



УЗАЕМАДЗЕЯННЕ  
Ў ГАЛІНЕ МАСТАЦТВА  
І НАРОДНАЙ КУЛЬТУРЫ



## Віктар Шматаў (Мінск)

### Старажытнае беларускае мастацтва ў кантэксле ўсходніх і заходніх традыцый X—XVIII стст.

Нацыянальная адметнасць мастацкай культуры фармуеца пад уздзеяннем гістарычных і сацыяльна-еканамічных умоваў, якія, у сваю чаргу, шмат у чым залежаць ад геаграфічнага становішча краіны, асаблівасцей яе прыроды, канфесійнага жыцця, этнічнага паходжання народа, традыцый і шэрагу іншых фактараў. Гэта пацвярджае і выяўленчая творчасць беларускага народа. Наша складаная і драматычная гісторыя, геапалітычнае становішча Беларусі, размешчанай на мяжы двух вялікіх арэалаў хрысціянскай культуры — усходняга (праваслаўнага) і заходняга (каталіцкага) — прычыніліся да непаўторнасці мастацтва, у якім “усходні” і “заходні” традыцыі<sup>1</sup> творча перапрацаваны, знітаваны настолькі арганічна, што часам няпроста адказаць на пытанне: да якога, умоўна кажучы, тыпу, культурна-гістарычнага цыкла можна аднесці той або іншы яго твор — усходнеславянскага ці заходненеўрапейскага? Захапляюча цікавая гісторыя беларускага мастацтва амаль не мае аналогій. З пункту гледжання праблематыкі ў ёй вылучаюцца чатыры асноўныя этапы:

1. Усходнеславянска-візантыйскі. Перыйяд гэты пачынаецца пасля прынняцця хрысціянства (X ст.) і заканчваецца ў XIII ст., калі Беларусь выступае на гістарычнай арэне як новае палітычнае фармаванне — Беларуска-Літоўская дзяржава;

2. Переходны — ад усходнеславянска-візантыйскага да заходненеўрапейскага. Перыйяд гэты пачынаецца з канца XIII ст. і працягваецца да канца XVI ст., дакладней да Брэсцкай уніі (1596);

3. Перыйяд пасля Брэсцкай уніі і да далучэння Беларусі да Расіі ў апошній трэці XVIII ст.;

4. Перыйяд пасля далучэння Беларусі да Расіі.

У гэтыя перыйды палітычнае і мастацка-духоўнае развіццё Беларусі мела істотныя адрозненні. Па-рознаму ўспрымаліся “усходні” і “заходні” традыцыі.

<sup>1</sup> Пад “усходнім” уздзеяннем на беларускае мастацтва я тут разумею візантыйскую традыцыю; пад “заходнім” — уплыў агульнаеўрапейскіх мастацкіх стыляў: раманска-га, готыкі, рэнесансу, ман’ерызму, барока і інш.

На першым этапе ў нашым мастацтве дамінуе візантыйская традыцыя, якая пашыралася пераважна праз Кіеў, але часткова і праз культурна залежныя ад Візантый Малую Азію, Сірюю, Каўказ. Помнікі Смаленска (руйны на Смядыні, Петрапаўлаўская, Івана-Багаслоўская і Свірская цэрквы), Полацка (Сафія, Дабравешчанская царква), Гродна (Каложская царква) сведчаць пра ўздзеянне візантыйскай крыжова-купальнай сістэмы ў сакральным дойлідстве.

Іконографічна-войобразная сістэма манументальных роспісаў у тых святынях Полацка і Смаленска таксама стваралася пад візантыйскім ўздзеяннем, прычым у Полацку яна займала нібы прамежкавае месца паміж кіеўскім і наўгародскім роспісамі. Цалкам залежалі ад візантыйскай традыцыі і першыя абразы (прывезены ў Полацк абраз “Маці Божая Адзігітрыя Эфеская” і інш.). Візантыйскі стыль характэрны таксама для мініяцюр і ўсёй сістэмы афармлення асобных царкоўнаславянскіх рукапісаў (Супрасльскі рукапіс X–XI стст., Тураўская Евангелле XI ст., Службнік Варлаама Хутынскага ХП ст.) і асобных твораў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва (Крыж Лазара Богшы 1161 г. і інш.).

Варта, аднак, зрабіць істотную агаворку: візантыйскі ўплыў на беларуское мастацтва быў не такі вызначальны, як на мастацтва Кіева. У шэрагу помнікаў адчуваецца ўздзеянне раманскага стылю. Даследчыкі бачаць яго ўжо ў полацкай Сафіі XI ст., а Спаская царква Ефрасіннівіа манастыра (дойлід Іаан) ХП ст. з яе падкрэсленай вертыкальнасцю кампазіцыі, нарастаннем формаў ад нізу да верху стала першым помнікам на тэрыторыі ўсходніх славян, дзе візантыйская традыцыя перапрацавана ў мясцовым стылі. Гэты унікальны храм нібы прадказвае хуткае з'яўленне ў Беларусі готыкі.

У манументальных роспісах Спаскай царквы (як і ў мініяцюрах Аршанскаага Евангелля ХП–ХІІІ стст.) побач з візантыйскім адчуваецца раманскіе ўздзеянне, а асобныя мініяцюры Кодэкса Гертруды XI ст., якія, хутчэй за ўсё, выкананы ў Беларусі, напісаны ў стылі раманскага мастацтва і сведчаць пра сувязі з Нямеччынай. Уплыў раманскага мастацтва адчуваецца ў скульптурных абразках “Мікола і Страфан”, “Божая Маці”, “Пётр”, “Канстанцін і Алёна” і інш.

Для другога перыяду характэрны досьць прыкметны адрыв ад усходнеславянска-візантыйской традыцыі, якая дамінавала ў Х–ХІІІ стст., чаму садзейнічала як палітычная, так і канфесійная сітуацыя ў краіне. У склад Вялікага Княства Літоўскага Беларусь увайшла як хрысціянская краіна візантыйска-праваслаўнага абраду. Але пасля хрышчэння Літвы (1387), Крэўскай (1385) і асабліва Люблінскай (1569) уніі ранейшыя праваслаўныя цэнтры (Полацк, Тураў, Смаленск) з іх культурна-мастацкай арыентацияй на Візантыйю ўжо не адигрываюць ролі. Пачалося будаўніцтва касцёлаў (першыя — у Абольцах, Крэве, Быстрыцы, Навагрудку, Ашмянах, усе XIV ст.). На змену візантыйскай традыцыі з'явілася готыка, якая пасля раманскага стылю (формы яго выступаюць цяпер толькі ў дэталях) мае ўжо “фармальна-стылістычны сэнс” (М.Шчакаціхін). Захадненеўрапейскому ўздзеянню садзейнічала таксама магдэбургскія права, шырокася развіццё друкарства (беларускія друкарні — першыя ва Усходній Еўропе), вучоба ва ўніверсітэтах

Заходній Еўропы, Рэфармацыя, якія спрычыніліся да развіцця не толькі готыкі, але і рэнесансу. Асобныя элементы готыкі бачны ў вежах-дэнжонах так званага валынскага тыпу, якія ў другой палове ХШ ст. будуюцца ў Гродне, Камянцы, Брэсце. У ваенным замкамі дойлідства (замкі ў Навагрудку, Лідзе, Крэве, Гродне), выкліканым да жыцця барацьбой з крыжакамі, выразна выступаюць формы нямецкай замковай і грамадзянскай готыкі. У канцы XV – пачатку XVI ст. готыка ў культавых помніках Беларусі і Літвы ўжо фармуецца як адметная мастацка-непаўторная з'ява (група бернардзінскіх касцёлаў, касцёл у Ішкадзі).

Познегатычныя канструкцыі на аснове перапрацаваных візантыйскіх планаў харэктэрныя для культавага абарончага дойлідства канца XV – пачатку XVI ст. — згадаем цэркви ў Сынкавічах, Мураванцы, Супраслі. Прычым у двух першых помніках да іх далучаеца ўплыў італьянскага рэнесансу. Яго ўздзейнне адчуваецца таксама ў планіроўцы беларускіх гарадоў (Нясвіж, Быхаў), замковай архітэктуры (замак у Міры), грамадзянскім дойлідстве.

У кніжным жывапісе дадзенага перыяду таксама назіраецца ўплыў готыкі і рэнесансу (мініяцюры Лаўрышавага Евангелля пачатку XIV ст., Радзівілаўскага рукапісу XV ст.).

У іканапісе ўздзейнне рэнесансу відаецца ў “Пакланенні вешчуноў” (1514) з Дрысвят, Слуцкай Параскеве (XVI ст.) і групе абразоў з Брэстчыны (“Мікола цудатворац” і інш.). Прычым першы абраз выкананы пад уплывам нямецкага рэнесансу (Лукас Кранах), а іншыя — італьянскага трэчэнта і пратарэнесансу. Аднак у большасці абразоў XV–XVI стст. яшчэ захавана сувязь з Візантыйяй (“Маці Божая Адзігітрыя Смаленская”, XV ст.; “Маці Божая Адзігітрыя Іерусалімская”, XV ст. і інш.).

У манументальных роспісах XIV–XV стст. бачна першая ў сусветным мастацтве спроба — вельмі адметная — аб’яднаць візантыйскія (паводле традыцый) цыклы з архітектурнымі канструкцыямі гатычных храмаў (фрэскі, выкананыя ў XIV–XV стст. беларускімі майстрамі ў Польшчы: Кракаве, Любліне, Сандаміры).

У гравюры назіраюцца прынцыпавы разрыў з візантыйскімі традыцыямі і ўстанаўленне новых контактаў з нямецкім мастацтвам (гравюры Скарыны). “Партрэт Скарыны” з яго Бібліі (1517–1519), які мае “сапраўды гісторычнае значэнне” (А. Сідараў) — першы цалкам свецкі рэнесансны твор у мастацтве Усходній Еўропы. Уздзейнне італьянскага рэнесансу адчуваецца і ў нешматлікіх тагачасных алейных партретах (“Партрэт Ежага Радзівіла” з Нясвіжскай галерэі), а таксама надмагіллях з касцёла Божага цела ў Нясвіжы (Радзівіла Сіроткі і інш.).

У трэці перыяд (канец XVI – канец XVIII ст.) уплыў заходнезарубінскага мастацтва значна ўзмацняецца. Пасля Брэсцкай уніі, пазнейшае ўздзейнне якой на развіццё мастацтва было велізарным, заходнія формы ўрывываюцца ў самую цвярдыню візантыйскіх культурных традыцый — царкву. Яркай самабытнасцю наша мастацтва XVII–XVIII стст. у першую чаргу абавязана менавіта уніі, якая была “як бы нацыянальны рэлігій у краі” (М. Багдановіч) і арыентавала мастацтва на першапачатковую, адзіную хрысціянскую царкву — дагэтуль недастаткова ацэненая ідэя агульначалавечага значэння.

Контррэфармація спрычынілася да новага агульнаеўрапейскага мастацкага стылю ў Беларусі — барока. Калі готыка і рэнесанс былі тут усё ж спарадычнымі з'явамі, то барока сфармавалася ў асобную школу, самабытны накірунак (“віленскае барока”). Пасля Трыдэнцкага сабору, рашэнні якога сталі праграмай Контррэфармацыі, барока, культаўае мастацтва ў цэлым усведамляюцца як сродак канфесійнай барацьбы. Калі готыка і рэнесанс часцей ішлі ў Беларусь з Нямеччыны (або праз яе), то барока было запазычана непасрэдна з яго радзімы — Італіі.

Як вядома, першы помнік барока на тэрыторыі Рэчы Паспалітай — касцёл Божага цела ў Нясвіжы (90-я гады XVI ст., дойлід Д.Бернардоні) — вельмі арыгінальнае творчае пераасенсанванне царквы Іль Джэзу ў Рыме. Цікава, што ў яго плане спалучаюцца формы лацінскага і грэчаскага крыжа. Як паказалі даследчыкі (Л.Квітніцкая, Т.Габрусь), асобныя візантыйскія рэмінісценцы ёсць і ў помніках “віленскага барока”, пералічваць якія тут няма магчымасці. Аднак у цэлым уплыў Візантыі ў культавым барока перарабольшваць нельга — гэта дойлідства заходняга тыпу, перапрацаванае на мясцовай глебе. У гэтym пераконваюць архітэктурныя помнікі Д.Бернардоні, І.Глаубіца, П.Перці, І.Фантана, М.Педэці і інш.

Досыць рашуча пахіснуў першапачатковую візантыйскую традыцыю і барочны абраз, які ў XVII ст. яшчэ нярэдка захоўваў рэнесансныя рысы — быў бліжэй да жыцця, да навакольнай прыроды (“Нараджэнне Маці Боскай” Пятра Яўсеевіча з Галынца, 1649, “Маці Боская неўядальны цвет”, “Ілья”, 1668 і інш.).

Беларускі абраз канца XVI—XVIII ст. (найперш уніяцкі) адыходзіць ад візантыйскай традыцыі, што заўважыў яшчэ А.Іпель. Смелае парушэнне традыцыйнай візантыйскай іканаграфіі і іканапісных канонаў, яўны зварот да натурнасці (жыццёвасць тыпажу, фалькларызацыя, арнаментацыя фону) набліжаюць яго да італьянскага мастацтва трэчэнта і пратарэнесансу. У манументальных роспісах барока заходненеўрапейская ўздзеянне таксама амаль цалкам нівелявала візантыйскія традыцыі, што ішлі ад фрэсак праваслаўных храмаў Полацка, Гродна і інш. (фрэскі кармеляцкага касцёла ў Магілёве, другая палова XVII ст.; касцёла Станіслава ў Магілёве, 1765—1767; роспісы касцёла ў Нясвіжы, 1753 і інш.).

У эпоху барока сфармаваўся самабытны сармацкі партрэт. Ён чэрпаў выяўленчыя сродкі не толькі з іканапісу (папярэдні рэнесансны партрэт у Беларусі хоць і дасягнуў значнага росквіту, але ўсё ж саступаў заходненеўрапейскаму і не мог быць адзінай крыніцай стылю сармацкага партрэта), але і з твораў заходненеўрапейскіх майстроў І.Шрэтэра, Я.Трыцыуса, Д.Шульца, Б.Стробеля. Падобна таму, як многія абразы XVII—XVIII стст. можна назваць “абразамі-партрэтамі”, асобныя сармацкія вобразатворы сваёй франтальнае кампазіцыяй і плоскаснасцю формы выклікаюць у памяці абразы, выявы святых айцоў царквы ў візантыйзуючых храмах (партрэт князя Міхаіла Барысавіча, каля 1600 г. і інш.).

Перапрацоўка ў заходнім стылі візантыйскай іканаграфіі назіраецца і ў гравюры. І гэта не выпадкова: побач з мясцовымі мастакамі (А. і Л.Тарасевічы,

І.Шчырскі, І.Крашчановіч, Ф.Ангілейка, М. і В.Вашчанкі і інш.) у Беларусі і Літве ў эпоху барока працавалі замежныя гравёры (Вілатц, Шнопс, Пельцэльда, Гётке, Вестэрфельд і інш.).

Многім абавязана Брэсцкай уніі і заходненеўрапейскай традыцыі скульптура, якую праваслаўныя храмы (і візантыйскае мастацтва ў цэлым) ігнаравалі. З'яўленне першых ва Усходній Еўропе скульптурных выяў на барочным франтоне касцёла Божага цела ў Нясвіжы — св.Мікалая, Крыштофа, Ігнація і Ксаверыя — упершыню звязала беларускае мастацтва з традыцыйай антычнасці і заходненеўрапейскага сярэдневякоўя. Ад нямецкага і чэскага мастацтва праз Польшчу ішлі ў Беларусь і традыцыі досыць пашыранай станковай драўлянай пластыкі.

У цэлым ужо ў канцы XVIII ст. беларускае мастацтва, усе яго віды і жанры, сфармаваліся як цэласная і завершаная мастацкая з'ява з сваім непаўторным абліччам. Барока садзейнічала яго моцнаму “азаходненню”, таму з пэўнымі агаворкамі (слуцкія паясы і інш.) можна лічыць яго самабытным адгалінаваннем заходненеўрапейскага мастацтва на Усходзе.

Чацвёрты перыяд развіцця беларускага мастацтва найбольш драматычны. Пасля далучэння Беларусі да Расіі наша краіна ператварылася ў правінцыю. Русіфікатарская палітыка спрычынілася да замірання самастойнага мастацкага жыцця ў Беларусі. Плошчы і архітэктурныя будынкі цяпер плануюцца ў Москве і Пецярбургу. Каталіцкія храмы безгустоўна перарабляюцца ў праваслаўныя. Пасля забароны уніі (1839) знішчаюцца уніяцкія храмы, іканастасы, абрэзы, скульптуры.

У працах тагачасных даследчыкаў, якія пісалі пра беларускае мастацтва, пра выяўленне тыповых для Беларусі элементаў не было, зразумела, і гаворкі. Уесь аналіз формаў старадаўній культуры нашай краіны зводзіўся да спроб давесці адзінства яе з культурай Кіеўскай і Маскоўскай Русі. Пры гэтым заўсёды перацэнъяўся візантыйскі ўплыў, што, як мы пераканаліся, дамінуе толькі ў мастацтве X–XIII стст. і зусім не вызначае ўсяго багацця і разнастайнасці нашай выяўленчай творчасці.

Якія ж высновы можна зрабіць з нашых назіранняў? Найперш тое, што наш народ мае сваю ўласную гісторыю мастацтва — яркую і непаўторную, адметную ад мастацтва Польшчы, Літвы, Расіі. Літва і Польшча па сутнасці не ведалі мастацтва багатай шматвяковым вопытам Візантыі, дакладней, знаёміліся з ім праз Беларусь. Расія, наадварот, схіляючы галаву перад Візантыйяй, не ведала ні готыкі, ні рэнесансу, а барока ў першай палове XVII ст. пераймала з Беларусі праз творы Сімёона Полацкага, В.Пазнанская, С.Палубеса, В.Кораня, іншых “паланян”, што апынуліся ў тия часы ў Москве. І толькі Беларусь была аднолькава ўважлівай як да спіртуалістычнага мастацтва Візантыі, так і да рацыяналізму Заходній Еўропы. Пры гэтым — апошняе важна падкрэсліць — геній нашага народа творча перапрацоўваў усходнія (праваслаўныя) і заходнія (каталіцкія) першакрыніцы і формы, ствараў яркае і самабытнае мастацтва.

## Марыя Ткачэнка (Санкт-Пецярбург)

### Дачыненні еўрапейскай гравюры да партрэтнай іканаграфіі Вялікага Княства Літоўскага

Як выглядалі і што самі па сабе значылі тыя людзі, што вялі дыялог паміж Усходам і Захадам у XVI–XVIII стст.? Што гэта быў за дыялог і ў чым ён выяўляўся? Пра ўсё гэта наглядна сведчыць гравіраваны партрэт тых часоў. Ён узімкі у выніку якраз самага непасрэднага контакту Усходу з Захадам: Полацка і Прагі, за якой стаяла ўся кніжная Еўропа.

Друкаваная кніга змяніла свет: ён зрабіўся цяснейшым, Усход наблізіўся да Захаду. Што гэта былі за контакты і як яны ўплывалі на развіццё гравіраванага партрэта ў Вялікім Княстве Літоўскім? Адказ на гэтае пытанне патрабуе разгляду шырокага кола праблем. Спынімся коратка на асноўных.

Партрэтная галерэя наших продкаў, якая складвалася на працягу першых трохсот гадоў існавання гравіраванага партрэта, дайшла да нас нешматлікімі творамі. Партрэты, як і людзі, гінулі ў войнах, вывозіліся як трафеі, цярпелі ад няўагі і недаацэнкі. Калі ля вытокаў гравіраванага партрэта стаялі вобразы гуманістаў, то ў XVII ст. паказвалі людзей у даспехах, з булавамі і будыганамі. Да іх далучыліся асобы святароў ды лічаныя жаночыя і дзіцячыя тварыкі. У XVIII ст. тыя ж рыцары ў даспехах замест булаваў і гармат здолелі на нейкі час узяць у антураж кнігі. Вялікакняжацкі партрэт існаваў на працягу трох стагоддзяў, толькі больш сціпла, чым той жа самы, але ўжо каралеўскі ў суседній дзяржаве.

