

ПРАСТОРАВА-ЧАСАВЫЯ МАТЫВЫ Ў ПІНСКІХ ВЯСЕЛЬНЫХ ПЕСНЯХ

У сучаснай фалькларыстыцы распрацоўка тэорыі матыву пакуль што не атрымала канчатковага завяршэння, на што неаднойчы звярталі ўвагу даследчыкі [7, 9]. Вялікі дыяпазон сэнсаў, які ўкладаюць у паняцце «матыў», прыводзіць да залішне шырокага выкарыстання тэрміна, а часам нават да яго атаясамлівання з праблематыкай або тэматыкай твораў. І гэта нягледзячы на тое, што першае тэарэтычнае абгрунтаванне катэгорыі «матыў» у свой час даў ужо А. Весялоўскі (1838–1906), які лічыў матывы натуральным выяўленнем зборнай псіхікі і адпаведных умоў у першыя часы супольнага жыцця, падкрэсліўшы іх важную ролю ў станаўленні чалавечай культуры. На яго думку, акаляючае асяроддзе паўсюдна ставіла перад чалавекам тыповыя пытанні, а на запатрабаванні першабытнага розуму культура давала вобразныя адказы, якія замацоўваліся ў выглядзе пэўных формул. Матывы былі кандэнсатарамі чалавечага вопыту, назіранняў, абагульненняў, гатовымі клішэ, якія ўваходзілі ў мастацкія творы ў якасці ўстойлівых змястоўных кампанентаў, зноў і зноў выкарыстоўваліся, паўтараліся. Матывы цікавілі А. Весялоўскага ў сувязі з праблемай запачаткавання сюжэтаў. Калі сюжэты – гэта складаныя схемы, то матывы – прасцейшыя апавядальныя адзінкі.

Вядомая даследчыца, глава фалькларыстычнай школы Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта Р. Кавалёва, вывучаючы беларускія куставыя песні, прапанавала лічыць, што «куставы абход – своеасаблівы вербальна-акцыянальны сюжэт, які разгортваецца ў прасторы і часе праз кумулятыўнае нарошчванне звёнаў з новымі персанажамі» [5, 68]. Фалькларыстка заўважыла, што «з’яўляючыся часткай абрадавага сюжэта, самі абходныя песні бессюжэтныя. Яны складаюцца з характэрных для іх матываў. Склад, характар і семантыка куставых матываў вытворныя ад рытуальнага зместу абраду, правілы іх счэплвання задавала логіка абрадавага сюжэта. Матывы былі рухавіком кампазіцыі песень, вобразным адказам на патрабаванні камунікатыўнай стратэгіі, а пераход ад аднаго песеннага матыву да другога – лірычнай падзеяй, рэалізацыяй крэатыўнай, рэферэнтнай і рэцэптыўнай кампетэнцый мастацкага твора» [5, 68]. Гэтыя высновы вядомая даследчыца зрабіла адносна куставага комплексу, аднак, як паказвае наш аналіз, яны адлюстроўваюць спецыфіку і песеннай інфраструктуры беларускай, у прыватнасці пінскай, абраднасці. Абапіраючыся на прапанаваныя ёй функцыянальныя *тыпы* матываў, якія даследчыца вылучыла ў адпаведнасці з камунікатыўнай стратэгіяй абходнага абраду (рэпрэзентатыўныя, рытуальна-шлюбныя, аграрна-магічныя, патрабавальныя) [5, 69], мы звярнулі ўвагу на спецыфіку праяўлення ў вясельнай паэзіі пінчукоў такога *віду* рэпрэзентатыўных матываў, як прасторава-часавыя.

Адразу трэба агаварыцца, што прастора і час абумоўлены рытуальна-міфалагічнымі акалічнасцямі вясельнага абраду. Для мастацкага свету пінскіх

вясельных песень характэрныя ўстойлівыя прасторавыя і часавыя прыкметы, маркіраваныя ў адпаведнасці з вясельнай эстэтыкай. Хранатоп вясельных песень канструіруецца называннем пэўных прасторавых аб'ектаў, пазначэннем самога часу. У паэтычных творах згадваюцца хата, дуброва, сад, бор, мора і інш.; сярод хранонімаў дакладна вылучаюцца дні свята або моманты выканання абраду: «суботанька», «нэдэля», «нучка тёмна».

