

**ПРАФЕСІЙНЫЯ СУПОЛЬНАСЦІ МУЗЫКАНТАЎ
У ТРАДЫЦЫЙНЫМ ГРАМАДСТВЕ БЕЛАРУСКІХ СЯЛЯН
PROFESSIONAL COMMUNITIES OF MUSICIANS
IN THE TRADITIONAL SOCIETY OF BELARUSIAN PEASANTS**

Якубінская Алеся Дзмітрыеўна,
Мінск, Беларусь

Ключевые слова: музыкант, белорусские крестьяне, традиционная профессиональная культура.

Резюме. В статье представлен этнологический подход к изучению сообществ музыкантов как представителей народного музыкального профессионализма в структуре традиционного общества белорусских крестьян.

Keywords: musician, Belarusian peasants, traditional professional culture.

Summary. The article presents the ethnological approach to the study of professional communities of musicians as representatives of folk musical professionalism in the structure of the traditional society of Belarusian peasants.

Адметнымі субкультурамі ў структуры традыцыйнага грамадства беларускіх сялян XIX – сярэдзіны XX ст. з’яўляліся прафесійныя супольнасці музыкантаў – дудароў, скрыпачоў, лірнікаў, цымбалістаў. Прафесійныя супольнасці музыкантаў мелі ўласную спецыфіку прафесійнай дзейнасці і адметны сацыяльны статус, якія ў пэўнай ступені характарызаваліся ўстойлівасцю, кансерватыўнасцю, традыцыйнасцю. Прафесійныя супольнасці музыкантаў у структуры традыцыйнага грамадства беларускіх сялян ў межах айчынной этналогіі не з’яўляліся прадметам спецыяльнага даследавання, бо дагэтуль даследаванні народнай музычнай культуры праводзіліся ў галінах этнамузыкалогіі і мастацтвазнаўства. Сутнасць этналагічнага падыходу да вывучэння супольнасці прадстаўнікоў народнага музычнага

прафесіяналізму ў структуры традыцыйнага грамадства XIX – першай паловы XX ст. заключаецца ў даследванні ў кантэксце традыцыйнай сацыяльнай культуры беларусаў. Даследаванне народнага прафесіяналізму ажыццяўляецца ў межах наступных накірункаў: самабытныя формы навучальнага працэсу, прафесійная дзейнасць і “прафесіяналізм” народнага музыкі, сацыяльны статус музыканта ў традыцыйным грамадстве беларускіх сялян.

Вывучэнне музыкаў як асобнай прафесійнай супольнасці яшчэ ў XIX ст. запачаткаваў М. Я. Нікіфароўскі, вызначыўшы іх сацыяльны статус як “грамадскіх служыцеляў” [1, с. 41-65]. У структуры традыцыйнага грамадства беларускіх сялян прафесійны музыка выконваў дзве асноўныя функцыі: святочную, бо ён з’яўляўся арганізатарам і выканальнікам музычнага суправаджэння грамадскіх форм выкарыстання вольнага часу, і рытуальную, ў кантэксце сямейна-абрадавага жыцця і каляндарна-абрадавага цыкла беларускіх сялян [2, с. 9].