Першы гравіраваны партрэт, выява Ф. Скарыны, адносіцца да тыпу “вобраз вучонага” ў кабінечце. Ён мае аналогі ў гравюры Італіі, Германіі канца XV – пачатку XVI ст., але не атрымаў развіцця на радзіме. Перапынак у кнігадрукаванні і змены ў яго накіраванасці перасунулі развіццё партрэта, за выключэннем праматычнай выявы В. Цяпінскага, на XVII стагоддзе.

Найбольш прадстаўнічымі ў партрэтнай галерэі былі Радзівілы і Сапегі. Сярод партретаваных першымі з Радзівілаў аказаліся сыны Мікалая (Чорнага) — Мікалай Крыштаф і Юры. Іх партрэты гравіравалі ў Германіі I.Хогенберг, Д.Кустас і Л.Кіліян. Мастакі карысталіся распрацаванай на той час у партрэтнай гравюры кампазіцыяй: пагрудная выява ў павароце на трох чвэрці ўправа або ўлева. Яна змяшчалася ў авальную рамку з надпісам па абводзе і акаймоўвалася большай, чатырохкутнай рамай. Над партрэтам і пад ім маглі змяшчацца дадатковыя надпісы біяграфічнага або панегірычнага зместу. Гэты тып партрэта быў пераняты мас-тацтвам Вялікага Княства Літоўскага і мае прыклады каралеўскіх, гетманскіх і біскупскіх выяў. Ён утрымаўся да XVIII ст. Праўда, змяняўся кшталт рамак. Ад простых, лінейных перайшлі да пышных, арнаментаваных адпаведна з патрабаваннямі мастацкага стылю барока.

Мясцовыя гравёры выкарыстоўвалі творчы вопыт заходніх еўрапейскіх майстроў, але і не баяліся адысці ад яго. Гравіраваны партрэт мог стварацца блізкім да ўзору

жывапіснага, з увядзеннем новых элементаў у кампазіцыю (напрыклад, сімвалу). Захоўвалася, як і для алейнага палатна, толькі чатырохкутная рамка, якую мастак гравіраваў. Прыйкладам абодвух тыпаў кампазіцыі — у авальной рамцы і чатырохкутнай — з'яўляючыся партрэты віленскага біскупа А.Валовіча, выкананыя віленскімі мастакамі ў 1630 г. для казання Я.Альшэўскага на паходаванні біскупа<sup>1</sup>. З іх авальны медзярыт мае падабенства да гравюры Л.Кіліяна. Аўгсбургскі мастак выканаў партрэт віленскага біскупа ў 1621 г. Ён аздобіў выяву алегарычнымі фігурамі, эмблемамі, картушам з гербам “Багорыя”, дапоўніў іх дыдактычнымі і метафізічнымі сэнтэнцыямі. Віленскі ж мастак, улічваючы акалічнасці выхаду кнігі, адмовіўся ад антуражу і надпісаў. Вобраз партретаванага пададзены пагрудна ў трохвэртным павароце. Ад выявы Л.Кіліяна гэты твор адрозніваецца антуражам і саступае па якасці выканання. Ананімны аўтар партрэта, выкананага ў дрэварыце, праявіў адметны падыход да кампазіцыі. Некаторымі дэталямі яна набліжаецца да традыцыі мясцовага жывапіснага партрэта. Фонам для пагруднай выявы біскупа злева паслужыў матыў драпіроўкі з родавым гербам на ёй, справа ж, у акне — сонца і зорка, побач, на стале, — свечка. Партрэт акаймаваны лінейнай чатырохкутнай рамкай з мемарыяльна-панегірычным подпісам унізе.

Гравёры ВКЛ, якія працаўвалі ў XVI – першай палове XVII ст. у тэхніцы дрэварыту, звычайна свае творы не падпісвалі. Іх партрэтны даробак невялікі: выява В.Цяпінскага, некалькі партрэтаў Жыгімonta III для Статута ВКЛ розных выданняў, эмблематычныя выявы Я.К.Хадкевіча. Імёны мастакоў часцей з'яўляліся на дрэварытах другой паловы XVII ст. Аднак майстры ксілаграфіі не працаўвалі ў партрэтным жанры, засяроджваліся на арнаментальнай і сюжэтнай гравюры.

Гравіраваны партрэт у ВКЛ развіваўся пераважна ў тэхніцы медзярыту. За нешматлікім выключэннем ён падпісны. Першым з мясцовых мастакоў паставіў свой подпіс пад партрэтам, гравіраваным разом па медзі, Т.Макоўскі. Невядомы да нядаўнага часу партрэт Жыгімonta III захаваўся ў адным з экземпляраў польскамоўнага выдання Статута ВКЛ<sup>2</sup>. У гэтым творы нясвіжскі гравёр звярнуўся да традыцыйнай пагруднай кампазіцыі ў авале, змясціўшы яго на подыуме з аздобным картушам. Паводле зместу і вартасці медзярыт Т.Макоўскага бліжэй да станковых партрэтаў заходненеўрапейскіх майстроў, чым да прац ананімных мастакоў, паслугамі якіх карысталася друкарня Мамонічаў. Іканаграфічнай аналогіяй да яго можа служыць партрэт Жыгімonta III работы італьянскага гравёра Дж.Лаўра (1609).

Невядомы віленскі мастак таго часу скрыстаў як узор твор Т.Макоўскага, паўтарыўшы яго ў дрэварыце<sup>3</sup>. Як і ў партрэце А.Валовіча, фон тут дапоўнены

<sup>1</sup> Olszewski J. Kazanie na pogrzebie... I.M.X. Eustachego Wołowicza... Wilno, 1630.

<sup>2</sup> Бібліятэка Радзівілскай АН, інв. 24799; Цэнтральная бібліятэка АН Літвы, L-17/126.

<sup>3</sup> Гл.: Ткачэнка М. Невядомы партрэт з творчай спадчыны Тамаша Макоўскага // Маастацтва Беларусі. 1990. № 12. С. 50.

<sup>4</sup> Партрэт знаходзіцца ў польскамоўным экземпляры Статута ВКЛ у Нацыянальнай бібліятэцы ў Варшаве. XVII. 4. 1982.

драпіроўкай. Аздобленая ўнізе геаметрычным арнаментам, яна прыдае выяве выгляд убранага ручніком аброза.

Да таго, як расквітнела творчасць А. і Л.Тарасевічаў, у сталіцы ВКЛ працаўала нямала замежных гравёраў. Сярод іх былі Н.Андрэа, К.Гётке, Л.Вілац, Т. і М.Шнопсы, З.Зелімахер, Д.Пельцэльд, І.Энгельхардт. Пра іх уклад у развіцці жанру мы не можам меркаваць з аб'ектыўнай паўнотай па прычыне вялікіх страт у партрэтнай галерэі. Вядома, што К.Гётке рабіў партрэты Хадкевічаў, Тышкевічаў, Кішкаў, Б.Капца, А.Шонфлісіуса, Фердынанда Вазы, І.Каткевіча, І.Сацкага. Не ўсе выявы ацалелі. Аднак і ў наш час яшчэ магчымыя нечаканыя заходкі. Гданьская бібліятэка ПАН нядайна набыла партрэт Я.Лацкага, зроблены ў Вільні. Творчая манера К.Гётке, роўная і густоўная ў арнаментальнай гравюры, у партрэтах выяўляе адданасць мясцовай эстэтычнай традыцыі. Партрэт Я.Скуміна Тышкевіча, які па тэхніцы выканання можа быць аднесены да спадчыны К.Гётке, мае аналогіі ў тагачасным жывапісе ВКЛ. Фігура пададзена ў тыповай позе: у рост, левая рука на поясце, правая абапіраецца на столік, дзе ляжыць булава. Убранне, атрыбутика, нават палатка, пад якой стаіць ваявода, нагадваюць алейныя партрэты гетманаў першай чвэрці XVII ст. Адзначым, што гравёр стварыў партрэты не толькі на патрэбы Віленскай акадэмічнай друкарні езуітаў, але і для Віленскай базыльянскай, Любчанская друкарняй. Гэты факт у некаторым сэнсе можа быць адказам на пытанне, чаму замежныя мастакі ехалі ў Вільню. Тут была праца. У адрозненне ад Галандыі, Германіі, дзе ўжо значна раней у партрэце працаўалі такія майстры, як Х.Гольцыус, Вірыксы, дэ Пасы, дэ Бры, Д.Кустас, Кіліяны, ВКЛ не мела гравёраў, якія адпавядалі б такому мастацкаму ўзору.

Магчымыя заказчыкі і мецэнаты ВКЛ знаёміліся з культурай і мастацтвам Захаду з дзяцінства. Мясцовая эліта пасыпала сваіх дзяцей на вучобу ў Еўропу. Сыны М.К.Радзівіла (Сіроткі) Ян, Альбрыхт і Крыштаф, якія вучыліся ў Інгальштаце (Баварыя), былі спартрэставаныя аўтсбургскім гравёрам у 1604 г. для прысвечанай ім кнігі. Ініцыятыва езуітаў у гэтай справе была небеспадстаўнай: выхаванне будучых пратэктараў з такога магутнага і аўтарытэтнага роду мела для іх сэнс і перспектыву.

Універсітэты Еўропы, слынныя не толькі знакамітымі выкладчыкамі, багатымі бібліятэкамі і буйнымі друкарнямі, для якіх працаўалі высокапрафесійныя мастакі, давалі адкукацию юнакам з ВКЛ. Леў Сапега паслаў сваіх сыноў Крыштафа і Казіміра засвойваць навукі ў Лювэнскім універсітэце. Працаўітым юнакам прысвяціў там сваю кнігу прафесар Х.Ван дэ Путэ. Гэтага вядомага фланандскага пісьменніка, які заніў месца прафесара лаціны і прыгожага пісьменства ў Лювэне пасля смерці Ю.Ліпсія, прасіў лістом пра дапамогу дзесяцям Л.Сапега. Эрык Путэнус (так палацінску ён падпісваў свае шматлікія кнігі) з увагай паставіўся да вучняў. Даваў ім парады, выхоўваў на прыкладзе Аляксандра Македонскага, які вучыўся ў Арыстоцеля і імкнуўся “ведаць дзяржаўную справу, мацаваць і кіраваць”<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Puteanus E. Pompa prosphonetica, sive praelectionum syntagma. Lovanii, 1639. P. 110.

Культурная сітуацыя Захаду, куды траплялі жыхары ВКЛ, фармавала іх асобы, эстэтычныя густы. Кнігі, па якіх даводзілася вучыцца, у tym ліку і багата ілюстраваныя, вандроўнікі прывозілі з сабой дамоў, як і станковыя гравюры. Іх было нямала ў той час у Беларусі ў прыватных і царкоўных зборах.

Вялікія страты ў нашым гравіраваным партрэце сёння можна растлумачыць часткова tym, што якраз партрэты найахвотней збралі калекцыянеры. Сферай існавання партрэта была пераважна книга. Лісты з выявамі выразалі, класіфікавалі іх паводле ўласных густаў, але звычайна паводле сацыяльнага прынцыпу: вялікія князі, гетманы, біскупы, вучоныя і г.д. Ніводны з вядомых нам экземпляраў у бібліятэках Пецярбурга, Вільнюса не мае гравюры з выявай С.Буднага. Не пазней мінулага стагоддзя зінклі з-пад вокладак книг партрэты Казіміра Льва і Паўла Яна Сапегаў, гравіраваныя Л.Вілацам. Няшмат засталося і партрэтаў Ф.Скарыны.

У сувязі з сказанным вырашэнне пытання пра станковое або кніжнае паходжанне канкрэтнага партрэта заўсёды патрабуе асцярожнасці. Адказ на яго хаваеца ў кожнай канкрэтнай прычыне, па якой быў створаны той ці іншы партрэт. Задача ўскладняеца tym, што ўжо на пачатку XVII ст. партрэты, выкананыя ў разцовай гравюре, мелі станковыя характеристыкі, незалежны ад мастацкай аздобы кнігі, для якой яны ствараліся. Выявы дапасоўваліся досьць фармальна, паводле фармату.

Партрэты знакамітых людзей ВКЛ гравіраваліся ў Еўропе для ілюстрацыі пераважна гістарычных выданняў. Па храналогіі яны паяўляліся раней, чым рыціны мясцовых мастакоў, прысвечаныя tym жа асобам. Гэта адносіца да партрэтаў М.Радзівіла (Чорнага), М.Радзівіла (Рудога), М.К.Радзівіла (Сіроткі), Ю.Радзівіла, Міхала Казіміра і Крыштафа Пацаў і інш. Ствараліся за межамі ВКЛ і станковыя партрэты яго дзеячаў. Варта адзначыць, што часта гэта не былі заказы саміх партретаваных і не заўсёды выявы былі прыжыщёвымі.

Гравёры не менш іншых творцаў выяўленчага мастацтва выкарыстоўвалі вопыт папярэднікаў. Станковыя лісты і гравіраваныя выданні яны мелі ў сваіх бібліятэках або звярталіся да іншых даступных збораў. Ужывалі іх пры расправоўцы арнаментыкі, асобных прынцыпаў кампазіцыі, пачаткоўцы ўдасканальвалі на лепшых узорах тэхніку сваёй работы. Зворт да нідэрландской, гданьскай, італьянскай гравюры можна праілюстраваць творамі мастакоў такога ўзроўню, як Т.Макоўскі і А.Тарасевіч.

Праблемы адносін паміж заказчыкамі і мастакамі, заказчыкамі і партретаванымі важныя для нас таму, што яны раскрываюць культурную, сацыяльную, рэлігійную і палітычную сітуацыю ў краіне. Сюды ж далучаеца проблема мецэнатства. Разгляд гэтых пытанняў патрабуе ўліку міжнародных сувязей мастакоў і заказчыкаў. Для вырашэння кolla праблем, звязаных з узаемадачыненнемі еўропейскай гравюры і іканографіі ВКЛ, уяўляюцца важнымі судансіны гісторыі мастацтва з гісторыяй кнігі ў Беларусі, адукациі, вайсковай справы, дыпламатыі і г.д. Партрэт па спецыфіцы жанру (а графічны партрэт па сваёй адметнасці) — гэта своеасаблівы летапіс часу, надзвычай ёмісты і складаны па сваім паходжанні, каштоўнасці і значэнні.

## Барыс Лазука (Віцебск)

### Усходне-заходнія ўплывы ў беларускім бароке

Беларускае мастацтва XVII–XVIII стст. уяўляе сабой складаную і дынамічную сістэму, у якой аб'яднальну ролю адыгрывае барока. Характар развіцця гэтага стылю, шляхі яго ўваходжання ў нацыянальную мастацкую практыку, адметнасці вобразна-пластычнага ладу былі прадыставаны сумай грамадска-палітычных, канфесійных і этнічных перадумоваў. Яны сфармавалі абставіны, дзякуючы якім адбылося дастаткова хуткае засвяенне ўсімі саслоўнымі групамі новых ідэалагічных і эстэтычных нормаў. Такім шляхам паступова выпрацоўваўся нацыянальны варыянт стылю. У ім былі аб'яднаныя як агульныя ўласцівасці барочнага адлюстрравання рэчаіснасці, своеасаблівія фантастычна-метафарычныя і рэалістычныя інтэрпрэтацыі з'яў, так і якасці, народжаныя традыцыямі мінулых гісторычна-культурных эпох.

У беларускім бароке цяжка вызначыць дамінантнасць судносін яго асобных кампанентаў адпаведна часу іх узнікнення. Ступень пераасэнсавання ўстойлівых “класічных” формаў стылю была надзвычай вялікая. Выяўленне глыбінных якасцей барока (такіх, як ілюзіянізм, метафарызм, геданізм, сенсуалізм, сенсацыяналізм) адбывалася на самых розных канфесійных і саслоўных узоруёнках. Але гэты працэс немагчыма вытлумачыць толькі аднымі ўмовамі грамадска-дзяржаўнага ладу. Яго прычыны маюць больш глыбокія вытокі, звязаныя з традыцыямі культурнага развіцця старожытнабеларускіх зямель, эпохамі готыкі і рэнесансу.

Стыль заўсёды існуе ў пэўных нацыянальных варыянтах, ён выяўляе сябе як рухомая сістэма, здольная да развіцця, да выкарыстання і актыўнага засвяення інавацыйных з'яў. Таму характарыстыку прыкмет беларускага барока нельга даць без аналізу рознабаковых сувязей усходніх зямель Рэчы Паспалітай з краінамі Заходній Еўропы, Усходам. Матывацыя і вызначэнне ўсходне-заходніх арыентаций стылю ў сваіх першапачатковых пасылках выглядае не такой простай задачай, як гэта можа паказацца. Нават самы павярхонны позірк на гісторычна-палітычныя працэсы ў Рэчы Паспалітай дае падставы сцвярджаць, што існавалі адносная ўзаемасувязь і ўскосная залежнасць мастацкай практыкі XVII–XVIII стст. ад грамадскіх, ідэалагічных і матэрыяльных умоваў часу. Яны былі не толькі прычынамі, але і стымуламі развіцця рознахарактарных стылевых формаў. У эпоху барока адносіны Рэчы Паспалітай з іншымі дзяржавамі, як і ўнутраную сітуацыю ў краіне, амаль немагчыма лічыць стабільнымі і адзінанакіраванымі. Хутчэй наадварот. Назіраецца калі не разыходжанне, дык, ва ўсякім разе, пэўнае несупадзенне канкрэтнай гісторычнай сітуацыі з узоруёнем, накіраванасцю мастацкага жыцця. Гэта стварае акрэсленая цяжкасці пры даследаванні беларускага барока, асобных тэндэнций і напрамкаў, якія відавочныя ў яго межах і пат-

рабуюць грунтоўнага разгляду. Таму наш аналіз усходне-заходніх арыентатыўных стылю носіць схематычны характар.

Развіццё барока ў беларускім мастацтве адбывалася ва ўмовах шляхецкай рэспублікі. Натуральна, што галоўнымі носьбітамі барочных традыций разам з магнатэрый, каралеўскім дваром можна лічыць сярэднюю і дробную шляхту. Праз яе барочны стыль уваходзіў у кола мастацкіх інтарэсаў плебесу.

Аб'яднальнай сілай указанага пракцесу была каталіцкая царква, якая ва ўмовах Контррэфармацыі разглядала барока, асабліва ў выяўленчых формах, як важны сродак уздзеяння на пачуцці чалавека, на фармаванне ў яго свядомасці пэўных ідэйных каштоўнасцей. Присутнасць у стылі сугестыўных рысаў, пабудова яго эстэтыкі на імкненні да мастацкага пераканання вымагалі, каб і заказчыкі, і выкануцьцы прытырмліваліся адкрылага, актыўнага, накіраванага на гледача і эмаяцинальна выразнага вобразнага ладу. Гэтымі абставінамі можна вытлумачыць істотны сацыяльны элемент, характэрны для беларускага барока.

Канфесійны падзел тагачаснага грамадства насіў супярэчлівыя характар. Каталіцызм, уніяцтва, праваслаўе суіснавалі працяглы час, што не выключала як іх варожасці, так і ўзаёмнага прыцягнення, імкнення выкарыстаць вызначаныя мастацкія прыёмы, ужо засвоеныя акружэннем суперніка. Шырокія замежныя контакты названых канфесій, якія прасціраліся ад Рыма, Венецыі і Мадрыда да Кіева, Прагі і Масквы, ад Францыі, Фландрый, Паўднёвой Германіі да Аўстрыі, Венгрыі, Чэхіі і Швецыі, спрыялі актыўнаму ўваходжанню розных культурна-стылістичных арыентатаў у мастацкую практику Рэчы Паспалітай. На беларускіх землях з іх пярэстым нацыянальным складам, дзе істотную ролю адыгрывалі праваслаўныя традыцыі, гэта нараджала не толькі своеасаблівія формы і варыянты стылю, але і садзейнічала распаўсядджванню яго розных вобразна-пластычных разгалінаванняў.