У кантэксце вясельнай абраднасці пінчукоў «дубровонька» – «свая» прастора, родны дом. У гэтым значэнні праяўляецца супрацьпастаўленне «блізкі – далёкі». Эквівалентам «дубровы» з'яўляецца «лес». У песнях можна прасачыць шлях жаніха-«сокола» да «лесу», дзе жыве яго «звззулька»: «*Через трі лісы, і через четыры, стань собі на пятом лісі...*» [* 1]. «Лесу», «дуброве» супрацьпастаўляюцца «бор», «горы». «Бор» у пінскіх песнях асэнсоўваецца як «іншы» свет, дзе дзяўчына засталася назаўжды, адкуль ужо не магла вярнуцца назад, бо не «ведала» дарогі. У матыве «*прылету ў бор птушкай*», як лічаць даследчыкі, прасочваецца распаўсюджанае ўяўленне пра пераўвасабленне душы нябожчыка, якая адлятае на «той» свет птушкай. У семантыцы гэтага матыву сустракаюцца розныя мадыфікацыі, дапаўненні хрысціянскімі элементамі, прыўнясенне пэўных рэалій, у прыватнасці вывядзенне на першы план сацыяльнага значэння «бора» як «чужой» зямлі ці сям'і. Такая перакадзіроўка міфалагічнага зместу – цалкам натуральны факт для пінскай песні, цесна звязанай з народным побытам і светапоглядам, з усімі іх зменамі. У сацыяльным плане «бор» можа выступаць у якасці канцэптуальнай мяжы паміж «сваёй» і «чужой» прасторай. Напрыклад, у песні «Нуце, нуце, раду радуйце» жаніх і яго родзічы едуць борами. Для юнака дарога праз бор з'яўляецца шчаслівай, бо з ім «...едзе Бог...», а для нявесты на першы план выступае сацыяльная семантыка «бора» як «чужой» зямлі.

Асабліваю цікавасць пры аналізе зместу пінскіх вербальных тэкстаў выклікае лексема «сад». Сімволіка «сада» распаўсюджана ў фальклоры ўсходніх славян. Аднак калі ў святдомасці стваральнікаў рускай вясельнай паэзіі «сад» ідэнтыфіцыруецца з дзявоцтвам, родным домам, то ў фальклорнай святдомасці пінчукоў яго семантыка атрымала іншае тлумачэнне: гэта новы статус дзяўчыны – яе стан замужняй жанчыны: «...*Ужэ ж бо мні дубровонька доіла, // Ужэ ж бо мні садовіночка прыспіла. // ...Ужэ ж бо мні батькоўства доіла, // Ужэ ж бо мні свэкроўства прыспіла...*» [4, № 270]. У той жа час гэта – пэўная прастора, чужы дом: «*Уленула заўзуленька // У вышнёвы садочок. // Сюды гляне, туды гляне – // Некуда вылятеть: // По один бэк – вышнёвый сад, // По други – виноград. // Да ўехала девонька // У свэкратковэ подворье. // Сюды гляне, й туды гляне – // Некуда выехаты: // По один бэк – скамыща, // По други – пиўница...*» [4, № 230]. З прыездам нявесты «сад» набывае выключна станоўчыя якасці: у ім з'яўляюцца «вішні», сюды прылятаюць «голубы» і г. д.

У некаторых пінскіх песнях узгадваюцца лексемы «рака» і «мора». Так, уязджаючы ў двор жаніховай хаты, нявеста «разліваецца рэчкай», гэта значыць, вадой пладароднай, што, відаць, звязана з матывамі нараджэння. У той жа час у значэнні «мора» – вады салёнай, непрыгоднай для піцця ці