Працэс фарміравання працоўных і прафесійных навыкаў пачынаўся ў дзяцей беларускіх сялян у межах сям’і і працэс авалодання музычным майстэрствам меў сваю спецыфіку. У XIX ст. сярод беларускіх сялян вучыліся граць на музычных інструментах толькі хлопчыкі, прычым інструмент мог пераходзіць у спадчыну разам з іншай рухомай маёмасцю [1, с.59]. Верагодна, гэта было звязана з тым, што ў традыцыйным грамадстве беларускіх сялян дзейнічалі культурныя феномены “школа мацярынства” і “школа пастухоўства”, якія фарміравалі ў свядомасці дзяцей пэўную адаптацыйную стратэгію, з характэрным пэрапным працэсам авалодання працоўнымі і прафесійнымі навыкамі адпаведна ўзросту і полу [3, с.98]. “Школа пастухоўства” арыентавала хлопчыкаў на актыўную сацыяльную ролю па-за межамі сям’і, што прадугледжвала ў тым ліку і прафесійная дзейнасць народнага музыканта. У большасці выпадкаў імкненне займацца музыкаваннем з’яўлялася асабістай ініцыятывай “блазна” – хлопчыка-пастушка ва ўзросце ад сямі да дванаццаці год. Паводле даследаванняў мастацтвазнаўцы А. В. Рамадзіна, ад пачатку навучальны працэс быў накіраваны на ўдасканаленне слыху і фарміраванне музычнай памяці вучня [4, с.11]. Дзеці слухалі найгрышы старэйшых музыкаў, назіралі за іх музычнай тэхнікай, атрымлівалі асабістыя ўражанні і спрабавалі інтуітыўна іх паўтараць, тым самым робячы першыя крокі ў навучанні. Баючыся бацькоўскай забароны, кпінаў з боку родных, практыкаваліся будучыя музыкі звычайна ў аддаленых ад іх вачэй ці адасобленых месцах, хаваючыся ў гаспадарчых пабудовах, у полі, на пасце [1, с.55]. Узаемадзеянне вучня і настаўніка становілася больш шчыльным пасля атрымання першапачатковых самастойных навыкаў ігры на скрыпцы, цымбалах. Тады пачынаў выкарыстоўвацца “кантактны метада навучання”, пры якім рукі вучня і настаўніка судатыкаліся [4, с.11]. Працэс навучання меў стацыянарную форму пераважна ўнутры сям’і. Даследаванні феномена паўночна-беларускіх цымбалістаў дазволілі А. В. Рамадзіну вылучыць тры ўзроўні традыцыйнай выканальніцкай арыентацыі: першы – унутрысямейны, другі – атрымання навыкаў ад музыкаў сваёй ці суседняй вёскі, трэці – ад прадстаўнікоў народнага прафесіяналізму, што прыязджалі здалёк [4, с.11]. У двух апошніх выпадках будучыя музыкі атрымлівалі візуальныя і слыхавыя ўражанні, форма выкладання мела парцыённы характар, бо цымбаліст засвойваў новыя віды найгрышаў, знаёміўся з індывідуальнай выканальніцкай тэхнікай іншых цымбалістаў. У XIX ст. прыкладна з пятнаццацігадовага ўзросту народны музыка становіўся ў традыцыйным грамадстве беларускіх сялян “прафесіяналам” і

працягваў “служыць музычнай справе прыкладна 25 год”, пры ўмове, калі пэўныя жыццёвыя абставіны, прыкладам, пастаянны прыбытак з уласнай гаспадаркі, служба на выбарнай пасадзе, не прымушалі яго кінуць “музыкаваць” [1, с.55].

У станаўленні народнага прафесіянала-музыканта можна вылучыць пэўныя этапы засваення майстэрства. Спачатку будучыя музыкі практыкаваліся ўнутры сям’і, потым гралі для суседзяў, а атрымаўшы іх адабрэнне і падтрымку, пачыналі граць танцавальную музыку на вячорках, моладзевых ігрышчах і кірмашах. Вяршыняй народнага прафесійнага майстэрства лічылася ўменне правесці музычнае суправаджэнне вяселля. “Музыкант вырабляў інструмент, як правіла, сам для сябе, праходзіў доўгі шлях асваення і ўдасканалення выканальніцкага майстэрства, авалодання рознажанравым рэпертуарам, мясцовым стылем сольнага і ансамблевага музіцыравання, “туравання” спевам” [5, с.8]. Такім чынам, можна сцвярджаць, што ў супольнасці музыкантаў склаліся самабытныя формы навучальнага працэсу, якія з’яўляюцца своеасаблівай народнай “методыкай” выхавання музыкантаў і навучання іх беспісьменным формам музыкі. Шляхі, прыёмы, прынцыпы выкладальніцкай арыентацыі з’яўляюцца тэарэтычнымі накірункамі этналагічнага падыходу да даследавання навучальнага працэсу прафесійнай супольнасці музыкантаў.