Асноўнымі каналамі, па якіх у беларускае мастацтва XVII–XVIII стст. траплялі заходнія паветы, можна лічыць каталіцкую і уніяцкую цэркви. Дзякуючы ім ажыццяўлялася рознабаковая і пастаянная сувязь з буйнымі палітычнымі і культурнымі цэнтрамі Еўропы, перш за ўсё з Рымам. Адтуль прывозіліся мастацкія творы, якія спачатку служылі для мясцовых майстроў узорамі. Нельга недаацэньваць таксама і ідэалагічны контроль. Ён адыгрываў у той час важнейшую ролю і служыў галоўным аб'яднальнym сродкам у мастацкім пракцесе. Апека Ватыкана выяўлялася ў распрацоўцы як агульнай ідэалагічнай дактрины, так і ў кіраўніцтве дзейнасцю асобных утварэнняў, падпарадкованых каталіцкай і уніяцкай цэрквам.

Другой важнай крыніцай распаўсядджвання заходніх паветаў у беларускім бароку з'явіліся міграцыі мастакоў, тыповыя для многіх еўрапейскіх рэгіёнаў у XVII–XVIII стст. Носьбітамі традыций былі не толькі такія буйныя творчыя асобы, як галандцы Абрахам ван Вестэрфельд, Даніэль Шульц, выхадзец

з Фландрый Пётр Соціман, італьянцы Ян Марыя Бернардоні, Марцін Альта-монтэ, Тамаза Дэлабела, але і невядомыя цяпер майстры-рамеснікі, дзейнасць якіх таксама стварала вызначанае асяроддзе. Асобная частка іх працавала на тэрыторыі Рэчы Паспалітай па запрашэнні карала, буйных магнатаў, царкоўных дзеячаў, выконвала канкрэтныя заказы і, такім чынам, аказвала ўплыў на мастацкі працэс.

Адказы на пытанні аб міграцыях мастакоў могуць даць значную інфармацыю для вывучэння ўзору ў і накіраванасці заходніх упłyvaў у беларускім бароку. Значную, але няпоўную. Магчымасць паспяховай дзейнасці творчай асобы, як і сам факт прыбыцця яе з-за мяжы, залежалі ад густаў, адкукацыі, палітычнай і канфесійнай прыхільнасці і падрыхтоўкі заказчыкаў, мецэнатаў, пакупнікоў. Інстытут мецэнатства быў, безумоўна, адным з галоўных фактараў мастацкага рынку. Яго фармаванне як грамадскай з'язвы адбылося ў час дынастыі Вазаў — Жыгімonta III (1587–1632) і яго сына Уладзіслава IV (1633–1648). Пры пашырэнні культурных зносін з рознымі рэгіёнамі Заходній Еўропы мецэнатства істотна ўплывала на накіраванасць і дынаміку культурнага працэсу. Своеасаблівы мастацкі патранат, а таксама важны ў XVII–XVIII стст. для дзяржавы імкненні магнатэрый і шляхты прэстыжнага характару садзейнічалі фармаванню вялікіх збораў жывапісу, скульптуры, графікі, твораў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, архіўных матэрыялаў, нарэшце проста экзатычных рэчаў. Багатыя калекцыі існавалі ў палацах-рэзідэнцыях Радзівілаў у Нясвіжы, Алыцы, Белай, Жоўкве, Слуцку, Сапегаў у Ружанах, Тызенгаўза ў Гродне, Чартарыскага ў Волчыне, Агінскага ў Слоніме. Уплыў культурнага жыцця такіх рэзідэнцый, заснаваных у пэўнай ступені на заходненеўрапейскім узоры, на акружэнне, асабліва на сярэднюю і дробную шляхту, быў вельмі вялікі. У магчымасці мець уласныя прыдворныя арміі, праводзіць уласную дыпламатыю, часта ўласную дынастычную палітыку і падтрымліваць роднасныя сувязі з кіруючымі дамамі пры амаль намінальной каралеўскай уладзе, — заключана значэнне і, што самае галоўнае, здольнасць уздзейння магнацкіх двароў на культуру ўсёй дзяржавы.

Калі мецэнатства эліты мела пераважна ў сваёй аснове высокую адкуваванасць яе лідэраў (вядома, што ў дадзены перыяд у асяроддзі магнатэрый была шырока распаўсюджана традыцыя вучыцца дзяяцей у буйных універсітэтах Еўропы — Францыі, Германіі, Італіі), то сярэдняя і дробная шляхта кіравалася, хутчэй за ўсё, мэтамі рэпрэзентацыі, прэстыжнымі матывамі. Тому ў кола яе інтарэсаў траплялі ў асноўным мясцовыя майстры, часта з рамесніцкага асяроддзя. Іх густы фармаваліся пад упłyvам розных прычын. Сярод галоўных можна назваць трывалыя і шырокія гандлёвые сувязі, дзяякуючыя якім на ўсходнія землі Рэчы Паспалітай траплялі творы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва (тканіны, шкло, кераміка, ювелірныя вырабы, зброя, мэбля), а таксама жывапісныя і скульптурныя выявы. Яны служылі ў якасці

ўзораў і ўваходзілі ў мастацкі ўжытак ўжо ў пэўнай інтэрпрэтацыі. Аднак нават і ў такім выглядзе іх можна расцэнываць як важныя інавацыі з надзвычай шырокімі магчымасцямі ўздзейнічаць на фармаванне стылю.

На беларускіх землях яшчэ ў X–XI стст. склалася своеасаблівая форма арганізаванай мастацкай дзейнасці асобы — арцель. Гэтыя ўтварэнні існавалі пры княжацкіх дварах, манастырах. Але былі вольныя (вандроўныя) арцелі, якія працавалі па найму. Менавіта яны садзейнічалі пашырэнню разнастайных узаемасувязей паміж асобнымі рэгіёнамі і цэнтрамі. Арцелі ў Беларусі праіснавалі да другой паловы XVI ст., калі адбылося іх канчатковое замацаванне за манастырамі, кляштарамі. На падставе асобных былі ўтвораны княжацкія, магнацкія майстэрні, гарадскія цэхі. Складаны эвалюцыйны шлях арцелі не прывёў да канчатковага знікнення іх пэўных традыцый. У змененым стане, як важная ўмова набыцця статуса майстра-рамесніка, адна з такіх традыцый выявілася ў патрабаванні да прэтэндэнта адбыць падарожжа ў айчынныя ці замежныя гарады, буйныя вытворчыя і культурныя цэнтры. Пры ўсёй апасродкаванасці вынікаў гэтых вандровак выпускаць іх з поля зроку і, тым больш, не ўлічваць у вызначэнні заходнегарапейскіх арыентацый беларускага мастацтва XVII–XVIII стст. нельга.

Усё адзначанае вышэй мае прамое дачыненне да яшчэ адной важнай з'явы ў беларускім бароку — усходніх упłyваў. Да іх (як да стылістычных тэндэнций) можна аднесці візантыйскі і арыенталістычны. Паміж імі існавала непасрэдная узаемасувязь. Але атаясамліваць, падмнянць адну другой нельга. Старажытні візантыйская тэндэнцыя ў беларускім барочным мастацтве ўяўляе сабой адзін з варыянтаў паўтаральнасці стылістыкі, абумоўлены ўскладненнем грамадска-палітычнага жыцця ў XVII–XVIII стст., канфесійнай нестабільнасцю ў дзяржаве, пазіцыяй і становішчам праваслаўнай царквы, у межах мастацтва якой гэтая тэндэнцыя атрымала галоўным чынам пашырэнне.

У аснове стылістычнага імпульсу знаходзілася праваслаўная царква, дакладней, яе прэтэнзіі на сусветнае панаванне. Ідэя “Масква — Трэці Рым” стымулявала імкненне аднавіць, а затым захаваць у непарушыннасці першапачатковыя візантыйскія ўзоры жывапісу, фрэскавых роспісаў, культавых пабудоў. Да гэтага трэба дадаць і ўзмацнелыя ерэтычныя рухі, якія ахапілі не толькі цэнтр Расіі, але і землі іншых дзяржаў, дзе разгарнула сваю дзейнасць праваслаўная царква. Усё гэта разам узятае вымагала ад яе лідэраў прытырмлівацца ахоўніцкім пазіцый, вяло да выказвання дагматычнай думкі ў сімвалічна-алегарычнай форме, да выпрацоўкі адпаведных формаў дыдактыкі.

Нягледзячы на цесную сувязь беларускай праваслаўнай царквы з Москвой у XVII–XVIII стст., яе мастацтва нельга абмяжоўваць уяўленнем аб простым падабенстве, імітацыі ці перайманні візантыйскіх узороў, або лічыць своеасаблівым “ускраінным” варыянтам рускай культуры.

Нават пры простым парадынні культурнага жыцця двух вялікіх рэгіёнаў — усходняга і заходняга — прасочваюца розныя семантычна-пластычныя агульнасці. Яны маюць імкненне і накіраванасць да розных мастацкіх сістэм. Уздзеянне барока, якое развівалася побач (у прамым і пераносным значэннях), нараджала адметнасць “унутранага ўваходжання” стылю ў вельмі кананізаванае мастацтва праваслаўнай царквы.

Але бачыць візантыйскую тэндэнцыю ў межах барока толькі як утварэнне вузка канфесійнае, азначала бытве свядома яе звужаць і спрашчаць. Выкліканая да жыцця аб'ектыўнымі прычынамі, яна існавала не ў адрыве ад асноўных накіраванасцей стылю. Візантызацыя часта “праступала” праз новыя мастацкія напластаванні (як своеасаблівая аснова, пэўны эстэтычны падмурок) і выяўляла сябе ў новых формах мастацтва каталіцкай і уніяцкай канфесій, а таксама свецкага мастацтва, асаблівасцей у графіцы, дэкаратыўнай і манументальнай-дэкаратыўнай скульптуры.

Звяртае на сябе ўвагу відавочная разгалінаванасць візантыйскай тэндэнцыі, што дазваляе вылучыць у ёй два дастаткова акрэсленныя напрамкі: сімвалічна-алегарычны (архаічная плынь) і жыщёва-апавядальны. Для першага быў уласцівы зворт да старажытнавізантыйскіх узоруў, у якіх браліся не толькі зневажлівія формы. Часцей за ўсё вылучаўся сімвалічна-літургічны, гімнаграфічны, дыдактычны пачатак, падзея паказваліся па-за межамі часу і просторы, — тое, што не магло выйсці па сваёй прыродзе за патрабаванні, устаноўленыя канонам.

У аснове другога напрамку ляжала спалучэнне абстрактнасці і рэалістычнасці. Такая дуалістычнасць не перашкаджала майстрам звязацца да просторавых перспектывных пабудоў, выкарыстоўваць прыёмы перадачы матэрыяльнай дакладнасці і жывапіснасці аб'ёмаў. Карцінна-эмацыянальнае выкладанне зместу не ўступала ў супяречнасць з кананічнасцю. Сімвалічныя тэмы і сюжэты (часам з пэўным міфалагічным акцэнтам) увасабляліся ў дагматычна вызначаных выявах, што па сваёй сутнасці набліжалася творы культа-вага мастацтва да твораў свецкага.

Прадметам асобнага аналізу з'яўляецца арыенталістычная тэндэнцыя — адно з своеасаблівых утварэнняў беларускага барока, амаль не заўважаных айчынным мастацтвазнаўствам. Між тым адмаўленне ад традыцыйнага еўрапацэнтрызму, устанаўленне ролі і месца ўсходніх упłyваў, вызначэнне своеасаблівасці іх бытавання ў культурным асяроддзі Беларусі XVII–XVIII стст. даюць вялікай важнасці матэрыял. Калі звязнуцца да мастацкай практикі, то можна заўважыць істотную рысу: арыенталістычныя акцэнты — гэта, хутчэй за ўсё, тая афарбоўка, якую набывае агульная накіраванасць барочнага стылю ў Рэчы Паспалітай.

Прычыны арыенталістычных з'яў у беларускім барочным мастацтве народжаны сумай розных абставін. Але вытокі гэтых прычын ляжаць перш за

ўсё ў аснове самога стылю, схільнага да экзатычнага, дзіўнага, незвычайнага — “ашаламляльны непраўдападобнасці” (Ч.Гернас). Для Рэчы Паспалітай такая схільнасць падмацоўвалася гістарычна працяглымі і рознабаковымя сувязямі з усходнім цывілізацыям, наяўнасцю шляхецка-сармацкай светапогляднай канцепцыі, дамінуючай сярод значнай часткі грамадства.

Звычайна ў дачыненні да заходнега ўрапейскай культуры арыенталізм заўва-  
жаеца пераважна ў жывапісе і дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, радзей —  
у архітэктуры, што значна звужае арэал яго вывучэння. У выніку сама праблема не атрымоўвае поўнага раскрыцця. Безумоўна, трэба ўлічваць цеснае зліццё  
ўсходніх тэм, сюжэтав, матываў, формаў з ужо названым сармацкім міфам, які  
ўбіраў у сябе місянерскія, саслоўна-рыцарскія, ахойніцка-кансерватыўныя,  
генеалагічныя, геральдычныя-эмблематычныя рысы. Стваралася магчымасць  
пранікнення арыенталістычных элементаў ва ўсе сферы мастацтва жыцця. Яны  
дастаткова відавочна прасочваюцца ў беларускай архітэктуры, асабліва пала-  
цавай і сядзібнай, у жывапісных партрэтах, манументальных роспісах, графіцы,  
скульптуры, дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, а таксама ў аздабленні тэат-  
ральных пастановак і паратэатральных відовішчаў.

Арыенталістычна тэндэнцыя не была аднароднай і адноўлькава інтэнсіўнай.  
Спэцыфіка кожнага з відаў і жанраў мастацтва, пэўныя традыцыі іх  
гістарычнага развіцця дыктавалі свае заканамернасці, сваю паслядоўнасць і  
логіку засвячэння барочнай тематыкі. Найбольш актыўна гэтыя працэс праходзіў  
з сярэдзіны XVII ст., калі беларуская барока пачало набываць сталыя і, у вя-  
домым сэнсе, дасканалыя формы.

Усходнезаходнія ўплывы ў беларускім мастацтве эпохі барока па-розна-  
му выяўляліся ў розных перыяды. Першы ахоплівае час ад Люблінскай уніі  
(1569) да 1667 г., калі на каралеўскі трон у Рэчы Паспалітай быў абраны  
Жыгімонт III Ваза. Для яго хараکтэрны важныя змены ў канфесійным і свецкім  
жыцці. У гэты перыяд назіраецца аслабленне старожытных упłyvaў і  
павелічэнне заходнебеларускіх, у тым ліку італьянскіх, іспанскіх, французскіх,  
нямецкіх, галандскіх. Сувязі будаваліся на трывалай аснове, падмацаванай  
палітычнымі і дынастычнымі саюзамі, гандлёвымі зносінамі. Перыяд вызна-  
 чаўся таксама актыўнай зневіспалітычнай і культурнай дзеянасцю магнатэрый  
і шляхты, што часта вяло да адмаўлення ў мастацкай практицы ад пэўных  
культурных традыцый (пранікненне інавацый у выніку ваенных дзеянняў,  
арыенталістычныя з'явы).

Другі перыяд абмяжоўваецца 1697–1795 гг. Гэта — час ад абрання на  
каралеўскі трон саксонскіх курфюрстаў да апошняга падзелу Рэчы Паспалітай.  
У беларускім мастацтве ў той час назіраецца пашырэнне нямецкіх і французскіх  
уплыvaў, павелічэнне ролі польскага пасрэдніцтва.

Нарэшце, трэці перыяд ахоплівае час ад 1795 г. да сярэдзіны XIX ст. Яго  
адрознівае змешванне ўплыву славянскага і заходніга макрарэгіёнаў пры

адначасовым павелічэнні ролі першага, што ў афіцыйнай сферы культуры было абумоўлена гвалтоўнай русіфікацыяй. У гэты перыяд адбываецца “апусканне” заходненеўрапейскіх адаптаваных і перапрацаваных запазычанняў у народнае асяроддзе.

Аналіз заходніх і ўсходніх уплываў у беларускім мастацтве эпохі барока, зроблены намі тэзісна, адлюстроўвае галоўныя аспекты і заканамернасці гэтай надзвычай важнай праблемы. Ён сведчыць, што культурная арыентацыя беларускіх зямель не была адзінанакіраванай і статычнай. Развіццё мастацтва гараду мела выгляд імпульсаў, кожны з якіх вызначаўся канкрэтнай грамадска-палітычнай і канфесійнай сітуацыяй, познімі традыцыямі, што склаліся ў культуры Беларусі.

Андрэй Катлярчук (Бранск)

### Святочная культура гарадоў Беларусі XVI–XVIII стст. у кантэксле ўзаемадачыненняў Захаду і Усходу

Тэма гарадской святочной культуры Беларусі доўгі час не была пад увагай даследчыкаў — у параўнанні яе, напрыклад, з абрадавымі святамі слянства. Між тым на працягу сваёй гісторыі і асаблівіцай XVI–XVIII стст. (час развіцця самаўладных камун) беларускі горад стварыў уласны свет гарадскога свята, які выразна адразніваўся ад святочной культуры вёскі.

Прынцыповая “адмежаванасць” ўрбанізованага горада ад вонкавага свету, яго, паводле слоў Ф.Брадэля, “неўміручая пагарда” ў дачыненні да вёскі<sup>1</sup>, зусім іншая сацыякультурная характарыстыка насельніцтва прадвызначыла адметнае развіццё традыцыйнай культуры гарадскіх грамад, шматлікія рысы якой перайшлі ва ўрбанізаваную сучасную культуру.

Як вядома, канец XVI–XVII ст. — час дзейснай єўрапеізацыі гарадскіх суполак Беларусі, канчатковое сфармаванне іх юрыдычнага, палітычнага і эканамічнага статуса. Менавіта ў гарадах Беларуска-ўкраінскага рэгіёна сфармавалася своеасаблівая культура “іншай Русі”, вызначаная, паводле Ю.Лотмана і Б.Успенскага, “непасрэдным уплывам заходненеўрапейскай літаратуры і культурных традыцый”<sup>2</sup>. Зыходным момантам указанага працэсу было фармаванне механізма самаў-парадкавання гарадскіх грамад пад аховай магдэбургскага права<sup>3</sup>.

Увогуле эканамічная і палітычная ўключанасць Вялікага Княства Літоўскага (Беларусі) у заходненеўрапейскі свет абумовіла ў выніку, нягледзя-

<sup>1</sup> Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика, капитализм 15–18 вв. М., 1986. Т. 1. С. 510.

<sup>2</sup> Лотман Ю., Успенский Б. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. 1977. № 3. С. 156.

<sup>3</sup> Ігнатоўскі У.М. Кароткі нарый гісторыі Беларусі. Мн., 1991. С. 106.

чи на моцныя ўсходне-візантыйскія традыцыі, выбар культурнай мадэлі, напрамак развіцця.

Такім чынам, вызначаная для гарадоў Беларусі XVI–XVIII стст. сітуацыя “культурнага памежжа” безумоўна ўзнімае патэнцыял выбранай намі тэмы. Гарадское грамадства Беларусі таго часу ўяўляла сабой празмерна дыферэнцыяваную ў канфесійным, этнічным, сацыяльным, урэшце, тапаграфічным плане з’яву. Сітуацыя так званага *melting map* (“укропнага катла”), узаемадзеяння розных па культурнай арыентациі груповак насельніцтва была шляхам пошуку сумеснай мадэлі святочнай культуры, якая здолела аб’яднаць усе славараджан.

Гарадскому цыклу абрадавых святаў (у т.л. паганскіх — Купалля і “Русаліяў”) цяжка было ўтрымашца ў беларускім горадзе з-за шматэтнічнасці і шматканфесійнасці яго насельніцтва, моцнага кантролю царквы. Апынуўшыся ў іншых (у параўнанні з сялянствам) сацыякультурных, этнаканфесійных умовах, гараджане Беларусі выпрацавалі адметную ад сялянскага наваколля мадэль святочнай культуры. Тут узімка мастацтва, асноўныя рысы якога, калі сказаць утрыравана, задавальнялі ўсіх, злучаючы прадстаўнікоў самых розных славёў горада. У выніку відочнага імкнення новастворанага мастацтва да свецкіх сродкаў культуры ў гарадское свята трапіла празмерная колькасць розных элементаў, быў дасягнуты вялікі ўзровень узаемадзеяння.