арашэння, «ніжняй» – гэта намінацыя звязана са смерцю. У міфалагічным уяўленні славян вада, як і неба, з’яўляецца месцам жыхарства продкаў. На гэтыя вераванні ўказваюць шматлікія факты пахавальнай абраднасці: адным са спосабаў пахавання ў старажытных славян было апусканне нябожчыка ў палонку, у раку. Пахаванне Кастрымы як імітацыя пахавальнага абраду таксама заканчвалася апусканнем чучала ў ваду. Л. Вінаградава, зыходзячы са сведчанняў «Слова Грыгорыя Багаслова» (XIX ст.), выказала меркаванне, што «... да вады хадзілі, каб утварыць нейкія дзеянні, блізкія варажбе... Падразумывалася пры гэтым сувязь з нячыстай сілай ці душами памёрлых» [3, 23]. На аснове тэзісу К. Машыньскага аб матыве пераправы праз ваду як спосабе сувязі з іншасветам даследчыца лічыць, што перад вяселлем маглі хадзіць да вады для высвятлення, ці будзе шлюб адобраны продкамі, альбо папрасіць іх благаслаўлення [3, 23]. Так высвятляецца міфарытуальная сувязь: шлюб – праз пасрэдніцтва продкаў – вада. Акрамя таго, «вада» ўспрымалася як перашкода, мяжа, што раздзяляе розныя этапы жыцця, таму пры пераходзе дзяўчыны ў новы стан трэба яе было пераадолець. Так, відаць, з’явілася ўяўленне пра шлюбную сімволіку вады.

Адзначым, што традыцыя пэўным чынам уплывала на паводзіны нявесты. Дзяўчына павінна была прайсці перыяд ізаляцыі, якая праяўлялася рознымі спосабамі. Адзін з іх – накрыванне покрывам, хусткай. У пінскіх песнях сустракаюцца матывы пра знаходжанне нявесты ў «*темніцы*», «*каморачке*»: «*Шкада тую маладзіцу, // Што сядіць у темніцы. // Трэба ёй прастор даць – // Пакрывала зняць*» [* 2]. Нявеста павінна была «знікнуць» на некаторы час для іншых людзей і з’явіцца перад імі ў вызначаны рытуалам момант ў іншай іпастасі. Змены ў паводзінах выражаліся і іншымі спосабамі: па хаце нявесту вадзілі за руку ці за ручнік, павязаны на руцэ; з дому дзяўчына не магла выйсці адна, без суправаджэння і г. д.

Форму зносін з нявестай, якая знаходзілася ў парогавым стане, вызначалі часавыя ўяўленні. У пінскім вяселлі спосабам звароту да дзяўчыны з’яўлялася выкананне песні – такая форма патрабавалася рытуалам. Пакуль адбываўся пэўны абрад, гэтае правіла дакладна выконвалася. Калі «абрадавы час» заканчваўся, вярталіся да звычайных норм адносін. Дыферэнцыруючы этапы станаўлення і развіцця часавых (тэмпаральных) уяўленняў чалавека, М. Ахундаў на першае месца ставіць міфічны час, які праходзіць у сваім развіцці шэраг этапаў, і кожнаму з іх уласціва пэўная мадэль. Даследчык адзначае, што «міфалагічны час, адштурхоўваючыся ад архаічнай маятнікавай (хістальнай) мадэлі, пераходзіць да цыклічнай мадэлі, аднак на ёй не спыняецца, а развіваецца да мадэлі спіральнага часу» [1, 621]. Магчыма, што маятнікая мадэль часу адпавядае ранняму збіральніцка-паляўнічаму перыяду каменнага веку. Маятнікавы тып часу прадстаўлены ў пінскіх песнях матывам метамарфозы. Не выклікае сумненняў, што ўзнікненне і існаванне матыву пераўвасаблення нельга аддзяліць ад прасторава-часавых уяўленняў чалавека, таму што метамарфоза з’яўляецца пераходам ад адной якасна-колькаснай формы да іншай. Прычым гэты пераход ажыццяўляецца не прамалінейна, а скачкамі. Такім чынам,

метамарфоза, як адзначыў М. Бахцін, – гэта «пэўная форма часавага раду» [2, 264].