Сацыяльны статус народных музыкантаў можа быць акрэслены ў межах характарыстыкі іх прафесійнай дзейнасці і “прафесіяналізму”. Напрыклад, у XX ст. сярод паўночна-беларускіх цымбалістаў захоўваліся тры рэліктавыя формы прафесійнай дзейнасці: вандроўная (цымбалісты-“страннікі”), абрадавая (цымбалісты-“скамарохі”), сінкрэтычная (змешаная) [6, с.154]. Так, цымбалісты-“страннікі”, з’яўляючыся носьбітамі лакальнай традыцыі, маглі перамяшчацца на вялікую адлегласць, кантактаваць з прадстаўнікамі іншых этнічных груп, засвойваючы ад іх новыя мелодыі найгрышаў. Цымбалісты-“скамарохі” звычайна выконвалі музычнае суправаджэнне абрадавага і святочнага жыцця сялянскай грамады. Такім чынам, формы прафесійнай дзейнасці гэта традыцыйныя характэрныя формы паводзін і выканання асабістых працоўных абавязкаў у супольнасці музыкантаў, якія мелі для іх выключную значнасць.

Важнай характарыстыкай прафесійнай дзейнасці народнага музыкі з’яўлялася ўзнагарода за ігру, як за выкананую працу. Форма і памер платы скрыпачу ці цымбалісту залежалі ад таго, дзе адбывалася музычнае суправаджэнне: на вячорках, ігрышчах, кірмашах, вяселлях, падчас валачобных хаджэнняў. У XIX ст. на вячорках, ігрышчах і кірмашах музыка звычайна загадзя атрымліваў плату ў выглядзе 2-3 яек, баранак, пернікаў, цукерак, грошаў (1-3 капейкі) [1, с.56]. Форма і памер узнагароды ўплывалі на працягласць самой ігры і залежалі ад волевыяўлення музыкі. Музыкант нечакана для танцораў мог спыніць найгрыш, каб атрымаць дадатковую аплату ад наймальнікаў, якія тут жа спяшаліся “пыдгурасціць музыку”, лісліва-ветліва заўважаючы, што можна было б пайграць даўжэй [1, с.57]. Большай папулярнасцю сярод моладзі карысталіся народныя ансамблі (“капэлы”), якія складаліся з некалькіх музычных інструментаў, прыкладам, скрыпка, цымбалы, бубен. Таму музыкі прыкладна аднаго ўзроўню выканальніцкага майстэрства стараліся “скупіцца”, “стаць да пары”, і ў такім выпадку іх агульны заробак дзяліўся па-роўну [1, с.58]. Пры гэтым цымбалы нярэдка лічыліся падпарадкаванымі, падначаленымі іншым інструментам у ансамблевым выкананні [4, с.154]. Гэта акалічнасць сведчыць аб існаванні своеасаблівай іерархіі ўнутры народнага ансамбля.

Народныя музыкі ажыццяўлялі музычнае суправаджэнне абрадавага жыцця сялянскай грамады. Запрошанаму граць на вяселле музыку гаспадары плацілі загадзя і больш ніякіх даплат падчас абраду не рабілі, зрэдку некаторыя госці па сваім асабістым жаданні падчас танцаў маглі заплаціць ці пачаставаць музыку [1, с.57]. Музыка з'яўляўся пажаданым абавязковым удзельнікам валачобнага абраду і атрымліваў роўную долю ад валачобнага збору і звыш яго, калі “струменціна” пацярпела ўрон [1, с.57]. М. Я. Нікіфароўскі адзначае, што за адно больш менш удалае выступленне музыка атрымліваў каля аднаго рубля і поўныя кішэні і запазушнік пернікаў, цукерак, абаранкаў, арэхаў [1, с.58]. Трэба адзначыць, што ў традыцыйным грамадстве беларускіх сялян XIX – першай паловы XX ст. “музыкарства” не з’яўлялася адзінай крыніцай прыбытку для музыкі-сялянкіна, а хутчэй дадатковай.