Тэндэнцыя сумяшчаць, злучаць, сінтэзаваць элементы традыцый Захаду і Усходу пранізвае наскрозь структуру гарадскога свята. Даследчыка дадзенай тэмы ўражвае пярэстасць, шматфарбнасць усіх формаў, якія не ўкладваюцца ў тэарэтычную схему. Не выпадкова многія спецыялісты (А.Некрылёва, А.Канечны, А.Левінсон) увогуле прапануюць разглядаць феномен гарадской святочнай культуры як “адкрытыу сістэму”<sup>4</sup>. Дадамо сюды вялікую фрагментарнасць крыніц хутчэй выпадкова зафіксаваных у архівах.

Пропанаваная намі тыпалогія бачыцца так.

1. Афіцыйныя святочныя цырымоніі гараджан:

— цырыманіял “сустрэчы” вышэйшай дзяржайной і духоўнай асобы, куды ўключалася ўзнясенне троумфальнай брамы, урачыстае шэсце гарадскіх карпарацый, святочныя набажэнствы ў касцёлах і цэрквях, тэатральныя пастаноўкі, нарэшце гарматны салют і фейерверк;

— асобныя цэхавыя шэсці;

— парады гарадскога апалчэння і стралковыя спаборніцтвы гараджан;

— розныя рэлігійныя працэсіі з удзелам свецкіх жыхароў.

2. “Народны” кірмаш:

— кірмашовыя дзеянні (скамарохі, музыкі, лялечны тэатр “батлейка” і г.д.);

<sup>4</sup> Некрылёва А.Ф. Русские народные городские праздники и веселения конца 18 – начала 20 вв. Л., 1988. С. 6; Конечный А.М. Петербургские народные гулянья на масленичной и пасхальной неделях // Петербург и губерния. Л., 1989. С. 24.

- гульні гараджан;
- цэхавыя братчыны;
- народныя абрадавыя святы беларусаў, распаўсюджаныя ў гарадах таго часу.

Прапанаваная структура дазваліе, на нашу думку, рэканструяваць гісторычную рэчаінасць. Наш тэзіс засноўваецца на tym, што для ўсіх афіцыйных святаў характэрна падкрэсленая дэмансстрацыя іерархіі, дзе “я” выступала на ўзроўні карпарацыі. Кожны цэх удзельнічаў у цырымоніі ў строга ўстаноўленым парадку, які сведчыў пра яго грамадскае становішча такім нязменнымі атрыбутамі, як цэхавая харугва (сцяг), бубен (барабан), асабістое святочнае адзенне, халодная і агнястрэльная зброя. Парушэнне цырыманіялу прыводзіла да судовых працэсаў, як гэта здарылася ў Брэсце ў 1624 г., і, што цікава, разглядалася рамеснікамі як “публічная абраза”<sup>5</sup>.

Захоўненіе ў Беларусі ў пачатку XVII ст.<sup>6</sup> і праіснаваў тут амаль без змен да падзелаў Рэчы Паспалітай<sup>7</sup>.

Стылістыка падобных урачыстасцей часта арыентавалася на антычную спадчыну (шэсце праз трохмальныя брамы, само паняцце “трохмф”), што безумоўна звязана з уплывам ідэі Адраджэння<sup>8</sup>. Афіцыйныя святы гараджан павінны былі сцвердзіць “парадак” карпаратыўнай сістэмы жыцця, адначасова з’яўляліся сімвалам свабоды горада, асабістых правоў яго жыхароў. На прыклад, істотна змянілася цырымонія сустрэчы жыхарамі Магілёва Пятра I (1706). Зусім тады зніклі такія выразныя моманты, як урачыстае шэсце карпарацыі, узнясенне трохмальнай брамы з гарадскім гербам — сімвалам незалежнасці. Па словах храніста, уся цырымонія звялася да таго, што “магістрат [...] паднёс яму [Пятру I. — A.K.] на сярэбраным блізке вялікі пірог”<sup>9</sup>.

Падкрэслім, што ўдзельнікамі афіцыйных святаў былі ўсе гарадскія цехі, якія ўключалі ў Беларусі ўсіх хрысціян дадзенай прафесіі, купецкія карпарацыі, святарствы ўсіх канфесій, сябры магістрата (як католікі, так і праваслаўныя), студэнты калегіума і школак, а з сярэдзіны XVII ст. — гебрайскія і татарскія

<sup>5</sup> АВАК. Вільно, 1872. Т. 6. С. 246–251.

<sup>6</sup> Гл. апісанне сустрэчы гараджанамі Нясвіжа ў 1617 г. каралевіча Уладзіслава (Запискі С.Маскевича. СПб., 1834. С. 160).

<sup>7</sup> Паводле традыцыйнага сцэнаряя: трохмальная брама, музыка і урачыстае шэсце цэхаў з удзелам духовенства ўсіх канфесій — праходзіла ў 1780 г. сустрэча гараджанамі Полацка Кацярыны II, якая назвала новае для яе відовішча “величественным маскарадом”. (Арлоў У. У пошуках скарбу // Нёман. 1993. № 3. С. 134.)

<sup>8</sup> Падобныя цырымоніі вядомы ў гарадах Захоўненія Еўропы з XV – першай паловы XVI ст.: Жызнь Б.Челліни. М., 1991. С. 206; Чернышов А.В. Средневековый городской фольклор и социальная культура феодального города. Тверь, 1990. С. 530.

<sup>9</sup> Хроніка беларускага горада Могилёва, собранная А.Трубніцкім. М., 1987. С. 45 (далей: Хроніка Могилёва).

карпаратыі гараджан<sup>10</sup> — адным словам, усе асноўныя групы гарадскога насельніцтва. Падобная “үсеагульнасць” засведчана крыніцамі таго часу<sup>11</sup>.

У дадзенай сувязі выклікае сумненне спроба асобных даследчыкаў (аўтары працы “Грамадскі быт і культура гарадскога насельніцтва Беларусі”) абмераваць канфесійны склад уздельнікаў гарадскога свята XVI ст. Наадварот, у XVII–XVIII стст. працэс сінтэзу ўсходніх і заходніх святочных традыцый узрастаў дзякуючы збліженню уніятаў і католікаў (шлюбы, сумесныя набажэнствы)<sup>12</sup>. У большасці каталіцкіх святаў брала ўдзел “у святочным адзенні” уніяцкае святарства<sup>13</sup>. Гэта азначае, што ўздельнікамі агульнагарадскіх урачыстасцей была значная частка гарадскога насельніцтва.

Цікава, што ўказаны звычай захаваўся да сярэдзіны XIX ст. Па словах А.Багдановіча, “бабуля Рузала з замілаваннем распавядала, як на свята працэсіі з уніяцкай царквы і касцёла [ішлі] насустрэч, сышоўшыся, яны злучаліся ў адзіны паток, дзе прамоўца-католік змяняўся уніятам і наадварот”<sup>14</sup>. Вынік гэтага працяглага працэсу ў іншых, неспрыяльных умовах пачатку XX ст. адзначаў Янка Купала:

У святую веру, моц, здароў ў ці квол,  
Набожна ў цэркаў і ў касцёл хаджу,  
Хаця ў царкве крычаць: не йдзі ў касцёл,  
А ў касцёле: не хадзі ў царкву.

(“Тумэйшы”, 1906)

Нягледзячы на ўсе існуючыя канфлікты перад уладай і ў вайну, і ў свята беларускі горад XVI–XVIII стст. заўсёды выступаў як адзінае цэлае. Узніклае адзінства пры ўсёй яго разнастайнасці зрабілася “візітнай карткай” тагачаснага беларускага горада<sup>15</sup>, а існаванне сінтэзаванай святочнай культуры — адметнай, унікальнай з’явай жыцця гарадскіх камун.

Цэнтрам афіцыйных святочных цырымоній была ратушная плошча, якая разам з прыстасаванымі будынкамі стварала цэнтр афіцыйнага жыцця. Наадварот, кірмашовае свята канцэнтравалася на рынкавай плошчы — у своеасаблівым “катле”, дзе часова знікалі ўсе сацыякультурныя і этнаканфесійныя межы і панаваў ураўнядльны эканамічны інтарэс.

<sup>10</sup> Грицкевіч А.П. Частновладельческие города Белоруссии. Мн., 1968. С. 233.

<sup>11</sup> Гл. нататкі храніста аб сустэречы Магілёвам у 1699 г. праваслаўнага біскупа С.Пальхўскага (Хроніка Могилёва. С. 35).

<sup>12</sup> Корб И. Дневник путешествия в Москвию. СПб., 1906. С. 172.

<sup>13</sup> Матар’ялы Віленскай кангрэгацыі базыліянаў (1636 г.) // Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси. Вильно, 1910. Т. 12. С. 46.

<sup>14</sup> Богданович А. Мои воспоминания // Нёман. 1994. № 5. С. 40.

<sup>15</sup> Энгельгард Л. Дневная записка путешествия Екатерины II... // РИО. СПб., 1867. Т. 1.

У дакладна акрэсленым у часе і прасторы кірмашовым свяце, па словах М.Бахціна, “зайсёды панавала карнавальна надвор’е” (у сэнсе: адсутнасьць усялякай іерархii)<sup>16</sup>. Нашмат пашыраеща (у парайнанні з афіцыйнымі святамі) склад удзельнікаў: апрача гараджан, прадстаўнікоў усіх славёу насељніцтва, удзельнікамі кірмашоў у Беларусі былі польскія, нямецкія, расійскія купцы<sup>17</sup>, суседняе сяляне, засцянковая шляхта, цыгане<sup>18</sup>, вандроўныя гандляры і жабракі. У адрозненне ад афіцыйных святочных цырымоній на кірмашовай плошчы зайсёды гаспадарыла субкультура агульнага “беспарадку”, якая разбурала іерархію. У гэтай сувязі патрабуе ўвагі пазіцыя цэнтральнай улады, якая, з аднаго боку, легалізавала падобныя мерапрыемствы, а з другога, усяляк рэгламентавала яго ход, імкнучыся падпарадкаваць сабе стыхію народнага свята.

У прывілеях гарадам патрабавалася, каб гараджане “гвалтаў, тумультаў і іншых вольнасцяў у час кірмашу не рабілі”<sup>19</sup>. Грамата Жыгімonta Вазы (1608) рэгламентавала правядзенне цэхавых братчын, абавязвала рамеснікаў трывамца ў час пачастунку “годна, не молвіць збытных [саромных] слоў, не ўкладацца на столе і не пляскаць братняга мёду”<sup>20</sup>.

Але адзначым, што ў сапраўднасці выразных межаў не існавала, афіцыйнае свята ў той жа дзень ператваралася ў кірмашовыя гульні, услед за цэхавым шэсцем і набажэнствам праходзіла братчына і г.д.

На наш погляд, менавіта ўзаемапрыцяждэнне такіх, сёння вельмі далёкіх сфераў: афіцыйнай сур’ёзнасці і кірмашовага смеху, — цэнтральны момант у разуменні спецыфікі і структуры гарадской святочной культуры Беларусі позніга сярэдневякоўя. Прапанаваны тут тэзіс знаходзіць сваё выяўленне ў сацыяльнай структуре. Аказваецца, у скр诏 іерархізаваным грамадстве існавалі моцныя салідарысцкія сувязі. Усе сябры цэха ўзаемна называлі сябе “браццямі”. Найважнейшыя пытанні цэхаў вырашаліся ў амаль сямейнай абстаноўцы за столлем (“братчыны”). Знамянальна, што цэх успрымаўся яго сябрамі як “другая сям’я”. Усе рамеснікі супольна хавалі нябожчыкаў, уключаючы жонак і дзяцей. Дарэчы, імша зайсёды праходзіла як у царкве, так і ў касцёле<sup>21</sup>.

Ёсць звесткі аб пашырэнні ў гарадах Беларусі XVI–XVIII стст. некаторых найбольш відовішчных і ахрысціянізаваных традыцыйных святаў беларусаў. Так, з грашовай дапамогай магістратаў усвятковаліся “Май” (у яго час звычайна адбываліся стралковыя спаборніцтвы гараджан), “Каляды”, “Валачэн-

<sup>16</sup> Бахтин М.М. Творчество Фр.Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 136.

<sup>17</sup> Грицкевич А.П. Частновладельческие города... С. 170.

<sup>18</sup> Друц Е., Гесслер А. Цыгане. М., 1990. С. 23.

<sup>19</sup> Менскія Акты. Мн., 1931. Вып. 1. С. 128.

<sup>20</sup> Балушок В.Г. Годовой цикл обрядности украинских ремесленников // Советская этнография. 1988. № 4. С. 56.

<sup>21</sup> Археографический сборник... Вильно, 1862. Т. 1. С. 239; Клименко Ф.В. Западно-русские цеха. Киев, 1914. С. 22.

не". Напрыклад, на Каляды 1670 г. у Брэсце былі замардаваны студэнты-уніяты, якія зайшлі "колядовати" ў праваслаўны квартал<sup>22</sup>. Але гэта здарылася не з-за нейкага рэлігійнага канфлікту, а з-за парушэння беларускай традыцыі калядаваць толькі ў межах свайго прыходу, аб чым пісаў яшчэ ў сярэдзіне XIX ст. П.Шпілэўскі.

Дарэчы, захаваліся тэксты уніяцкіх калядак — цікавы прыклад сінтэзу ўсходніх і заходніх уплывав<sup>23</sup>. Дадамо, што ўсходнеславянскае паходжанне абрадаў не перашкаджала браць у іх удзел прадстаўнікам іншых канфесій, напрыклад, католікам ці пратэстантам.

Нарэшце, каб мець поўнае ўяўленне аб працэсах, што тут даследуюцца, трэба адзначыць супяречнасць паміж усходнім і заходнім традыцыямі ў адносінах да смеху і гульневых элементаў культуры. Найбольш уплывовая ў XVI ст. праваслаўная царква па традыцыі, што ішла ад айцоў III—IV стст., якія змагаліся з смехам як праявай паганства, адмоўна адносілася да выкарыстання музычных і драматычных элементаў культуры. Вядомыя аналагічныя адносіны пратэстанцтва. С.Будны занатаваў: "Есть грех — слова плюгавые говорити, песни срамоцкіе пети, корогоды водити, плясати, бо сие дела к блуду тянутъ человека".

Каталіцызм, наадварот, пачынаючы з XIII ст. эвалюцыянуе ад спрыяльных адносін да смеху да дзейснага выкарыстання ігравых элементаў у час Контррэфармацыі. На думку Ю.Лотмана, гэтая супяречнасць грунтуецца на такой формуле. Для Захаду смех знаходзіцца па-за рэлігійным і этычнымі нормамі. Ён не абражает і таму спрыяе. Для Усходу (праваслаўнага) смех — "унутры", у антысвешце; таму ён — грэх, святатацтва<sup>24</sup>. Менавіта такія два падыходы сутыкнуліся на практицы на землях Беларусі і Украіны ў XVI—XVIII стст. Не выпадкова ўкраінскі дзеяч I.Вішанскі (канец XVI ст.) так вызначыў дзейнасць "ісціннага" праваслаўнага: "По латыне не знает, простое Евангелие четет, комедий и мошкар у езуитских колеумах не учив, мнят бо яко в поганских комедиях Христос водворяется, то нест сие, нест"<sup>25</sup>. Але менавіта "паганская" (з пункту гледжання артадоксаў) наука і тэатр аказалі значны ўплыў на праваслаўную культуру рэгіёна. Сімптаматычна ў гэтым плане з'яўленне ў Беларусі ў XVIII ст. (на Украіне — раней) праваслаўнага школьнага тэатра. У пераарыентациі адносін гараджан да смеху адыграла ролю пашырэнне ў Беларусі з XVI ст. заходній літаратуры рэкрэацыйнага зместу. Розныя "народныя кніжкі" завозіліся з суседнія Польшча, выдаваліся ў друкарнях Княства.

<sup>22</sup> АВАК... Т. 6. С. 156.

<sup>23</sup> Sielicki F. Literatura białoruska do k. XVIII w. Wrocław, 1985. S. 48.

<sup>24</sup> Лотман Ю., Успенский Б. Новые аспекты... С. 156.

<sup>25</sup> Цыт. па кн.: Замалеев А.Ф., Зоц В.А. Отечественные мыслители позднего средневековья. Киев, 1990. С. 168.

На жаль, па ўсёй Еўропе танная літаратура дрэнна захавалася, ёсьць цяжкасці з яе лакалізацыяй, але шмат дадзеных сведчыць пра яе пашыранасць сярод гараджан<sup>26</sup>. У XVII ст. з'яўляюцца шматлікія беларускія творы рэкрэацыйнай літаратуры. Як слушна заўважыў М.Бахцін, традыцыі гратэску (смехавай культуры) “былі вельмі моцнымі на Украіне і ў Беларусі”<sup>27</sup>. У гэтай сувязі падкрэслім асаблівую ролю студэнтаў-беларусаў, стваральнікаў інтэрмедый школьнага тэатра, батлейкі, твораў парадынай літаратуры.

Спрыяльны ўплыў на развіццё свецкіх сродкаў культуры аказала адсутнасць у ВКЛ “манаполіі” якой-небудзь царквы, талерантная палітыка ўладаў. У выніку, маючы велізарную сацыяльную значнасць, гарадское свята сінтэзавала шматаблічную культуру беларусаў, злучыла прадстаўнікоў розных традыцый і ўпłyваў. Здымоючы напружанасць ад штодзённага жыцця, такія святы побач з камунікатыўнай выконвалі адаптацыйную і стабілізуючу ролю ў грамадстве.

### Вольга Дадзімава (Мінск)

#### Музычная культура Беларусі XVII ст. у агульнаеўрапейскім кантэксле: Адзінства і адметнасць, мясцовыя рэаліі і еўрапейскі канон

Праблема суадносін і ўзаемадзеяння культуры Беларусі з агульнаеўрапейскай уяўляеца адной з прынцыповых для айчыннай гісторычна-культурнай навукі. Складаная і шматаспектная, яна патрабуе для свайго даследавання намаганняў прадстаўнікоў розных навуковых спецыялізаций: уласна гісторыкаў, культуролагаў, мастацтвазнаўцаў. Калі ў галіне гісторыі беларускага выяўленчага мастацтва, літаратуры ды тэатра ўжо назапашаны дастаткова рэпрэзентатыўны матэрыял для яе распрацоўкі, дык у сферы гісторыі музычнага мастацтва пісьмовай традыцыі (і шырэй — музычна-прафесійнай культуры) этап назапашвання фактalogіі і першапачатковага яе асэнсавання толькі распачаўся. І хоць знайденыя матэрыялы ўражваюць сваёй разнастайнасцю і шматгучнасцю, яны ўсё ж не з'яўляюцца дастатковымі нават па сваёй колькасці для ўсебаковага і комплекснага вырашэння акрэсленай праблемы. Яе вывучэнне замаруджаеца яшчэ і тым, што ў нашым музыказнаўстве фактычна не распрацавана паняцце самога еўрапейскага кантэксту, як у яго рэгіональнай (агульнаеўрапейскай, заходне- і ўсходнееўрапейскай), так і храналагічнай (у паслядоўнасці музычна-гістарычных эпох) пэўнасці. Тому акрэсленая праблема можа быць цяпер толькі сформулявана і разгледжана

<sup>26</sup> Голенищев-Кутузов А.К. Итальянское возрождение и восточнославянские литературы. М., 1970. С. 304.

<sup>27</sup> Бахтин М.М. Творчество Фр.Рабле... С. 516.

выключна ў плане яе пастаноўкі і першапачатковага (а ў дадзеным выпадку — тэзіснага і фрагментарнага) асвялення.