У эпоху мезаліту на калектыўна-працоўнай аснове ўзнікае дыферэнцаванае пачуццё часу, пра што сведчыць цыклічнасць каляндарна-абрадавай дзейнасці чалавека. Цыклічная і спіральная мадэлі міфічнага часу, фіксуячы пастаяннае аднаўленне прыроды, цыклічнасць, «зваротнасць» часу, умацоўвалі веру чалавека ў бессмяротнасць яго душы, у магчымасць існавання яе не толькі ў чалавечым абліччы, але і ў выглядзе расліны, жывёлы і нават нежывой істоты. Такім чынам, асаблівасцю міфічнага часу, як адзначае М. Бахцін, з’яўляецца яго адзінства, нерасчлянёнасць асобных часавых радоў, у прыватнасці, прыроднага і сацыяльнага [2, 358]. З нараджэннем і ўмацаваннем класавай структуры грамадства, паводле сцвярджэнняў даследчыка, адбываецца шырокая трансфармацыя часавых форм: «Раўназначныя і вялікія рэальнасці старажытнага дакласавага грамадства адрываюцца адно ад аднаго, падвяргаюцца ўнутранаму раздваенню і рэзкаму іерархічнаму пераасэнсаванню» [2, 362]. Гэта значыць, што часавыя формы гэтага перыяду адметныя дакладным размежаваннем прыроднага і грамадскага, індывідуальнага, прыватнага і агульнага, гістарычнага. У гэтых умовах дыферэнцыяцыі індывідуальных радоў жыцця і рада гістарычнага часу песенная метамарфоза выступае як прыватны на фоне прыроды і соцыума выпадак, як падзея асобнага чалавечага жыцця. Таму сфера яе функцыяніравання цалкам пераносіцца ў сям’ю, ва ўзаемаадносіны двух ці некалькіх людзей. Менавіта такімі з’яўляюцца песні пра пераўвасабленні нявесты. У пінскіх тэкстах маладая прадстае ў выглядзе птушак, жывёл: *«Ой, лісам шла пчолою, // Цэраз поле перапёлкою, // На двыр сплыла щукою, // А ў хату ўлізла павою, // За стол села панною»* [8, № 47]. Пераўвасабленні, якіх, як відаць з тэксту, магло быць некалькі, адбываюцца скачкамі і практычна імгненна.

Магчыма, што, будучы «чужой», нявеста ўспрымалася родзічамі жаніха як прадстаўнік «чужога», а значыць, нечалавечага боку, жыхары якога – не-людзі. У навуковай літаратуры неаднаразова адзначалася, што стэрэатып увасаблення «чужога» боку як прасторы «з парушанай дыстрыбуцыяй уласцівы... для ўсёй традыцыі апісання «невядомых, далёкіх земляў», «таго свету» з іх жыхарамі паўчалавечага, паўзвярынага аблічча» [1, 73]. У вясельных матывах знайшло увасабленне міфалагічнае ўяўленне пра перасяленне душы чалавека ў жывёл, вядомае многім народам. У міфалагічнай сюжэтнай сітуацыі «дзяўчына пераўтвараецца ў «утоўку», адлятае на «мора», жаніх палюе на яе (ён з’яўляецца носьбітам паляўнічага атрыбуту – каня)», жаніх-паляўнічы мае арнітаморфнае аблічча – гэта «селезень», які даганяе «утоўку», «ворон», які палюе на «галочку» і г. д. Паляванне здаўна вядома як сімвал сватаўства, шлюб у не толькі ў славян, але і ў іншых народаў. Падкрэслім, што ў матыве «палявання», у адрозненне ад «пераўтварэння» птушка заўжды мае прыкметы якога-небудзь віду. У вясельных песнях пінчукоў выяўляецца той жа змест, што і ў чароўнай казцы з матывам пагоні, дзе царэўна ператвараецца ў зорку, вутачку, шчупака і г. д.

Герой імкнецца вярнуць ёй чалавечае аблічча. У.Проп адзначае, што пераўвасабленне дзяўчыны ў жывёлу ідзе ад уяўленняў пра пераўвасабленне душы чалавека пасля смерці. Аднак пераўтварэнні суправаджаюць і зварот у свет жывых [6, 323–325]. Навуковец выказвае меркаванне, што ў казках, калі бягучы чалавек ператвараецца ў лебедзя, а праследвальнік кідаецца на яго драпежнай птушкай, маецца на ўвазе лоўля душы нябожчыка. У. Проп прыходзіць да думкі, што асноўныя віды пагоні будуюцца на ўяўленнях аб вяртанні з царства мёртвых у царства жывых [6, 325]. Мяркуем, што матывы вясельных песень узыходзяць да тых жа ўяўленняў, якія ўвасаблены ў матывах чароўных казак з пагоняй і пераўтварэннямі.