Паслугі прафесійнага музыкі карысталіся попытам на працягу ўсяго года, выключэнне складаў Вялікапосны перыяд. Ад вясны да канца цёплай восені музыка звычайна граў танцавальныя найгрышы для моладзі на вуліцы, зімой у прасторнай хаце, карчме [1, с.59]. Народныя музыкі задавальнялі душэўныя патрэбы сялян ў музыцы і танцах падчас грамадскіх форм выкарыстання вольнага часу: моладзевых вячорак, ігрышчаў, кірмашоў. Падчас кірмаша музыка пачынаў граць пасля заканчэння ранішніх набажэнстваў у касцёле ці царкве і завяршаў на змярканні [1, с.58]. Як адзначалася, музыкі ажыццяўлялі музычнае суправаджэнне сямейна-абрадавага жыцця беларускіх сялян (вяселле, хрэсьбіны, провады ў войска), каляндарных абрадавых дзеянняў (калядны, валачобны абрады). Прымаючы ўдзел у абрадавых дзеяннях сялянскай сям’і, грамады, музыка фактычна становіўся “кабальным батраком”, мусіў граць амаль безперапынку і спыняцца толькі па загадзе наймальніка [1, с.57]. Такім чынам, маёмасны стан, ўзровень зароботнай платы музыканта ў XIX ст. быў не вельмі высокім, меў сезонны характар, залежаў ад яго майстэрства, асабістага знаёмства з наймальнікамі і “папулярнасці” ў грамадзе. Жыццёвы ўклад народнага музыкі, сямейнага народнага ансамбля быў падпарадкаваны раскладу мерапрыемстваў сялянскай грамады, яе сямейна-абрадаваму жыццю і каляндарна-абрадаваму цыклу.

Важнай характарыстыкай “прафесіяналізму” супольнасці музыкаў з’яўляецца наяўнасць прафесійнай народнай тэрміналогіі і прафесійных выканальніцкіх спосабаў ігры. Яскравым прыкладам з’яўляецца народная прафесійная тэрміналогія музыкантаў-цымбалістаў. Так, сам працэс ігры на цымбалах называўся народнымі тэрмінамі – “біць”, “цымбаліць”, “перыць у цымбалы” [7, с.181]. Народныя ўяўленні аб рытмічнай, танцавальнай функцыі цымбалаў, выканальніцкай тэхніцы закладзены ў характэрных тэрмінах – “выбіваць”, “падбіваць” [6, с.158]. Гукавыя характарыстыкі цымбал абазначаліся іх уласцівасцю – “спяваць”, “таварыць”, “плакаць”. Наогул, І. Дз. Назіна адзначае “антрапамарфізацыю” цымбал як характэрную, рэпрэзентатыўную рысу беларускай народнай інструментальнай культуры: асобныя часткі інструмента маюць антрапаморфныя назвы, прыкладам, “грудзі” – верхняя дэка, “плечы” – ніжняя дэка, “галовы” – калодкі для калкоў, “галаснікі” – рэзанатарныя адтуліны, “душы” – планкі ўнутры корпуса [8, с.123]. У паўночна-беларускіх цымбалістаў існавала два прафесійных выканальніцкіх спосаба ігры на цымбалах: седзячы, трымаючы інструмент на каленях ці падстаўцы, і стоячы ці ідучы, у абодвух выпадках цымбалы падвешваліся на рамні праз плячо. Паколькі цымбалы звычайна выкарыстоўваліся падчас святочных мерапрыемстваў, то аснову

рэпертуару музыкаў складалі вясельныя маршы, танцавальная музыка, бяседныя песні [7, с.184].

У асяроддзі народных музыкантаў існавалі своеасаблівыя ўзаемаадносіны паміж музыкантамі. Пра наяўнасць прафесійнага этыкету ўнутры музычнай супольнасці сведчыць М. Я. Нікіфароўскі, адзначаючы, што сярод музыкаў існуюць не сяброўскія, а хутчэй таварыскія адносіны, ўсе непаразуменні вырашаюцца ўсталяваўшыміся звычаямі: “граем па роўну і плату дзелім па роўну, а не – дзелім прапарцыянальна” [1, с.58]. Традыцыйнай формай баўлення моладдзю вольнага часу былі танцы на кірмашах, ігрышчах, куды ў вялікай колькасці збіраліся і розныя музыкі, бо лічылася, што чым больш іх збярэцца, тым больш цікавымі і працяглымі будуць танцы. Музыкі часта размяшчаліся на невялікай адлегласці адзін ад аднаго так, каб танцоры добра чулі свайго музыку і адначасова маглі прадэманстраваць танцавальны імтэт і зухаватасць танцорам, што танцавалі ля другога музыкі [1, с.58]. Напрыклад, у Беларускам Паазер’і вельмі распаўсюджанамі з’явай з’яўляюцца дуэты народных музыкантаў-інструменталістаў – скрыпка-цымбалы, гармонік-цымбалы, у абодвух варыянтах у выканальніцкай традыцыі вядучым з’яўляецца інструмент, пад які падстройваюцца цымбалы.