Разам з тым нават на падставе выяўленых на сёння звестак можна гаварыць пра яўна заходненеўрапейскую арыентаванасць нашай музычна-прафесійнай культуры XVI–XVIII стст., рух якой ажыццяўляўся паводле харктэрнага для заходняй музычнай цывілізацыі шляху “ад рэнесансу да класіцызму”. Неабходнай перадумовай такога модуля развіцця была ранняя, пачынаючы з першых этапаў існавання Вялікага Княства Літоўскага, “вестэрнізацыя” нашай культуры. Сярод найбольш важкіх фактараў гэтага працэсу аказаліся наступныя: па-першае, узмацненне ў XVI ст. канфесій заходняга абраду — каталіцкай, а потым і пратэстанцкай (з іх інтэнцыяй да інструменталізацыі, развіцця вакальнага шматгалосся і ўкаранення заходніх відаў мастацкай практикі — у прыватнасці, нотадрукавання і пэўных формаў музычнай адукцыі), а па-другое — мецэнацкая дзейнасць свецкіх магнатаў, якія заахвочвалі пры сваіх дварах попыт на заходненеўрапейскае мастацтва і запрашалі на працу замежных музыкантаў. Своеасаблівы апагей гэтага працэсу прыпаў на другую палову XVIII ст., калі наша культура склалася як сістэма поліцэнтрычнага (з мноствам ачагоў музычнага жыцця) тыпу, калі ў ёй замацаваліся заходнія формы музычнай практикі ды жанры музычнай творчасці, калі, нарэшце, музычная густы і схільнасці грамадства фармаваліся пад непасрэдным уздзеяннем і моцным уплывам заходніх музычных сталіц.

Аглядаючы нібы з вышыні птушынага палёту панараму айчыннай музычна-прафесійнай культуры менавіта другой паловы XVIII ст., можна заўважыць, што харктэрнымі для яе акажуцца рысы тыпалагічнага адзінства з агульна-еўрапейскай культурай, што цалкам натуральна ва ўмовах заходняга дамінавання. Хоць канкрэтныя “рэестры” тыповых для тагачаснай еўрапейскай культуры рысаў з’яўляеца самастойнай і не вырашанай пакуль задачай, паспрабуем усё ж акрэсліць некаторыя з іх (пераважна музычна-сацыялагічнага і эстэтычнага характару).

Перш за ўсё — гэта невядомая раней духоўнай культуры апалагетыка, дамінаванне менавіта музычнага мастацтва ў шэрагу іншых, а таксама звязанае з гэтым феноменам нараджэнне ці абуджэнне “чалавека музычнага”, для якога асноўныя мастацкія каштоўнасці засяродзіліся менавіта ў галіне музыкі. Такая пераацэнка і пераасэнаванне культурных каштоўнасцей, што адбывалася ў XVIII ст. ва ўсёй Еўропе, здзейнілася і ў Беларусі: сапраўды, калі ў эпоху барока тут, як і ў іншых еўрапейскіх рэгіёнах, вядуче месца сярод мастацтваў належала архітэктуры, дык у эпоху класіцызму — музычнаму мастацтву ў розных яго формах і праявах, але перш за ўсё — музычнаму тэатру. Менавіта ў яго сферу накіроўваюць асноўныя сродкі буйнейшыя мецэнаты. Менавіта музыка становіцца для іх, як і для ўсёй еўрапейскай арыстакратыі, галоўнай мастацкай зацікаўленасцю і галіной асабістай творчай дзейнасці.

Музыка пачынае займаць значнае месца і ў жыцці іншых (прафесійных і дэмографічных, саслоўных і канфесійных) груп гарадскага насельніцтва Беларусі. Менавіта з гэтым відам творчасці звязаны найвышэйшыя дасягненні нашага мастацтва XVIII стагоддзя.

Несумненна і тое, што ў Беларусі, як і ва ўсёй Еўропе, важным сімптомам “амузыкалення” жыцця становіцца змена формаў “музычных паводзін” чалавека, абуджэнне ў ім чыстага “слухача”, што спрычынілася да змены ў формах музычнай практикі і замацавання тых з іх, дзе музыка з’яўляецца самамэтай, самакаштоўнасцю і аб’ектам эстэтычнай асалоды. Такімі формамі сталі канцэрт і музычны спектакль (формы, што былі вядомыя і раней, але толькі ў другой палове XVIII ст. набылі першаступеннае значэнне).

Калі звязніцца да самой музыкі (і той, што стваралася, і той, што выконвалася ў Беларусі), да яе вобразнага зместу, жанравага і стылевога “модуля”, дык можна пераканацца, што музычнае мастацтва Беларусі мае відавочную еднасць з агульнаеўрапейскім, у якім адбыўся зруш ва ўсіх сферах. Яго вынікам стала вылучэнне і замацаванне канцэртна-тэатральных жанраў у якасці вядучых, рэвалюцыя ўнутры гэтых жанраў, змяненне ў іх суадносінах, і кардынальная трансфармацыя вобразна-змястоўнага боку музыкі, звязаная з адхіленнем яе ад уласна сакральнай сферы. Але, як вядома, асноўны паказчык, што вызначае твар музычнай эпохі і яе творы, — гэта стыль. Калі акрэсліць і яго, дык выявіцца, што менавіта універсальны класічны стыль становіцца вядомым і вядучым таксама ў музычным мастацтве Беларусі, як і ў агульнаеўрапейскім мастацтве, хоць для тагачаснай музыкі, зразумела, не была характэрнай стылевая чысціня, а класічны стыль не быў у ёй адзіным. Ён да-паўняўся і ракайльнымі, і сэнтыменталісцкімі элементамі, і стылем барока. Але менавіта класічны стыль выступаў у той час як асноўны і цэнтруючы.

Адзначаючы лучнасць нашай музычнай культуры з еўрапейскай плынню, у якую яна ўлілася задоўга да XVIII ст., можна разам з тым выявіць і некаторыя яе асаблівасці, заўважаныя на фоне еўрапейскага канцэксту. Перш за ўсё — гэта ўзрыўны і бурны харктар станаўлення асноўных мастацкіх з’яў, што развіліся літаральна імгненна і надзвычай ярка правялі сябе ў 1760—1780-я гады, нібы кампенсуючы папярэднє больш чым паўвекавое вымушанае “маўчанне” музычнага мастацтва з-за вядомых палітычных і ваенных падзеяў.

Наступнай прыкметай, што, з аднаго боку, нясе рысы спецыфікі, а з другога, аўядноўвае нашу культуру з усходненеўрапейскай, было спазненне развіцця некаторых з’яў, якое кампенсуецца іх надзвычай бурным ростам і працяглай “кансервацияй” у мастацкай прасторы і часе (маюцца на ўвазе пэўныя формы музычнага тэатра, некаторыя жанры вакальнай творчасці і віды музычна-адукацыйных установ). Побач з тым можна адзначыць надзвычай раннje “прастанне” менавіта ў культуры Беларусі некаторых новых з’яў у жанравай сферы (у прыватнасці, інтэнцыі да цыклізацыі вакальных твораў) і пераасэн-

саванне існуючых жанраў, напрыклад, паланеза. Апрача таго, заўважаецца амаль поўная адсутнасць у жанравым спектры музыкі оперы серыя і маштабных сімфанічных палотнаў, перавага над імі камедыйных оперных формаў, бытавых і камерных жанраў.

Калі ж гаварыць пра культуру ў цэлым як з'яву вышэйшага парадку, дык у XVIII ст. яе асноўнымі асаблівасцямі (але ж, канешне, не ўнікальнымі ў масштабе Еўропы) была поліканфесійнасць, а таксама пэўная функцыянальная спецыфічнасць, што абумовіла яе месца сярод іншых культур. У аснове яе ляжыць функцыя трансмісіі, якую выконвала культура Беларусі ў працэсе пераплаўкі, засваення і пераносу на ўсход заходнебярэйскіх традыцый.

Адзначаныя прыкметы, нібы высвечаныя ліхтаром, не ахопліваюць, вядома, усе праявы спецыфікі, што вылучалі нашу музычна-прафесійную культуру XVIII ст. на фоне агульнаеўрапейскага кантэксту. Тым больш, што сярод іх адсутнічае адна, якую прынята разглядадзіць як прынцыповую, вызначальную: гэта мясцовая, лакальная афарбоўка канкрэтных музычных твораў, іх лакальны каларыт, той асаблівіць фальклорна-жанравы “фермент”, які прынята шукаць у галіне слоўнай і музичнай лексікі і разглядадзіць як адзін з важных фактараў і паказчыкаў спецыфічнасці мастацтва і фармавання ў ім нацыянальных рысаў.

Між тым агульнапрыняты крытэрый лакальнага і нацыянальнага, заснаваны на перавазе ў мастацкім творы нацыянальнай мовы (у самым шырокім плане: і як уласна лексічнай пэўнасці, і тэматычна-вобразнага пачатку, і музычна-стылістычнай прыкметы, заснаванай на выкарыстанні фальклорных матываў), увогуле не “працуе” на матэрыйле музычна-прафесійной культуры Беларусі XVIII ст. Паколькі лёс яе складаўся такім чынам, што яна праста не магла набыць гэтыя прыкметы, якія сталі пунктам выхаду ў працэсе станаўлення многіх іншых, у тым ліку і суседніх з нашай — рускай і польскай — культур. Бо ў выніку вядомых гістарычна-палітычных і сацыякультурных прычин у ёй да канца XVIII ст. не магла сформавацца ані ўласна беларуская моўная дамінанта, ані асэнсаванае імкненне мясцовых аўтараў да ўтварэння ўласна беларускага варыянта музычна-прафесійнага мастацтва. Што да самой музыкі, дык у эпоху панавання універсальнага класічнага стылю пытанне пра нацыянальную афарбоўку, вядома, не было яшчэ вырашана і ў культурах іншых краін, хоць там яно ўжо было пастаўлена.

Разам з тым можна ўсё ж гаварыць аб праяўленні ў некаторых музычных творах, што паўсталі ў Беларусі, мясцовых рэаліяў, але пераважна на ўзорыні тэматыкі, сюжэта, вобразаў і толькі спарадычна — некаторых элементаў музычнай мовы. І хоць вывучэнне іх — таксама яшчэ справа будучыні, можна ўжо зараз вылучыць некалькі прыкладаў: паланезы Мацея Радзівіла (са сцэнай палявання на мядзведзя), песні Міхала Казіміра Агінскага з цэнтральнай постасцю вясковай дзяўчыны Касі. I, нарэшце, цалкам заснаваная на мясцо-

вых рэаліях опера “Агатка”, якая з гэтага пункту гледжання ўяўляеца найбольш цікавай з’явай айчыннага мастацтва.

Як вядома, “Агатка” — першая прафесійная опера, створаная на нашай зямлі — была напісана Янам Голандам і Мацеем Радзівілам і паставлена ў Нясвіжы ў 1784 г. Паводле свайго сюжэта, заснаванага на гісторыі закаханай сялянскай пары, якую выратоўвае добры пан, і музичнай мовы, што нясе ўсе прыкметы агульнаеўрапейскага класічнага стылю, “Агатка” надзвычай арганічна ўпісваеца ў еўрапейскую пейзанску плынь опернага мастацтва ў яго сэнтыментальна-павучальнай трактоўцы. Таксама як і ў многіх французскіх, німецкіх, польскіх і рускіх варыянтах ідылічнай оперы, высокія, станоўчыя персанажы ахарактарызаваны ў ёй “высокімі” ж, вытанчанымі музичнымі сродкамі, што бяруць пачатак у італьянскім арыйённым стылі і до сіцы далёка стаяць ад народна-жанравых вытокаў. Гэта цалкам зразумела, паколькі эстэтыка класіцызму дыктавала жорсткае размежаванне паміж высокім і нізкім, сур’ёзным і смешным у мастацтве і трывала замацоўвала ад-паведныя сродкі выразнасці за кожнай з вызначаных сфераў. Паводле гэтага размежавання ўласна фальклорныя элементы былі носьбітамі перш за ўсё гумарыстычна-сатырычнага пачатку (нездарма ў “Агатцы” народна-жанравыя матывы выкарыстаны ў арыі Валенты, падкрэсліваючы камізм паводзін гэтага персанажа). При хараектарыстыцы ж “узвышаных” (у сэнсе іх маральных якасцей) герояў, што павінны служыць прыкладам, выклікаць у публікі захапленне і спачуванне, паводле класіцысцкіх нормаў, выкарыстанне фальклорных матывоў аказваеца немагчымым.

Разам з tym паводле літаратурнага зместу “Агатка” застаецца операй, заснаванай на мясцовых рэаліях. Яны хоць і маюць вонкавы ў адносінах да самой музыкі хараектар, але на сюжэтна-вобразным узоруні праяўляюцца вельмі ярка і бачацца ва ўсім: ад імёнаў герояў, дэталей антуражу да самой першакрыніцы драматургічнага канфлікту і сюжэтнай канкрэтыкі.

Як вядома, у розных краінах узнікненне менавіта такой сюжэтна-жанравай разнастайнасці камічнай оперы (хоць і пазбаўленай яшчэ яркай нацыянальнай акрэсленасці ў музыцы, але фабулай сваёй “прывязанай” да мясцовых жыцця) адзначала наступленне надзвычай важнага этапа ў становленні нацыянальнага опернага мастацтва (зноў жа вяртаюся хаця б да “Вясковага чараўніка” Русо ці першых рускіх ідылічных опер), асэнсаванне і пастаноўку пытання пра ўтварэнне нацыянальнай оперы. Здавалася б, з “Агаткі”, фабула якой наскролькі прасякнута мясцовымі рэаліямі, мог бы і ў Беларусі распачацца рух да ўтварэння мясцовай і нават нацыянальнай опернай школы, якая з’яўляеца цэнтральным “блокам” у будаўніцтве нацыянальнай музичнай школы і культуры. Але ў сапраўднасці тое не адбылося. Чаму? Таму, што “Агатка” з’явілася ў канцы вельмі складанага і драматычнага этапа развіцця айчыннага мастацтва, на якім яно развівалася (у сэнсе нацыянальнага самавыз-

начэння) не зусім так, і нават зусім не так, як мастацтва, скажам, Англіі, Італіі, Францыі ці Расіі — краін з больш-менш акрэсленым этна-этатычным адзінствам. У тагачаснай Беларусі, што ўваходзіла ў склад шырокага дзяржаўна-культурнага ўтварэння, у гарадской культуры і мастацтве якога дамінаваў не ўласна беларускі элемент, пытанне пра ўтварэнне менавіта беларускай нацыянальнай оперы ў час стварэння “Агаткі” ўзнящца яшчэ не магло. Бо тут не вырашалася станоўча адносна беларускасці асноўная для нацыянальнай оперы праблема мовы: у мастацкай пісьмовай традыцыі на той час ужо трывала замацавалася польская, дзяржаўная мова Рэчы Паспалітай, прынятая яшчэ ў канцы XVII ст. спаланізаванай беларускай шляхецкай інтэлігенцыяй. Прадстаўнікі гэтай інтэлігенцыі — у тым ліку лібрэтысты нашых першых опер — Мацей Радзівіл, Міхал Казімір і Міхал Клеафас Агінскія, якія асэнсоўвалі сваё этнічна-ліцьвінскае паходжанне і змагаліся за свабоду сваёй радзімы — Вялікага Княства Літоўскага, якія былі носьбітамі беларуска-ліцьвінскага сепаратызму і ў паняцце польскасці ўкладалі не этнічны, а этатычны сэнс, не маглі яшчэ ў мастацкай творчасці абаперціся на мову народа, бо яна толькі ў XIX ст. стала падмуркам нацыянальнага адраджэння.

Што ж да музыкі, дык у эпоху панавання універсальнаага класічнага стылю яна, як ужо гаварылася, і ў оперным мастацтве іншых краін была адзначана належнасцю і залежнасцю ад гэтага стылю. Думка ж пра народны, фальклорны элемент у музыцы (у яго вясковай, а не гарадской мадыфікацыі) як аснову нацыянальнага, хоць і прыйшла ў еўрапейскую эстэтыку і творчую рэчайнасць, але яшчэ не ўвасобілася ў ёй так пераканаўча і ярка, як у эпоху рамантызму, больш нацыянальна і індывидуальна акрэсленага і чулага да фальклорнага, народна-жанравага пачатку.

Такім чынам, папярэдняі назіранні над музычнай культурай Беларусі XVIII ст. прыводзяць да высновы аб перавазе ў ёй агульнаеўрапейскіх рысаў. Гэта было абумоўлена як пэўным універсалізмам усёй еўрапейскай культуры эпохі класіцызму, так і канкрэтнымі гістарычна-мастацкімі ўмовамі існавання культуры Беларусі. Разам з тым у ёй бачны і адметны ў сваёй геаграфічнай і храналагічнай пэўнасці з'явы. Найбольш харектэрныя з іх можна абагульніць тэрмінам “пераходнасць” — як сусіданніе, змяшэнне, пераплаўка і трансмісія розных этнаканфесійных і гістарычна-культурных плыняў. Дадзенае паняцце, не абагульняючы ўсе праявы спецыфікі, мае дачыненне да многіх з іх, у тым ліку і да працэсу фармавання нацыянальнага аблічча нашай культуры, непадпарадкованага “сцэнару”, па якім разгортаўся той працэс у большасці еўрапейскіх краін у канцы XVIII ст.

Пазней, у стагоддзі XIX, якое ў пульсуючай прасторы еўрапейскіх музычна-гістарычных эпох вылучаеца і лічыцца залатым векам, а ў нашай культуры — ледзь не самым драматычным этапам, харектар судносін музычнай культуры Беларусі з агульнаеўрапейскай і афарбоўка яе спецыфічных якасцей прыкметна

мяняюца. Сярод агульных рысаў вылучаеца бадай што толькі адзінства стылявой асновы музычных з'яў і маастацкіх густаў эпохі. З паступовай пераарыентаций “вектара” культуры Беларусі з Захаду на Усход адбываеца карэнная змена (дакладней, ломка і замена) яе мадэлі з поліцэнтрычнай (з мноствам буйных і дробных музычных цэнтраў — у Нясвіжы, Гродне, Ружанах, Слоніме і інш.) на монацэнтрычную (з адным галоўным цэнтрам у Пецярбургу). Са зрухамі ў сацыяпалітычнай і культурнай сферах поліканфесійная стракатасьць саступае месца большай канфесійнай аднастайнасці, а эффект “спрэсаванасці” падзеяў у часе змянення іх павольным і нават замаруджаным рухам. Ва ўласна “музычнай тканіне” культуры, што ствараеца мясцовымі аўтарамі, амаль не знаходзіцца месца буйным оперна-балетным жанрам (з-за адсутнасці стацыянарнага музычнага тэатра), і толькі творы дробных побытавых жанраў і формаў даносяць да нас водар той трагічнай, але па-свойму прывабнай эпохі. Што ж тычыцца працэсу разыходжання з тыповым для ёўрапейскіх краін шляхам станаўлення музычна-прафесійнай культуры як нацыянальнай пэўнасці, дык у XIX ст. ён набывае якасна новы, нават фатальны харктар. Тады, у перыяд жорсткай і хуткай ломкі нашай культуры, калі яна пераўтваралася, паводле слушнай заўвагі А. Валіцкага, у “выпаленую пустыню”, калі шляхі лепшых тутэйших і замежных музыкантаў павялі не ў Беларусь, а праз Беларусь — у Пецярбург, Варшаву, Парыж, — быў канчатковая парушаны той механізм “вытворчасці” нацыянальных элементаў у культуры, які хоць і дзфармаваўся раней, але ў эпоху бурнага станаўлення нацыянальных культур яшчэ меў перспектывы і магчымасці для свайго аднаўлення. У тым, што гэтыя магчымасці засталіся нявыкарыстанымі, не віна, а вялікая бяда нашай культуры, якая так і не сталася, а галоўнае — не асэнсавала сябе няхай у чымсьці непадобнай на іншыя, але роўнай сярод іх.

### Зінаіда Мажэйка (Мінск)

#### Беларускае этнамузыказнаўства ў агульнаславянскім кантэксле

Калі заходзіць размова пра фальклорную спадчыну Славіі ў кантэксле ёўрапейскай культуры, перш за ўсё падкрэсліваюцца тыя немалаважныя абставіны, што да цяперашняга часу гэта спадчына з'яўляеца жывой традыцыяй. Калі ж у фальклорнай спадчыне славянскага свету паспрабаваць вызначыць месца беларускага фальклору, то яно апынеца ў самым эпіцэнтры славянскай традыцыі, бо ў Беларусі і сёння можна адзначыць не толькі пасобныя фальклорныя рэлікты, але і функцыянуючыя песеннныя сістэмы.