Памёрлыя родзічы, як і раней, лічыліся членамі родавага калектыву. Натуральна, што ў такі адказны момант, як уступленне ў шлюб, неабходна было заручыцца іх згодай, прыхільнасцю і заступніцтвам. Асноўным спосабам «зносін» з нябожчыкамі, мовай, якая была зразумелай для іх, была песня. Як правіла, улічвалася ступень сваяцтва памёршага: калі гэта былі бацькі, то да іх звярталіся з песняй, у якой гучалі матывы запрашэння на вяселле, просьбы аб благаслаўленні і так далей. У неабходнасці такой формы камунікацыі праяўляецца ўяўленне пра тое, што жыццё і дабрабыт тых, хто жыве, залежыць ад продкаў. Абрады запрашэння на вяселле памёршых бацькоў адбываліся ў пінчукоў рознымі спосабамі. Звычайна дзяўчына перад вяном хадзіла на могілкі. Песні сіраты з'яўляюцца стэрэатыпнымі формуламі: дзяўчына запрашае нябожчыка «*юстать, нэ лежать*», заве на вяселле «*повэсті порадошок*». Матыў «*бацькі не прыходзяць на вяселле*» распрацоўваецца ў пінскіх паэтычных тэкстах ідэнтычна: бацькі не могуць прыйсці на «*вэсілля*», таму што, па-першае, нябожчыкі «не ведаюць» свет жывых, таксама як жывыя не ведаюць свет памёршых; а па-другое, ім цяжка падняцца: «*Одін замочок – жоўтый песочок, а другый замочок – новы домочок, трэйцій замочок – зэлэный хвуйнычок*» [* 2]. У песнях нявесты-сіраты прасочваецца дынаміка ўяўленняў пра спосабы сувязі з памершымі бацькамі. Напрыклад, у песні «*Ой, лэтэла зозуленька*» дзяўчына, якая «*мамы нэ мае*», сама становіцца птушкай і ляціць да маці, каб асабіста запрасіць яе на вяселле. З часам чалавечае выдзяляецца са свету прыроды, а былая тоеснасць «*чалавек – прырода*» разбураецца. У песнях з'яўляецца матыў мары пра крылы, якія б аднеслі дзяўчыну на магілу роднага чалавека: «*Добра табе, голуб, а мне не, ёсць у табе пер'я, а ў мяне – не*». Канчатковая страта веры ў пераўтварэнне, якая не мае падтрымкі нават праз традыцыі, змяняе і форму выражэння. Так у песнях з'яўляецца матыў «*пасрэдніцтва*» паміж «гэтым» і «тым» светам, які ажыццяўляюць птушкі: «*Пошлю зовзульку на Ёкраіноньку / По свою родіноньку. / А соловейка до яснаго нэба, / Що бацінка мні потреба...*» [* 2].

Такім чынам, прасторава-часавыя матывы вясельных песень пінчукоў вызначаюцца пэўнымі семантычнымі нюансамі, для лепшага разумення якіх трэба мець на ўвазе агульную спецыфіку прэзентацыі мастацкага свету абрадавых твораў.

ЗАЎВАГІ

* 1. Запісана аўтарам у 1988 г. у в. Лышча Пінскага раёна ад В. М. Грушко, 1932 г. н.

* 2. Запісана аўтарам у 1991 г. у в. Азарычы Пінскага раёна ад К. М. Яруты (Сінкоўскай), 1926 г. н.

ЛІТАРАТУРА

1. *Ахундов М. Д.* Концепция пространства и времени: Истоки. Эволюция. Перспективы. М., 1982.

2. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

3. *Виноградова Л. Н.* Девичьи гадания о замужестве в цикле славянской календарной обрядности // Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст. М., 1981.

4. *Довнар-Запольский М. В.* Белорусское Полесье. Сборник этнографических материалов. Песни пинчуков // Унив. изд. М., 1896. № 1.

5. *Кавалёва Р. М.* Лакальна-рэгіянальныя парадыгмы беларускага фальклору: у 3 ч. Ч. 1: Заходнепалескія куставыя песні: вучэб.-метадыч. дапам. для студэнтаў філал. фак. Мн., 2008.

6. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М., 2000.

7. *Трыфаненкава М. А.* Матыў змеяборства ва ўсходнеславянскай фальклорнай традыцыі: Генезіс. Семантыка. Мінск, 2003.

8. *Чубинский П. П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: Материалы и исследования. СПб., 1877. Т. 4.