэтай задачы» [4, 27]. Пры гэтым акцэнт робіцца менавіта на нечаканасці, парадаксальнасці і дасціпнасці «рашэння», якое і змяшчае ў сабе «соль» анекдота (у літаратуразнаўстве – пуант, згодна з «Паэтычным слоўнікам» В. П. Рагойшы, «нечаканая, рэзкая канцоўка твора, якая часта выяўляецца ў дасціпнай афарыстычнай форме. Значэнне пуанта, як правіла, сэнсавае: у ім заключаны новы паварот паэтычнай думкі, своеасаблівая паэтычная «разгадка» папярэдніх радкоў, выказванне з аднаго сэнсавага плана пераводзіцца ў другі» [2, 374]): «*“Ці не бачыў, васпан, бягучага зайца?” – пытае паляўнічы аратая. “Ага, бачыў”. – “Ці даўно бег?” – “А ўжо, пэўна, тыдні два будзе”*» [1, 248]. Мастацкі свет анекдота спецыфічны. Першае месца тут займае, згодна з С. М. Бройтманам, не паказаная ў творы падзея, а падзея самага раскавання, якая ўяўляе сабой «сутыкненне – у той ці іншай форме – супрацьлеглых пунктаў погляду» [3, 298]. Таму дзеяння ў тым плане, у якім яго можна назіраць у творах іншых праявістых няказкавых жанраў, у анекдоце няма. Тут рух іншага кшталту, а менавіта ад «задачи» да яе нестандартнага «вырашэння». Адбываецца ён у суб’ектнай сферы жанра – «у свядомасці героя, апаведача (або апавядальніка) і чытача» [3, 297] – і вызначаецца ў працах рускіх літаратуразнаўцаў як падзея ў мастацкім свеце твора, якая «перастварае» прадмет выяўлення [3, 298]. Такім чынам, мастацкі свет анекдотаў грунтуецца на сутыкненні светаразумення герояў або героя і апаведача, моманце неадпаведнасці, які ўскрывае схаваны сэнс і вымушае слухача пераінтэрпрэтаваць змест анекдота.

Важнай характарыстыкай мастацкага свету анекдотаў з’яўляецца наяўнасць у якасці матэрыялу для сюжэтай будовы ўнутрыкультурных стэрэатыпаў самага рознага кшталту: сацыяльнай іерархіі і адпаведных паводзін, гендэрных і сямейных узаемаадносін, працоўных стэрэатыпаў і інш.

Своеасаблівы дыялог прынцыпова розных поглядаў на вызначаную сітуацыю або розных адносін да жыцця, які фарміруе мастацкі свет анекдота і структуру яго тэксту, з’яўляецца вызначальным і для стылю жанравага выказвання: «*“Уставай, стары, пеўні ўжо крычаць!” – “Не трэба нам у гэту справу ўмешвацца...”*» [1, 251].

Галоўнае ў мастацкім свеце анекдота, згодна з В. І. Цюпам, – «самавыяўленне ... характару» героя: «ініцыятыўна-авантурныя паводзіны ў аказіяльна-авантурным свеце – паводзіны кемліва знаходлівыя, або, наадварот, дыскрэдытуюча недарэчныя ці проста дзівакаватыя, дурныя, нярэдка блюзнерскія» [3, 85]: «*Пан пытаецца ў цыгана: “Што будзе, дождж ці пагода? Калі скажаш, то заплачу” – “Я не ведаю, але мае сыны ведаюць, запытай у іх”. Адзін сын кажа: “Будзе дождж”. Другі: “Погода”. Цыган да пана: “Давай*

грошы, хоць адзін ды ўгадаў!”» [5]. Сродкам такога самавыяўлення служыць той жа дыялог поглядаў: «Гаварыў поп у царкве пропаведзь. Наракаў усё на людзей, каб многа не клапаціліся. “Паглядзіце, – кажа ён, – як жывуць птушкі і звяры, нічога не робяць: не сеюць, не жнуць, а бог корміць іх”. – “Эх, бацюшка! – кажа мужык. – Калі яны нічога не робяць, то гэтае іх і жыццё: ходзяць зімою па дарозе ды памёт дзяўбуць альбо падлу ядуць”» [5]. Зацягнутым у гэты дыялог аказваецца і слухач, пазіцыя якога ў актыўным абмене меркаваннямі. Для таго каб такі абмен адбыўся, слухач, на думку В. І. Цюпы, павінен валодаць «рэкрэатыўнай кампетэнтнасцю», якая «мае на ўвазе, у прыватнасці, наяўнасць так званага пачуцця гумару…» [3, 91].

Жанравае выказванне анекдота імкнецца да мінімізацыі маўленчых сродкаў і можа быць зведзена да «рытарычнай мяжы», у якасці якой выступае «камічная апафегма, г. зн. дасціпны выраз» [3, 85]: «“Кума, як ты думаеш, што раній было – яйко ці курыца?” – “Э, кумэ, раній усё было”» [5]. Агульны рэгулятыўны прынцып будовы выказвання можа быць названы «аказіянальным», улічваючы казуснасць і непрадбачнасць анекдатычнай канцоўкі.

ЛІТАРАТУРА

1. Жарты, анекдоты, гумарэскі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; склад. А. С. Фядосік. – Мінск, 2005.
2. Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. – Мінск, 2004.
3. Теория литературы: учеб. пособ.: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. Т.1: Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М., 2004.
4. Шмелёва, Е. Я. Русский анекдот: Текст и речевой жанр / Е. Я. Шмелева, А. Д. Шмелев. – М., 2002.
5. Матэрыялы жанравага і рэгіянальнага архіваў вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры БДУ.