У вертыкальным зразе — гэта гістарычна-стылявыйя песеннныя пласты: старажытныя календарны і сямейна-абрадавы; больш позні пласт — неабрадавая

лірыка; сучасныя праяўленні аўтэнтычнага фальклору — гэта нядаўна адкрытыя чарнобыльскія галашэнні. У гарызантальным зрэзе выдзяляюцца этнокультурныя рэгіёны Палесся (Гомельшчына і Брэстчына), Паазер'я (Віцебшчына), Падняпроўя (Магілёўшчына), Панямонія (Гродзеншчына), Цэнтральнага рэгіёна (Міншчына).

Сістэмную цэласнасць беларускага фальклору з максімальнай захаванасцю яго ўстойлівага ядра (каляндарныя і сямейна-абрадавыя песеннныя цыклы) даследчыкі тлумачылі рознымі прычынамі гістарычнага, геаграфічнага і сацыяльнага характару. На думку даследчыка беларускай культуры Уладзіміра Конана, яе парадокс менавіта ў тым, што славутая “адсталасць”, “забітасць”, “неадукаванасць”, “бескультурнасць” карэнных беларусаў, пераважна сялянства, пра якія любілі паразважаць польскія і расійскія краёвыя інтэлігенты, публіцысты і падарожнікі ў XVIII–XIX стст., якраз і захавала генетычнае ядро самабытнай народнай культуры. Беларусы захавалі яе ў жыццяздольным стане дзякуючы “выключанасці” вясковага народа з сістэмы пануючых іншанациональных (польскай і расійскай) культур<sup>1</sup>.

З пазіцый этнамузыказнаўцы можна адзначыць таксама і этнапсіхалагічны фактар, які паспрыяў жыццястайкасці старожытнага гістарычна-стылевога песеннага пласта на беларускай этнічнай тэрыторыі. Па-першое, гэта роднаснасць характару абрадавага фальклору (унутраная экспрэсія пры знешній стрыманасці), нацыянальна-песенному стылю ў цэльм. Можна сказаць, што музычны “генафонд” традыцыйнай беларускай мастацкай культуры стварыўся ў яе абрадавым меласе. Па-другое, прынцыпова неміграцыйныя напевы (мелодыі) абрадавых песняў маюць дакладную замацаванасць у часе-абрадзе і арэале, выступаючы ў свядомасці іх носьбітаў як музычныя знакі-сімвалы “сваей стараны” (паводле Якуба Коласа, “родны кут”). Якая б то ні была іх замена (падмена) усведамляецца як “чужы голас”, адпаведна выклікаючы асацыяцыі “чужой стараны”. А менавіта такія асацыяцыі ў “тутэйшага” беларускага вяскоўца спрадвеку абуджала самыя горкія пачуцці, спарадзіўшы драматычныя песенні выказанні накшталт такіх:

Ой, выйду я на вулачку малада,  
Куды гляну — ўсё чужая старана!  
— Салавейка, ты брацюшечка ж радной,  
А ці быў ты ды ў майі старане,  
А ці плача ж ўся радзінчака па мне?!

— Ой, жураўка, жураўка,  
чаго крачаш так жалка?

<sup>1</sup> Конан У. Беларускае нацыянальнае адраджэнне: Гістарычна-тыпалагічны аналіз паняцця // Беларусіка=Albaruthenika. Мн., 1993. Кн. 1. С. 31.

— Ох, як жа ж мне не кракаць —  
зайтра высако лятаць!  
— Ох, высока, высако,  
ох, далека, даляко!

Станаўленне і развіццё беларускага этнамузыказнаўства вызначылі многія фактары, сярод якіх галоўнымі з'яўляюцца: характар і адметнасць самой народнай музыкі; узаемаабумоўленасць тэарэтычнай і практычнай фалькларыстыкі ў дзеянасці беларускіх збіральнікаў і даследчыкаў музычнага фальклору; фармаванне метадалагічных навуковых канцепцый у рэчышчы рускай, украінскай, санкт-пецярбургскай школы этнамузыказнаўства пры пэўным уздзеянні таксама польскай этналагічнай навукі. Такія рускія, украінскія і польскія карыфеі народазнаўчай і мастацтвазнаўчай навукі, як К.Машынскі, К.Квітка, В.Бяляеў, Я.Гіпіус, былі непасрэднымі настаўнікамі беларускіх этнамузыказнаўцаў (адпаведна Г.Цітовіча, Л.Мухарынскай, В.Ялатава, З.Мажэйкі).

У сярэдзіне 1980-х гадоў у розных навуковых цэнтрах еўрапейскіх краін і ЗША так або інакш адзначалася стагоддзе этнамузыказнаўства (этнамузыкалогіі). Зыходным пунктам быў узяты 1885 г. — год праграмнага вылучэння Г.Адлерам музычнай этнаграфіі як спецыяльнай музычнай дысцыпліны<sup>2</sup> і год першай (англамоўнай) публікацыі адной з вызначальных для парадаўнага музыказнаўства прац А.Эліса аб музычных гукарадах розных народаў<sup>3</sup>.

На пачатку XX ст. у Еўропе сфармаваліся нацыянальныя музычнай этнаграфічныя школы, якія ў пэўнай ступені абапіраліся на дасягненні сусветна прызнанай школы парадаўнага музыказнаўства пры Берлінскім фанаграмархіве, заснаваным К.Штумпфам. Разам з тым нацыянальныя славянскія школы асноўную ўвагу засяродзілі на вывучэнні музычнага фальклору сваіх народаў, што прафілявала этнамузыказнаўства як навуку на стыку музыказнаўства, этнаграфіі, этна- і сацыялпсіхалогіі (у адрозненне ад акустычнай, дакладна эмпірычнай аб'ектывістскай нямецкай школы).

Што датычыцца Беларусі, то яе геапалітычнае становішча і абумоўлены ім гістарычны лёс выклікалі ў нацыянальных этнамузыказнаўцаў адраджэнцкія ідэі на працягу ўсяго станаўлення і развіцця гэтай навукі і фальклорнай практыкі. У святле гэтых ідэй паўстае постаць Р.Шырмы, выдатнага музыканта, палымянага публіцыста і асветніка, якому наканавана было адчуць велічную інсанасць народнай песні і раскрыць праз яе нацыянальна-культурную адметнасць беларусаў у сусвеце.

<sup>2</sup> Adler G. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1885. T. 1.

<sup>3</sup> Ellis A. On the musical scales of various nations // Journal of the Society of Arts. 1885. V. 33. № 1.

Як самастойная галіна мастацтвазнаўчай і народазнаўчай навукі беларускае этнамузыказнаўства склалася на пачатку ХХ ст. Але станаўленне яго адбывалася значна раней. Зараджэнне гэтай навукі звязана з пачаткам збіральніцкай дзейнасці. У першай палове XIX ст. гэта былі галоўным чынам праграмы і інструкцыі па зборы і вывучэнні народнай паэзіі, звычаяў і абрадаў беларусаў, украінцаў, палякаў, распрацаўаныя Варшаўскім таварыствам сяброў навук і Віленскім універсітэтам. У праграмах асона былі вылучаны пункты аб неабходнасці фіксацыі мелодыі народных песняў, апісання і замалёвак народных музичных інструментатаў. У поўную меру збіральніцкая дзейнасць разгарнулася ў другой палове XIX ст., вылучыўшы цэлу плеяду беларускіх этнографаў і фалькларыстаў (П.Шэйн, М.Нікіфароўскі, Е.Раманаў, М.Янчук, М.Доўнап-Запольскі і інш.). Першапачатковыя публікацыі збораў былі філаграфічныя, калі-нікалі з невялікім дадаткамі нотных прыкладаў. У цэлым змест і жанр публікаций беларускага фальклору ў XIX ст. раскрываюць іх этнографічную накіраванасць, у якой растваўлася і музичная плынь.

Уласнае навуковае станаўленне беларускага этнамузыказнаўства звязана з дзейнасцю беларускага, украінскага і рускага вучонага-славіста М.Янчука — заснавальніка (у 1901 г.) музична-этнографічнай камісіі Таварыства аматараў прыродазнаўства, антрапалогіі і этнографіі пры Маскоўскім універсітэце. Новая, больш высокая ступень навуковага асэнсавання фальклорных працэсаў прайвілася ў дзейнасці музична-этнографічнай камісіі, якую ўзначаліў М.Янчук: і ў экспедыцыйнай, і ў навукова-асветніцкай работе, і ў даследчых працах, і ў самой арганізацыі навукі. У даследаваннях самога М.Янчука раскрыта прынцыповая роля музичнага кампанента ў сістэме традыцыйных рytуалаў, і разам з тым — адзначана карнявая роля беларускага фальклору ў народна-песеннай творчасці славян<sup>4</sup>. Мощную фактлагічную базу для станаўлення беларускага этнамузыказнаўства як навукі стварылі таксама публікацыі беларускага музичнага фальклору ў зборніках польскіх і чэшскіх фалькларыстаў — Л.Федароўскага, О.Кольберга, Л.Кубы.

Далейшае развіццё беларускага этнамузыказнаўства адбывалася ў БССР. Гэта быў найбольш супярэчлівы час, калі, з аднаго боку, навука заходзіла падтрымку на дзяржаўным узроўні (ужо ў даваенны перыяд быў заснаваны шэраг установ, створаных з мэтай вывучэння беларускага фальклору — музичная секцыя Інстытута беларускай культуры; сектар этнографіі і фальклору Інстытута гісторыі АН БССР; узначаленая Якубам Коласам фальклорная камісія пры презідыуме АН БССР); з другога боку, навука вульгарызавалася

<sup>4</sup> Малорусская свадьба в Корницком приходе Константиновского уезда Седлецкой губернии: По собранным личным материалам с нотами // Изв. ОЛЕАЭ. Труды этнографического отдела. М., 1886. Т. 48. Кн. 5. Вып. 1; По Минской губернии: Заметки из поездки в 1886 г. // Изв. ОЛЕАЭ. М., 1889. Т. 61. Кн. 9. Вып. 1.

зайдэалагізованасцю, барацьбой з “нацыяналістамі”, адміністратарнем, разбуральнай уключанасцю ў гэты працэс вясковага насельніцтва, татальнай арыентацыяй аўтэнтычнага фальклору на арганізаваныя другасныя формы — так званую мастацкую самадзеянасць з “вертыкальным” кіраўніцтвам (сельскі клуб, раён, вобласць, цэнтр, суперцэнтр Масква), спісваннем абрадавага фальклору ў забароненую рэлігію, штучным стварэннем і насаджэннем “новых савецкіх абрадаў”.

У гэтых складаных абставінах менавіта этнамузыказнаўцы найбольш паслядоўна, як і пісьменнікі ў дачыненні да мовы, адстойвалі адраджэнцкія ідэі ў дачыненні да нацыянальнага фальклору, узяўшы тут на сябе “адвакацкую” функцыю (гаворачы словамі выдатнага амерыканскага этнамузыколага Аланы Мерыама).

Найбольш яскрава адраджэнцкія пазіцыі прайвіліся ў галіне практичнай фалькларыстыкі: перш за ёсё ў дзейнасці Р.Шырмы (збіральніцкай, публіцыстычнай, грамадскай, кіраўніцтве Акадэмічнай харавой капэлай), Г.Цітовіча (кіраўніцтве хорам вёскі Вялікае Падлессе на Брестчыне, Дзяржаўным народным хорам), у дзейнасці фальклорнай камісіі Саюза кампазітараў БССР (выступленнях народных самародкаў-спевакоў і музыкантаў у творчых саюзах і Белдзяржкансерваторый, цыклах радыё- і тэлеперадач, кінатворах па праграме аудыёвізуальнай антрапалогіі).

У 1930–1940 гг. у мастацтвазнаўчай і этнамузыказнаўчай навуцы заяўляе пра сябе ленінградская школа, якая базавалася на распрацаванай акадэмікам Б.Асаф'евым тэорыі інтанацыі як носьбіта сэнсавага пачатку ў музыцы (эмацыйнальнага, лагічнага, сацыяльна і нацыянальнахарактэрнага). Раскрываючы прыроду і сутнасць музыкі як мастацтва прынцыпова працэсуальнага, Б.Асаф'еў спыняе ўвагу на музычным фальклоры — музыцы вуснай традыцыі, прынцыпова інтанацыйнай, як мова (“жывая інтанацыя”) і як тып культуры<sup>5</sup>. У адносінах да музычнага фальклору інтанацыйную тэорию Асаф'ева найбольш глыбока распрацавалі яго паслядоўнікі, этнамузыказнаўцы Я.Гіпіус, З.Эвальд, Ф.Рубцоў.

Выходу савецкай этнамузыказнаўчай навукі ў вялікі свет садзейнічала таксама заснаванне Я.Гіпіусам у 1927 г. у Ленінградскім інтытуце гісторыі мастацтваў фанаграмархіва (позней перададзенага ў Інстытут літаратуры АН СССР — Пушкінскі Дом). За гады навуковага кіраўніцтва Я.Гіпіусам Ленінградскі фанаграмархіў становіцца адным з буйнейшых у Еўропе поруч з Берлінскім, Венгерскім і Румынскім фанаграмархівамі навуковых цэнтраў. Яны шырока разгарнулі экспедыцыйную, даследчую і выдавецкую дзейнасць, якая ахапіла народную музыку амаль усіх рэспублік СССР.

Гэтыя вызначальныя для ўсяго ўсходнеславянскага музыказнаўства падзеі з'явіліся новым этапам і для беларускага этнамузыказнаўства, якое з гэтага

<sup>5</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М., 1930. Кн. 1; Ён жа. Интонация. М.; Л., 1947. Кн. 2.

часу развівалася ў рэчышчы фундаментальнай навукі. Яе развіццю садзейнічалі сумесныя навуковыя экспедыцыі па Беларусі (Палессе) Я.Гіпіуса і З.Эвалльд з беларускім этнографам М.Грынблатам і далейшыя публікацыі аналітычных зборнікаў у сучасных аўтарскіх запісах песняў і інструментальных найгрышаў. Гэты тып публікацый побач з публікацыямі музычных раздзелаў у зборніках анталаґічнага тыпу (як шматтомнае выданне Інстытута мастацтвазнаўства, этнографіі і фальклору АН БССР серыі “Беларуская народная творчасць”) і сёння з’яўляецца вызначальным для беларускага этнамузыказнаўства<sup>6</sup>.

У метадалагічных адносінах класічнай для беларускай этнамузыказнаўчай навукі з’явілася праца З.Эвалльда “Социальное переосмысление живых песен Белорусского Полесья” (Советская этнография. 1934. № 6. С. 17–39). Аналізуючы напевы жніўных песняў у аспекте трансфармацыі іх інтанацыйнай семантыкі, яна раскрыла сутнасць пераінтанавання як пастваянна дзеянага працэсу ў музыцы вуснай традыцыі.

Калі сам інтанацыйны падыход у даследаванні народнай музыкі для беларускай (як і ўсёй усходнеславянскай) школы глыбока самабытны, то пытанні сістэматыкі (асабліва народнага інструментарыя), а таксама транскрыпцыі, акустычных абмераў і іншых “тэхнічных” метадаў у многім лучаць яе з заходненеўрапейскімі школамі. Аднак у адрозненне ад апошніх, якія пры аналізе арыентуюцца галоўным чынам на тэкст нотных запісаў (запісаныя структурныя прыкметы), паслядоўнікі інтанацыйнай тэорыі арыентуюцца на музыку ў жывым гучанні як на аб’ект музычнага мыслення яе носьбітаў. Інтанацыя можа раз’яднаць напевы, якія ідэнтычныя па структурных прыкметах, і аб’яднаць напевы рознай структуры (як гэта паказала ў сваёй працы З.Эвалльд).

Такія асноўныя вехі станаўлення і развіцця беларускага этнамузыказнаўства. Сёння этнамузыказнаўчая навука скансэнтравана ў двух цэнтрах — Інстытуце мастацтвазнаўства, этнографіі і фальклору Акадэміі навук Беларусі (распрацоўкі пераважна ў агульнатэарэтичным, сацыялагічным і геаграфічным аспектах) і Беларускай акадэміі музыкі (распрацоўкі пераважна ў гістарычным і жанровым аспектах)<sup>7</sup>.

Гаворачы пра перспектывы развіцця этнамузыказнаўства ў цяперашніх умовах безупыннай камерцыялізацыі мастацтва і палітыкі дэнацыяналізацыі

<sup>6</sup> Эвалльд З.В. Песни Белорусского Полесья / Под ред. Е.В.Гиппиуса. Сост. и текст. подгот. к печати З.Я.Можейко. Ред. бел. текста М.Я.Гринблат. М., 1979; Можейко З.Я. Песни Белорусского Полесья. М., 1983. Вып. 1; 1984. Вып. 2.

<sup>7</sup> Мухаринская Л.С. Белорусская народная песня: Историческое развитие. Мин., 1977; Можейко З.Я. Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт системно-типологического исследования. Мин., 1985; Мухаринская Л.С., Якіменка Т.С. Беларуская народна-музыкальная творчасць: Вучэб. дапам. для муз. ВНУ. Мин., 1993.

ў суверэннай Беларусі (зноў-такі парадокс у гісторыі нашай культуры), калі глабальнymi проблемамі становіцца самасвядомасць народа і самадастатковасць яго культуры, можна меркаваць пра немалаважную ролю гэтай навукі ў сістэме агульнай беларусістыкі, таму што менавіта інтанацыйная сутнасць танчэй і глыбей за ўсё можа раскрыць адметнасць нацыянальнага менталітэту.

### Ніна Брэдэрлоў (Патсадам)

#### Этнографічныя назіранні славістаў у Беларусі у час Першай сусветнай вайны

У выніку дзеянняў Першай сусветнай вайны восенню 1915 г. Беларусь была падзелена на дзве часткі. Фронт працягнуўся ад Дзвінска ўздоўж возера Нарач праз Баранавічы да Пінска і далей. Пад нямецкім кантроль трапілі заходнія губерні імперыі — Гродзенская, часткова Віленская і Мінская. Царскія войскі займалі ўсходнюю частку Беларусі з гарадамі Мінск, Барысаў, Бабруйск, Мазыр. Заходняя ж частка Беларусі знаходзілася пад камандаваннем фельдмаршала Гіндэнбурга. У гады нямецкай акупацыі (весень 1915 — канец 1918) па даручэнні нямецкіх уладаў выпускаліся шматлікія перыядычныя выданні на розных мовах, скіраваныя да канкрэтных адрасатаў і даволі разнастайныя па тэматыцы. Шматграннасць гэтых публікаций дае добрае ўяўленне пра намеры іх выдаўцоў. Зыходзячы з звестак кнігі “Край Обер Ост” можна вызначыць два напрамкі: газеты муніцыпальнага харектару, адрасаваныя грамадзянскому насельніцтву, і газеты франтавыя, паходныя, якія належалі паасобным ваянным падраздзяленням.

Важнейшая роля сярод таких газет, безумоўна, належала “10 Армеецайтунг” (“Газэце 10 арміі”). У далейшым мы будзем спасылацца якраз на публікацыі гэтай газеты, бо яны найбольш адпавядаюць тэматыцы нашага даклада, маюць самае непасрэднае дачыненне да Беларусі. На жаль, тэма даклада вымушшае нас абмежавацца тэкстамі, хаяць фотаздымкі і малюнкі супрацоўнікаў гэтай газеты таксама маюць вялікую цікавасць, асабліва для гісторыкаў.