У традыцыйным грамадстве беларускіх сялян існавала асаблівае дуалістычнае стаўленне да асобы музыканта-інструменталіста. З аднаго боку, музыкант гэта выключная асоба, акружаная арэолам выбранасці, надзеленая звышчалавечымі ўласцівасцямі ўздзеяння на свет, таму асноўнае прызначэнне музыкі быць носьбітам святочнага настрою і жыццярадасных эмоцый [8, с.121-122]. Моладзь з павагай і далікатнасцю ставілася да музыкаў падчас танцаў. Звычайна звяртаючыся да музыкаў па імені незалежна ад узросту ў памяншальна-ласкальнай форме, дзяўчаты частавалі іх яблыкамі, арэхамі, юнакі – чаркай водкі ці давалі “сысануць піпкі” [1, с.56]. З гэтымі асаблівымі адносінамі, верагодна, была звязана самаўпэўненасць музыканта, асэнсаванне сваёй значнасці, выключнасці. М.Я. Нікіфароўскі падкрэслівае, што калі паслугі музыкі замаўляліся загадзя, ён звычайна ўзначальваў натоўп моладзі, рухаючыся ў бок кірмашу, ці ляніва і напышліва падыходзіў да гурта моладзі на ігрышчах [1, с.55]. З другога боку, паводле меркавання бацькоў нявесты, музыкант не самы пажаданы прэтэндэнт на ролю жаніха іх дачкі. Беларускія сяляне лічылі, што музыкант ня самы лепшы гаспадар, не заўжды здольны пракарміць сям’ю і, акрамя таго, звязаны з “нячыстай сілай” [1, с.56]. Такім чынам, традыцыйны прафесійны этыкет пэўным чынам рэгуляваў адносіны ўнутры супольнасці музыкаў, адначасова традыцыя рэгламентавала асаблівае стаўленне да музыканта з боку членаў сялянскай грамады.

Такім чынам, формы прафесійнай дзейнасці музыкантаў, спосабы і формы аплаты працы, падпарадкаванасць жыццёвага ўкладу музыканта раскладу мерапрыемстваў сялянскай грамады, наяўнасць прафесійнай тэрміналогіі, выканальніцкіх прыёмаў, адметнага рэпертуару, спецыфіка прафесійнага супрацоўніцтва ў межах інструментальнага ансамбля, прафесійны этыкет з’яўляюцца істотнымі характарыстыкамі прафесійнасці народных музыкантаў-інструменталістаў у межах традыцыйнай сацыяльнай культуры беларусаў.

Літаратура

1. Никифоровский Н. Я. Очерки Витебской Белоруссии / Н. Я. Никифоровский; автор предисл. и сост. А. П. Ващенко. Минск: Беларусь, 2019. - 271 с.
2. Якубінская А. Дз. Цымбалісты ў структуры традыцыйнага грамадства Беларускага Паазер'я // София : электронный научно-просветительский журнал. - 2020. - № 1. - С. 3-9
3. Якубінская А. Дз. Традыцыйная сацыялізацыя дзяцей беларускіх сялян у другой палове XIX – першай палове XX ст. Мінск: РІВШ, 2010. - 118 с.
4. Ромодин А. В. Феномен народного музыканта-солиста и ансамблиста (северо-белорусские цимбалисты). Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт – Петербург, 2004. - 32 с.
5. Назіна І. Дз. Традыцыйная музычна-інструментальная культура беларусаў як прадмет спецыяльнага вучэбнага курса // Весці БДАМ. - 2008. - №13. - С. 4-9.
6. Ромодин А. В. Двойственность творческого мышления традиционных северо-белорусских цимбалистов / Северо-белорусский сборник: обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба. Сб. науч. статей и материалов. Вып. 1. / Редактор-составитель А. В. Ромодин, ред. кол. В. В. Виноградов [и др.]. Санкт-Петербург: РИИИ. - 2012. - 240 с.
7. Назіна І. Д. Беларускія народныя музычныя інструменты / І. Д. Назіна. Мінск: Беларусь, 1997. 239 с.
8. Назина И. Д. Белорусская народная музыкально-инструментальная культура в её этнически константных проявлениях / Современное музыковедение в мировом научном пространстве / сост. и науч. ред. Е. Н. Дулова; Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Вып. 23. Минск: БГАМ, 2010. С. 119-126.