У дакладзе “Беларусь у люстэрку нямецкамоўных газет 1914—1918 гг.” на канферэнцыі “Культура беларускага замежжа” (1994) мной ужо разгледжаны пытанні дэмаграфічных структур гэтага геаграфічнага рэгіёна ў публікацыях таких нямецкіх аўтараў, як Дэльберг, Трыч і Бергштрасэр. У цэнтры ўвагі гэтых публікаций знаходзяцца праблемы, цесна звязаныя з паходжаннем і становішчам беларусаў. У “Шайнвэрфэр”, ілюстраваным дадатку да “10 Армеецайтунг” — 3 жніўня 1916 г. — з’явілася вялікая публікацыя пра работу Віленскіх працоўных майстэрняў і выстаўкі, арганізаваныя імі. Гэтыя “майстэрні”, на думку аўтара артыкула Г. Шнайдэра, адчынены нямецкімі ўладамі ў рэгіёне, дзе ад вайны моцна пацярпела мясцовая насельніцтва, з мэтай

даць яму мажлівасць працацаць і атрымаць матэрыяльную падтрымку праз продаж зробленых імі вырабаў. Цікавасць выклікалі выстаўкі, якія праводзіліся на аснове вынікаў дзейнасці розных этнічных груп. Падзел гэтай выстаўкі на чатыры аддзелы: польскі, беларускі, яўрэйскі і літоўскі сведчыць не толькі пра этнічную рознабаковасць, самастойнасць кожнай этнічнай групы, але і цесныя ўзаемаадносіны паміж імі. Польскі аддзел, на думку Шнайдэра, дзе былі такія экспанаты, як мэбля з Гданьска, збаны і кубкі з Вільні, тэкстыльныя вырабы, нягледзячы на разнастайнасць экспанатаў (некаторыя з іх паводле ўзору нагадвалі слуцкія паясы), не меў ярка выражанага нацыянальнага каларыту. Яўрэйскі аддзел вылучаўся глінянымі вырабамі, разнастайнай вышыўкай, упрыгожанай яўрэйскімі літарамі, што сведчыла пра высокое саматужнае майстэрства гэтай этнічнай групы. Для беларускай жа часткі выставы, як лічыць Шнайдэр, характэрнымі былі аздобленыя пазалотай іконы Мадонны, расфарбаваныя велікодныя яйкі, разьба па дрэве, размаляваныя гліняныя кубкі. Такія вырабы ў Нямеччыне тады памылкова лічыліся рускімі. Акрамя таго, Шнайдэр падкрэсліў, што ва ўсходній частцы Нямеччыны таксама ёсць звычай расфарбоўваць велікодныя яйкі. Незабыўнае ўражанне ў аўтара артыкула пакінулі малітвеннічыя літоўскія вырабы — разьба па дрэве, ткацтва. Несумненна, такая выстаўка давала добрую падставу для параўнальнага вывучэння матэрыяльнай культуры мастацкіх стыляў мясцовых этнічных груп. Як незалежны назіральнік Шнайдэр прыходзіць да вываду: “Выстаўку, якая дае многа новага і невядомага дагэтуль немцам, павінен наведаць кожны салдат, што жыве ў Вільні або прыязджает сюды...”

Калі ўражанні Шнайдэра пра віленскую выставу наслі перш за ўсё эмансіяналныя характеристар і выяўлялі яго ўласны пункт гледжання, то разгляд матэрыялаў праф. Куршманам, даследаванні якога праводзіліся ў паўночна-заходнім Беларусі, а менавіта ў раёне возера Нарава, быў больш грунтоўным і глыбокім. У сваёй книзе “Пара стаўнялення” У. Сакалоўскі, даследчык беларуска-нямецкіх культурных сувязей, зварнуў увагу на значнасць пытанняў, якія былі закрануты ў артыкуле Куршмана “Этнаграфічныя назірannі”. Пасля заканчэння Першай сусветнай вайны нямецкі вучоны выступіў з новымі цікавымі публікацыямі. У адной з іх, змешчанай на старонках “Дэр Бэобахтэр” (“Назіральнік”), дадатку да “10 Армеецайтунг” (№ 97 ад 16 студзеня 1918 г.), ён адзначыў: “Вельмі шкада, што ў вайну было недастатковая часу для дасканалага крытычна-параўнальнага даследавання”. Як вучоны, ён адмякоўваўся ад агульнапрынятага погляду, што бытаваў адносна гэтага краю сярод салдат і значнай часткі нямецкага насельніцтва, якія прадузіліся да чужаземнай, малавядомай ім культуры. Для аўтара артыкула беларусы — “надзвычай працаўты і адмысловы народ”. У яго як вучонага гэтыя асяродак выклікаў давер і сімпатию. Непасрэдная сустрэча з штодзённым жыццём, звычаямі і абрадамі народа рабіліся для яго імпульсам для далейшага актыўнага вывучэння жыцця і быту ў вёсках Беларусі. Ужо на пачатку сваіх даследаванняў Куршман выказаў шкадаванне, што вайна

знішчыла шмат ціавага і старажытнага і што пасля вайны ўжо не аднавіць таго, што некалі было знішчана. Таму неабходна ратаваць тое, што засталося ад старажытнай культуры і мастацтва. Такія намеры ставіў вучоны ў сваёй працы. Паколькі мясцове насељніцтва ў зносінах з акупацыйнымі ўладамі выкарыстоўвала польскую мову як сродак паразумення, Куршман карыстаўся ёй для параўнальнага вызначэння назваў прадметаў матэрыяльнай культуры беларусаў і зрабіў пры гэтым канкрэтныя і каштоўныя назіранні. Ён выказаў асаблівую ўдзячнасць Антону Луцкевічу, кіраўніку беларускага нацыянальнага руху, з якім неаднаразова сустракаўся ў Вільні. У сваім артыкуле Куршман ахарактарызаў прадметы штодзённага жыцця, вырабы з гліны і саломкі. Для яго Беларусь — краіна высокай культуры разбы па дрэве. Акрамя таго, ён вельмі дэталёва апісваў розныя віды сасновай лучыны, якая ўмела выкарыстоўвалася вясковым насељніцтвам для асвяглення. Зробленая з бярэзіны “ступа” розных памераў служыла для прыгатавання круп: пры дапамозе таўкача зёрны ў ёй пазбаўляліся шалупіння. Начоўкі тут можна было знайсці розных памераў і ў рознай колькасці. Яны служылі для прыгатавання хлебнага цеста, драблення травы, мыцця і фарбовання. Адшуканыя Куршманам маслабойкі і калодзежныя вёдры вельмі нагадвалі німецкія — з сельскай мясцовасці. У аўтара пакінулі моцнае ўражанне гарнчарныя вырабы і прадметы з саломкі. Ён адзначаў іх шматлікасць і разнастайнасць формаў: кубакадобныя карзіны, авальны посуд рознай величыні, якая часам нагадвала яму антычныя амфары. Тыя вырабы з саломкі, што вядомыя ў Беларусі пад назвай “корабы”, служылі раней для захавання збожжа і муکі. Дзякуючы сваёй моцы, эластычнасці і здольнасці прапускаць паветра яны вельмі добра падыходзілі для гэтай справы.

У авальных карзінах-“ваненках” насілі на Вялікдень прадукты ў царкву для асвячэння. Плоскія карзіны з тасёмкай прызначаліся для захавання насення. Ціавасць вучонага выклікала сістэма вымярэння, прызначаная для розных корабаў з саломы — лубкаў. Самая малая — лубошачка — адпавядае аднаму гарнцу ці 3, 275 літра, так званая малая лубошка — двум гарнцам, вялікая — сямі гарнцам, а самая вялікая — 20 гарнцам. 20 гарнцаў — гэта восьмая частка (васьміна) бочкі, што адпавядала 524 літрам. (Гл. дадатак.) У сваіх “Назіраннях” Куршман не абмяжоўваўся пытаннямі матэрыяльнай культуры. У адным з разделаў ён разгледзеў сялянскі ўклад жыцця беларусаў, асаблівую ўвагу звярнуў на народнае права. Яго юрыдычныя нормы маюць, на думку аўтара, даўнія традыцыі, не страцілі сваёй маральнай сілы да пачатку XX ст. Асабліва падрабязна раскрыў вучоны ролю сям’і ў жыцці вясковага насељніцтва.

Хаця на пачатку Куршман гаворыць пра дзве формы сям’і — вялікую і малую, але галоўную ўвагу звяртае на першую з іх, бо яна, на яго думку, вызначае ўсё жыццё на вёсцы, становіща там увасабленнем сацыяльнага асяроддзя, сацыяльнага развіцця. Параўноўваючы беларускі сямейны ўклад з німецкім, аўтар паказвае, што беларуская сям’я ўключает не толькі самых

блізкіх родзічаў (дзядзьку, пляменнікаў), але і далёкіх (зяцёў, нявестак, калі яны прызнаюцца ўсімі членамі вялікай сям'і). Для нямецкага вучонага дзіўнымі здаюцца адносіны, напрыклад, да зяця, які кідае сям'ю сваіх бацькоў і прымакае ў іншую як уласны сын. Зяць, што паходзіць з беднай сям'і, называецца “прымакам” і прэтэндуе на частку маёmacці, якая належыць цесцю. З нараджэннем сыноў дочкі трацяць права на атрыманне ўчастка зямлі; за імі захоўваецца толькі пасаг (бандай).

Гаворачы пра здольнікаў, Куршман закранае яшчэ адну проблему беларускага сямейнага права. Здольнік — гэта, як правіла, родзіч, якога прымакае ў сям'ю з-за недахопу там рабочай сілы. І гэты родзіч займае ў ёй становішча брата, прэтэндэнта на зямлю па мужчынскай лініі. Здольнік прыносіць з сабой маёmacць і ў першую чаргу сваю рабочую сілу, а tym самым атрымоўвае права на рухомую і нерухомую маёmacць.

На погляд Куршмана, у беларускім народным праве німа адаптацыі, аднак у рэальнім жыцці практикуюцца два спосабы прыёму ў сям'ю: залічэнне ў члены і прыём на выхаванне. Пры заліченні ў сям'ю селянін, які жадае ўключыць у яе дзяцей, павінен гэта засведчыць у пісьмовай ці вуснай форме пры сведках. Тады прыёмныя дзеце становяцца сынамі ці дочкамі. Дзеце ж, якія прымакаюцца на выхаванне, да дасягнення 18 гадоў лічацца наёмымі працаўнікамі і атрымоўваюць штогодную плату. І толькі пасля дзесяці гадоў добраахвотнага адказу ад такой платы становяцца сапраўднымі членамі сям'і.

Галава сям'і — гаспадар. Ён кіруе мужчынскай палавінай і прадстаўляе інтарэсы сям'і перад уладамі. Фінансавыя пытанні вырашае гаспадыня. Як галава сям'і гаспадар займаецца выхаваннем дзяцей, забяспечвае іх працай і мае права іх караць па сваім разуменні, а таму карыстаецца аўтарытэтам. Акрамя таго, ён павінен служыць прыкладам для іншых, не быць дэспатычным.

У адносінах да жаночай часткі сям'і такое ж становішча займае гаспадыня. Гаспадыня — гэта звычайна жонка гаспадара, але можа быць і іншая старэйшая жанчына.

Разгледжаныя тут артыкулы “Этнографічныя назіранні” Ф. Куршмана і “Віленская працоўная майстэрні” Г. Шнайдэра сведчаць не толькі пра цікавасць да Беларусі сярод нямецкіх навукоўцаў, што захапляліся вывучэннем палітычнай ситуацыі, гісторыі і традыцый народаў гэтага рэгіёна, але і пра тое, што вялася пэўная асветная праца сярод нямецкіх салдат з боку ваеннага кіраўніцтва краем. Публікуючы артыкулы на падобныя тэмы ў розных газетах, яны ўнеслі свой уклад у вывучэнне этнічных працэсаў сярод мясцовага насельніцтва. Такія нямецкія вучоныя, як В. Егер, А. Іпель, Р. Абіхт, працягнулі ў 20-я гады беларусазнаўчыя даследаванні і tym самым унеслі значны ўклад як у вывучэнне славянскіх культур, так і ў азнямленне з імі Захаду. На жаль, у наступныя дзесягодзі такія традыцыі не знайшли далейшага пра-

цягу, таму цяпер узнікае неабходнасць запоўніць гэты прагал. У заключэнне прывядзём беларускія этнографічныя назовы, запісаныя і перакладзеныя Куршманам.

Апісанне і значэнне		
У Куршмана	Па-беларуску	Нямецкае значэнне
1. swietyś	светач	Kienspalter
2. stupa	ступа	Holzmörser
3. taukac	таўкач	Stampfkeule
4. nacouka	начоўка	Holzmulden
5. strychauko	стрыхоўка	Gerät zum Bedecken von Strohdächern
6. lubka	лубка, лубок, лубянка	Korb aus Baumrinde
lubosacka (3, 2751)	лубошачка	Luboschkachen Gamiez
malaya luboska (2 x 3, 2751)	малая лубошка	kleiner Luboschk 2
bocka	бочка	Garniez
1 wosmina (wosiem)	1 васьміна	Faß
8 wosmina (1 boczka)	8 васьмін (бочка)	20 Gamiez, Achtel
7. korab, karobka	кораб	Faß, 160 Garniez 5241
8. wanienka	ваненка	Strohgefäß
9. siewnia	сяўня	Weihekorb (ovaler Korb)
10. Primerki	прымакі	Korb zum Aussähen von getreide
11. bondai	бонды	Schwiegersöhne
12. Sdolniki	здольнікі	Mitgift
13. Gaspadar	гаспадар	Teilerben
		Familienoberhaupt

### Ірына Голубева (Мінск)

### Сацыяльныя ўмовы захавання мастацкай культуры Палесся на беларуска-ўкраінскім паграніччы

Прынятая ў гісторыі і культуралогіі паствулаты пра тое, што рэгіянальныя культуры з'яўляюцца неад'емнай часткай нацыянальнай культуры, а рэгіянальныя, канфесійныя, культурныя, моўныя і іншыя адметнасці насельніцтва Беларусі складаюць адзіную карціну беларускай нацыі, яшчэ асэнсоўваюцца рознымі суб'ектамі культурнай і палітычнай дзеянасці. Працэс разумення рэгіянальной спецыфікі агульной нацыянальнай культуры на ўзоруні грамадскай свядомасці выяўляе некаторыя істотныя супяречнасці. У прыватнасці, пра гэта сведчаць перыядычныя выступленні прыхільнікаў ідэі

заходнепалескай аўтаноміі, а таксама ўзмацненне дзеянасці на Беларускім Палесці ўкраінскіх культурна-асветных арганізацый.

На сумежжы этнасаў заўсёды ўзнікаюць асабліва цікавыя культурныя з’явы, фармуецца самабытная рэгіянальная культура. Але для гэтага неабходныя па меншай меры дзве ўмовы — высокая ступень захаванасці традыцыйнай культуры кожнага этнасу і адкрыласць сістэмы, здольнасць да прагрэсіўных навацый.

Такім чынам, ні шлях ізалацыі, абсалютызацыі самабытнасці, ні шлях стандартызацыі і уніфікацыі, да чаго аб’екты ўна вяла шматгадовая савецкая культурная палітыка, не з’яўляюцца перспектывнымі для захавання і падtrzymкі традыцыйнай мастацкай культуры этнакультурнага рэгіёна.

Беларускае Палесце яшчэ захавала асяродкі традыцыйнай культуры з харэктэрнымі фальклорнымі традыцыямі, мастацкімі промысламі і рамёствамі. Яно мае багатую этналінгвістычную спадчыну, якая выяўляеца ў існаванні шэрагу этнографічных і этнадыялектных груп. На жаль, сёння ўсё гэта заходзіцца пад пагрозай знішчэння з-за сацыяльна-еканамічнай, экалагічнай і палітычнай сітуацыі ў краіне. І калі яшчэ ў 1994 г. была надзея на доўгатэрміновасць (да таго, пакуль працэс стане незваротным) дзяржаўнай культурнай палітыкі, накіраванай на адраджэнне нацыянальнай культуры, то ў 1995 г. спадзянні ў гэтай сферы ўжо даводзіцца звязваць, хутчай за ўсё, толькі з нацыянальнай гуманітарнай інтэлігенцыяй ды радавымі работнікамі культуры, якія ідэнтыфікуюць сябе з народнай культурай.

Тым не менш дзяржава сёння не мае права адмаўляцца ад патранажу народнай культуры. Для таго, каб дзеянасць у гэтым накірунку прынесла большы плён, яна павінна грунтавацца на веданні сацыякультурнай сітуацыі ў рэгіёнах і тэхналогіі ўздзеяння на яе.

Менавіта з мэтай распрацоўкі навуковых і сацыяльна-тэхналагічных асноў праграмы адраджэння традыцыйнай мастацкай культуры Палесся часовым творчым калектывам, створаным пры Беларускім інстытуце праблем культуры, было праведзена комплекснае даследаванне сучаснага стану народнай мастацкай культуры, сацыяльных умоваў і этнакультурных перадумоваў яе захавання. Актуальнасць даследавання была выкліканы ўсведамленнем таго, што існуе супярэчнасць паміж гістарычна акумульянем зместам традыцыйнай мастацкай культуры і сучаснымі механізмамі яе трансляцыі, якая праяўляецца найбольш адкрыта ў слаба выяўленай самаарганізацыі насельніцтва, прыкметным разрыве у міжпакаленным ланцугу перадачы традыцыі, аслабленні сацыялізуючай ролі сям’і, негатоўнасці работнікаў культуры да дзеянасці ў новых умовах.

Пры сацыялагічным даследаванні адзначанаі вышэй праблемы, якое было праведзена ў 1992–1993 гг. у 11 раёнах Брэсцкай і Гомельскай абласцей і ахапіла 1568 жыхароў, ставіліся канкрэтныя задачы, вырашэнне якіх дало магчымасць

апісаць сацыякультурную ситуацыю на Палессі, у якой сёння функцыянуе традыцыйная культура.

Першая задача — выяўленне сацыякультурных груп і ролевых механізмаў трансляцыі традыцыйнай культуры.

Дадзеныя даследаванні выявілі наступную карціну (коратка ў лічбах): 90 працэнтава рэспандэнтаў — карэнныя жыхары Палесся. Патэнцыяльная мабільнасць — невялікая (74 працэнты не жадаюць пераезджаць, 13 — нават не думалі пра гэта).

Станоўча ацэньваецца ситуацыя ў галіне адукцыі, выхавання і культуры. Праўда, па нашых дадзеных, гэта хутчэй за ўсё сведчыць пра невысокі ўзровень запатрабавання апытаных. Атрыманыя статусныя характеристыкі паводле полу, узроўню адукцыі, прафесійнай прыналежнасці, выяўленыя каштоўнасцю арыентациі насельніцтва, а таксама выдзеленыя сацыякультурныя ролі — творца (майстар), захавальнік (знаўца традыцый), настаўнік (той, хто перадае вопыт), адэпт (носьбіт ці проста прыхільнік дадзенай культуры) — дазволілі апісаць асноўныя сацыякультурныя групы, якія ўдзельнічаюць у працэсе трансляцыі традыцыйнай культуры.

Практычна значнасць атрыманых ведаў можа прайвіца ў выніку мэтанакіраванай дзеянасці па фармаванні матывацыі і падрыхтоўцы, выхаванні будучых носьбітаў сацыякультурных роляў, прадстаўнікоў усіх сацыякультурных груп, што забяспечыць устойлівасць традыцыі і цласнасць сістэмы культуры. Парушэнне ролевай структуры (адсутнасць носьбітаў той ці іншай ролі, пераход за пэўныя крытычны ўзровень) пагражае як самай культуры, так і эффектунасці намаганняў у галіне культурнай палітыкі.

У аснове выбару асобай той ці іншай сацыяльнай ролі палягае засвоеная ёй пэўная сістэма каштоўнасцей. У жыхароў Палесся гэта сістэма грунтуецца на важнейшых жыццёвых каштоўнасцях, звязаных з умовамі асабістага дабрабыту: здароўем, сям'ёй, працай, матэрыйальным дабрабытам, каханнем, стабільнасцю ў грамадстве і звязанай з гэтым стабільнасцю ва ўласным жыцці, беражлівымі, паважлівымі адносінамі да зямлі. Менавіта на гэта абавіраеца традыцыйная культура. Так, у беларускіх календарна-абрадавых песнях дамінует клопат пра добры ўраджай, які забяспечыць сям'і і роду добрыя ўмовы існавання. У куставых песнях — матывы захавання гармоніі ў прыродзе. Такім чынам, можна спадзявацца, што “здаровы кансерватызм”, які ляжыць у аснове нацыянальнага характеристу жыхароў Палесся, здольны забяспечыць захаванасць культурнай традыцыі.

Другая задача, якая ставілася даследчыкамі, датычылася праблем этнічнай і культурнай самаідэнтыфікацыі жыхароў Палесся і, у сувязі з гэтым, вывучэння запатрабаванняў і спадзяванняў насельніцтва ў культурнай сферы. Праблеме этнічнай самаідэнтыфікацыі на кангрэсе быў прысвечаны спецыяльны даклад П. Церашковіча, які прымаў удзел у даследаванні, таму абмяжоўваю-

ся тут толькі некаторымі дадзенымі. Насуперак прыхільнікам ідэі аўтанамізацыі палескага рэгіёна як з беларускага, так і з украінскага боку, большасць жыхароў беларускага Палесся (89,7 працэнта) лічаць сябе беларусамі. Зафіксавана толькі 4 працэнты “палешукоў”. Таму казаць пра нейкую агульнарэгіянальную палескую самасвядомасць няма падстаў. Можна дапусciць, што такія вынікі апытація абумоўлены не толькі этнакультурнымі, але і маральна-псіхалагічнымі, і сацыяльна-палітычнымі фактарамі. Гэтая праблема патрабуе дадатковых, больш грунтоўных, сумесных з украінскімі і польскімі калегамі даследаванняў.

Больш яскрава спецыфіка палескага насельніцтва выяўляецца ў сферы мовы. 65,8 працэнта рэспандэнтаў лічаць роднай беларускую мову, 11,6 — рускую. Калі ў сферы культуры адноўлькаўа ўжываюцца беларуская і руская мовы, то ў сферы адукцыі перавага аддавалася беларускай (65,8 працэнта пажадалі вучыць дзеяцей у школе на беларускай мове, 21,0 — на рускай)<sup>1</sup>. Лінгвістyczная сітуацыя на Палессі харектарызуецца шырокім распаўсюджаннем і захаваннем палескіх гаворак. 25,7 працэнта рэспандэнтаў лічаць мясцовы дыялект роднай мовай. Для 69 — гэта мова штодзённых зносін у сям'і, для 62 — з сябрамі, для 40 — на працы. Гэтая мова — трывалая аснова народнай культуры. Яе жывое бытаванне з'яўляецца важнейшай умовай захавання культурнай самабытнасці рэгіёна.

Дадзенныя даследаванні далі нам таксама падставы сцвярджаць, што на Палессі існуе высокая ступень захаванасці ўзору традыцыйнай культуры (абрадаў, святаў, узору рамяства і народных промыслаў) і высокая ступень ідэнтыфікацыі з імі жыхароў. Больш за 70 працэнтаў апытаціяў у традыцыйных народных святах і абрадах, больш за 55 займаюцца рознымі відамі рамёстваў і промыслаў. Глумачэнне гэтаму палягае на ўзору матываціі дзейнасці ў сферы традыцыйнай культуры. Даследаванне паказала, што пераважнай для насельніцтва рэгіёна з'яўляецца група матываў, якая суадносіцца з каштоўнасцю структурай і караніцца ў традыцыі. Вось асноўныя матывы: “Для мяне гэта абсалютна натуральная, бо гэта мая культура, традыцыі майго народа”, “мае родныя заўсёды святкавалі гэтыя святы”, “падабаецца глядзець і слухаць”, “гэта крыніца настрою”. Выяўлены і іншыя матывы, якія ўмоўна аб'ядноўваюцца ў блокі “дасягненне”, “пазнанне”, “адпачынак”, “прэстыж”, але яны не дамінуюць у матывацыйнай структуры

<sup>1</sup> Супрацьлеглая прыведзеным дадзеным асноўныя вынікі нядаўняга рэферэндуму, які замацаваў дзяржаўны статус рускай мовы, сведчаць, на нашу думку, не пра несапраўднасць ці ненадзейнасць інфармацыі, атрыманай у выніку гэтых двух апытаціяў, а пра незавершанасць фармавання і таму няўстойлівасць самасвядомасці беларусаў. Правыя такога стану самасвядомасці залежаць ад канкрэтнай сацыяльна-палітычнай сітуацыі, а то і проста ад фактараў суб'ектыўнага харектару. Небяспека тут палягае ў абсалютызацыі такіх праяў, пабудове на іх доўгатэрміновай дзяржаўнай палітыкі, у тым ліку і ў галіне культуры.

жыхароў, якія ўключаны ў гэты працэс. Такім чынам, для значнай часткі рэспандэнтаў наследаванне культурным традыцыям натуральна, арганічна ўвайшло ў іх лад жыцця і нават не ўсведамляеца на рацыянальным узроўні.

Ускоснае, але даволі істотнае значэнне мае духоўная і маральна-псіхалагічная атмасфера ў вёсцы, горадзе. Даследаванне паказала, што ў тых месцах, дзе ў свядомасці насельніцтва жыве прызнанне значнасці захавання і развіцця сваёй культуры, ствараюцца ўсе ўмовы, у тым ліку і эканамічныя, для дзейнасці фальклорных калектываў, школ і гурткоў народнай творчасці, беражлівае стаўленне да носьбітаў (асабліва “майстроў”) традыцыйнай культуры. Па такіх паказчыках, як адносіны старшыняў калгасаў, дырэктараў саўгасаў, мясцовых уладаў, мясцовай інтэлігенцыі, духавенства да працэсу адраджэння і падтрымкі культуры, можна пэўным чынам меркаваць пра маральна-псіхалагічнае асяроддзе існавання і перадачы народнай традыцыі. Апытанне паказала, што як “станоўчыя” асаніла адносіны прадстаўнікоў розных сацыяльна-прафесійных груп да традыцыйнай культуры менш за палову рэспандэнтаў. Менш за ўсё прыхільнікаў працэсу беларусізацыі, адраджэння культуры сярод мясцовай інтэлігенцыі (без уліку работнікаў культуры, адукатаў, выхавання) — 25,2 працэнта. Болей прыхільнікаў сярод мясцовага насельніцтва старэйшага ўзросту (46,2 працэнта).

Трэцяя задача, якую спрабавалі вырашыць даследчыкі, — вывучэнне ролі некаторых сацыяльных інстытутаў у трансляцыі традыцыйнай культуры.

З шэрагу сацыяльных інстытутаў і груп, якія ўдзельнічаюць у працэсе трансляцыі культуры, найбольш значную ролю ў сённяшніх умовах адыгрываюць установы культуры, такая прафесійная група, як работнікі культуры. Аналіз вынікаў даследавання дае некаторыя падставы сцвярджаць, што ў апошнія часы дзейнасць установы культуры сапраўды стала больш арыентаванай на традыцыйнную культуру. Гэта відаць нават са структуры арганізацыйна-практычнай дзейнасці, дзе значную частку складаюць мерапрыемствы, звязаныя з вывучэннем і аднаўленнем старажытных абраадаў і святаў, падтрымкай промыслу і рамёстваў (адкрыццё майстэрняў, выставаў і г. д.). Як паказвае вопыт, пацверджаны і сацыялагічнымі дадзенымі, толькі эфектыўная дзейнасць мясцовай установы культуры (дом культуры, сельскі клуб) у многіх выпадках з'яўляецца гарантам жыццяздейнасці мясцовых абраадаў, звычаяў, промыслу і г. д. Паводле даследаванняў спецыялістаў, якраз Палессе дае найбольшую колькасць такіх прыкладаў (дамы культуры і клубы ў Давыд-Гарадку Столінскага раёна, Дзімамерках Лоеўскага, Букчы Лельчицкага і інш.).

Разрыў, існуючы сёння ў міжпакаленным ланцугу перадачы культурнай традыцыі, аб'ектыўна запаўняюць прафесійныя работнікі культуры, якія, калі глядзець на працэс павярхоўна, быццам бы павінны з'яўляцца “іншародным” элементам у механізме трансляцыі культуры. На самой спра-

ве, як паказала даследаванне, сёння праблема месца і сацыяльнай ролі работнікаў культуры паўстае як адна з галоўных у асэнсаванні, рэканструйванні, а ў пэўнай ступені і ў аднаўленні гэтага механізму. Вызначаная вышэй ролевая структура поўнасцю ўзнаўляеца ў гэтай сацыяльнай групе. Па нашых вывадах, сучасныя культработнікі выступаюць і ў ролі “адэптаў” (46,5 працэнта рэспандэнтаў назвалі іх у якасці ініцыятараў правядзення народных святаў), і ў ролі “настаўнікаў” і “знаўцаў” (12,4 працэнта адзначылі, што менавіта работнікі культуры пазнаёмілі іх з народным мастацтвам). Сярод “майстроў” работнікі культуры складаюць ад 24 да 34 працэнтаў у залежнасці ад віду мастацтва.

Вынікі даследавання дазваляюць зрабіць вывад, што існуе сувязь паміж тым, якім відам народнага мастацтва, рамяства займаеца чалавек, і тым, хто далучыў яго да гэтай справы. Статыстычныя паказыкі сведчаць, што шчыльнасць сувязі паміж гэтымі пераменнымі змяншаецца, калі аналізуюцца традыцыйна сямейныя, “індывідуальныя” віды рамёстваў і промыслы (напрыклад, мастацкае ткацтва, разьба па дрэве, кавальства, кравецтва і г. д.).

У той жа час цікавасць да такіх відаў мастацтва, як танцы, ігра на народных інструментах, выкананне народных песняў, больш цесна звязана з дзеянісцю работнікаў культуры ў якасці “майстроў” ці “знаўцаў” культуры.

Такім чынам, можна сказаць, што на Палессі існуе комплекс сацыяльных умоваў і этнакультурных перадумоваў, спрыяльных для адраджэння традыцыйнай мастацкай культуры: адносная устойлівасць сацыяльна-дэмографічнай структуры насельніцтва, існаванне асяродкаў жывога бытавання фальклору, высокая ступень захаванасці мясцовых дыялектаў як асновы самабытнай народнай культуры, узоры традыцыйнага мастацтва і высокая ступень ідэнтыфікацыі з імі жыхароў, арыентацыя значнай часткі насельніцтва на традыцыйную культуру, наяўнасць носьбітаў розных сацыякультурных роляў сярод насельніцтва, наяўнасць людзей, гатовых на прафесійным узроўні працацаць у галіне традыцыйнай культуры і шэраг іншых умоваў. Гэтыя вывады былі пакладзены ў аснову распрацаванага часовым творчым калектывам праекта дзяржаўнай праграмы “Адраджэнне традыцыйнай мастацкай культуры беларускага Палесся”, галоўная ідэя якой заключаецца ў пераарыентацыі дзяржаўных органаў на мэтавую падтрымку працэсу адраджэння культуры ў тых месцах, дзе ёсьць для гэтага адпаведныя ўмовы. Там, дзе традыцыі поўнасцю страчаны, механізм трансляцыі традыцыйнай культуры цалкам разбураны (а такія мясціны існуюць і на Палессі), культурная палітыка павінна быць арыентавана на іншыя прыярытэты.

**Вольга Басько (Мінск)**

## **Сучасны стан традыцыйных святочных абрадаў і звычаяў зімовага перыяду земляробчага календара (Сярэдняе Падніяпроё)**

Са зменай гістарычных умоваў і ладу жыцця развівалася і трансфармавалася духоўная культура народа, часткай якой з'яўляюцца святочныя традыцыі, звязаныя з імі павер'і, прыкметы, прыказкі і народнае мастацтва, якое суправаджала чалавека і ў працы, і ў быце, і ў час адпачынку — у святы. Менавіта ў народных святах і абрадах выяўляюцца погляды, пачуцці, адносіны людзей да прыроды і паміж сабой, а, галоўнае, яны ўяўляюць сабой той жывы генератар духоўнасці, своеасаблівы сімбіёз вуснай паэзіі і эпасу, музыкі і абрадавай песні, народнага тэатра і народнага танца, гульні, прыкладнога мастацтва, абрадавай сімволікі, атрыбутыкі і іншых відаў і жанраў — усяго таго, што ўключае ў сябе святочная абрадавая традыцыя.

Агульнаўядома, што народная святочная традыцыя, у тым ліку і хрысціянская, больш як паўстагоддзя забараняліся. Таму яны страцілі шмат каштоўных рысаў, у тым ліку сваё сутнаснае і функцыянальнае прызначэнне. Выпадзенне іх са штодзённага народнага быцця не магло не адбіцца на норавах, культуры, паводзінах чалавека.

Адраджэнне традыцыйнай нацыянальнай культуры і, як часткі яе, аднаўленне і развіццё лепшых святочных традыцый у бытце, выхаванне ў моладзі і дзяцей гарманічных жыццёвых правіл, павагі да звычаяў, абрадаў з'яўліца рэальны перспектывай развіцця традыцыі, а тым самым умовай функцыянавання культуры беларусаў.

Пры ўзнаўленні і ўласбленні ў жыццё народных традыцыйных святаў з'яўляецца неабходным іх комплекснае рэгіянальнае даследаванне, вывучэнне святочных абрадаў і звычаяў непасрэдна ад носьбітаў традыцый. Вызначэнне іх сучаснага стану, ступені захаванасці і страчанасці, а таксама выяўленне рэгіянальных і лакальных асаблівасцей, мясцовых адметнасцей прыдасць ім своеасаблівы каларыт, шматфарбавасць у бытаванні.

Па выніках апошніх даследаванняў, праведзеных на Магілёўшчыне па вывучэнні сучаснага стану святочных абрадавых традыцый земляробча-каляндарнага цыкла, можна адзначыць наступнае: асобныя элементы старадаўніх узоруў святочных абрадаў з адметнай бытавой і народнай музычна-песеннай творчасцю дажылі да нашых дзён, але было б няправільным не адзначыць і тое, што ў адных месцах святочныя традыцыі захавалі сваю самабытнасць у большай ступені, у другіх існуюць толькі ў пасіўнай ці ў другаснай форме (у мастацкіх калектывах), у большасці сваёй трансфармаваны сучасным укладам жыцця і ўспрымаюцца сялянамі (людзмі сярэдняга ўзросту, моладдзю) як гульня, забава. У гэтым можна пераканацца, калі прасачыць адзін з стара-

жытных для ўсходніх славян зімовы земляробча-абрадавы каляндарны цыкл, цэнтральнае месца ў якім належыць Калядам.

Каляды цяпер храналагічна займаюць першае месца ў гадавым цыкле народных абрадавых святаў. З розных крыніц можна даведацца, што ў мінулым гэтае свята ўзнікла адпаведна з зімовым сонцазваротам і з народным абрадам святкавання Новага года. З узікненнем хрысціянства царква наблізіла свае святы да язычніцкіх культаў і прымеркавала да старажытных Калядаў нараджэнне Хрыста і свята Вадохрышча. У сучасным стане Каляды ўспрымаюцца ў свядомасці беларусаў (ды і ў іншых славянскіх народаў) і як хрысціянскае свята Раства Хрыстова, і якrudымент рэлігійных вераванняў язычнікаў. Як слушна адзначае М.Грынблат, “з аднаго боку царква імкнулася перарабіць і вытлумачыць па-свойму рэшткі язычніцтва ў народных звычаях і абрадах, з другога — народныя традыцыі захоўвалі рэшткі старажытных рытуалаў і святаў у рамках царкоўнага календара. Але хрысціянскі элемент не заціміў аграрную сутнасць каляндарнай абраднасці, а закрануў толькі яе знешні бок”<sup>1</sup>.

Калядны абрад мае ярка абазначаны магічны змест, які трывала захоўваецца ў абрадавых дзеяннях з язычніцкіх часоў да сённяшняга дня. На Mariléўшчыне шырока распаўсяоджана ўвасабленне “казы” ў калядных прадстаўленнях Чавускага, Шклойскага, Хоцімскага, Касцюковіцкага, Клічаўскага, Быхаўскага і іншых раёнаў. “Казу” водзяць калядоўшчыкі і на Раство Хрыстова, і на Новы год. У дахрысціянскіх культах яна адхухаўлялася магічнай сілай пладавітасці і ўрадлівасці. Пра гэта сведчыць і змест старажытнай песні, пад якую “гуляе” “каза” з “дзедам” у сучасных прадстаўленнях калядоўшчыкай у в. Конанаўка Чавускага раёна і в. Прусіна Касцюковіцкага раёна. У розных месцах абрад мае свае лакальна-варыятыўныя асаблівасці. Напрыклад, у в. Белая Дуброва Касцюковіцкага раёна ў тэксце песні прагледжваецца дахрысціянскі культ абраднасці, у якім “пагроза” “казы” і яе выратаванне нібы парашунтоўваюцца з паміраннем прыроды зімой і яе ажыўленнем з прыходам вясны.

Абрад “ваджэння казы” ў тым выглядзе, у якім ён дайшоў да нас, уяўляе сабой не столькі абрадавае дзеяства, колькі бытавую гульню, забаву.

У Клічаўскім, Быхаўскім раёнах акрамя “казы” калядоўшчыкі, пераапранутыя цыганамі, водзяць “каня”. Конь у старажытнасці ўвасабляў сімвал сілы і зухаватасці. Гэтае сімвалічнае значэнне падкрэсліваецца ў каляднай песні “Ой куры, куры, не пойце рана”, якая дайшла да нашых дзён:

Уставайце, хлопцы, конікаў сядлайце  
Дай паязджайце у другое сяло на паляванне,  
Красным дзвечкам на пагулянне.  
(в. Ваевічы Клічаўскага раёна)

<sup>1</sup> Грынблат М.Я. Некаторыя пытанні развіцця культуры беларускай народнасці ў яе адносінах да хрысціянства. Мн., 1967. С. 56.

У Касцюковіцкім раёне водзяць “казу” і “бусла”; апошні ў старажытных славян быў вестуном усяго добра. Прадстаўленні, як правіла, заканчваюцца адорваннем іх удзельнікаў. Часам персанажы ў сваіх імправізаваных песнях нібы патрабавалі дары:

Хрыстаслаў, Хрыстаслаў,  
Мяне бацька паслаў,  
Дайце сала, каўбасу —  
Усё я двору панясу.

(в. Варвараўка Хоцімскага раёна)

Увечары перад Раством і на Раство Хрыстова ў некаторых месцах абследаваных раёнаў ходзяць калядоўшчыкі з Віфлеемскай зоркай, унутры якой запальваюць свечку і да поручня прымакаўоюць невялічкую ікону. Побач з каляднымі персанажамі зорка з'яўляецца адным з галоўных сімвалічных атрыбуутаў абряду. Віншавальная калядныя песні ўслыўлення Прасвятой Дзевы Марыі і Хрыста маюць розныя варыянты.

Калі меркаваць па папярэдніх назіраннях і даследчых матэрыялах, адной з рэгіянальных асаблівасцей святкавання Калядаў на Магілёўшчыне з'яўляецца тое, што песні ў гонар Раства Хрыстова ў абследаваных раёнах пераважна хрысціянізаваныя.

Абавязковай традыцыйнай абрадавай стравай у час святкавання Калядаў з'яўляецца куцця, на Магілёўшчыне называюць яе яшчэ калядой. А. Тукаленка, ураджэнка в. Ельня Хоцімскага раёна, калядную куццю звязае з народным звычаем “бабінай кашы” пасля нараджэння дзіцяці і на Каляды пасля Нараджэння Хрыста. У вёсках Цярпілаўка, Зелянец, Ельня Хоцімскага раёна на апошнюю куццю пад белы абрус падсцілаюць салому дзеля таго, каб радзіла жыта. На ўсе тры куцці запрашаюць “мароза”, каб ён не разгневаўся і ўлетку не марозіў садавіну, гародніну. У розных месцах яго клічуць па-рознаму. Гэтыя звычай яшчэ раз пацвярджаюць трываласць магічных уласцівасцей, якія з даўніх часоў земляроб надаваў куцці з верай і надзеяй на лепшае жыццё.

Посту і посных страў пры спраўленні куцці, згодна з царкоўным законам, прытрымліваюцца ў асноўным вернікі. Абрад куцці захоўваецца ў побыце сялян у актыўнай форме.

Агульнавядомыя варожбы на Каляды моладзь успрымае хутчэй за ўсё як забаву. Між тым калядныя прыкметы па прадказанні надвор’я арыентуюць селяніна і сёння.

У серыі калядных абрадаў, амаль у кожным з іх, да сённяшняга часу захаваліся элементы як царкоўнай, так і язычніцкай абрадавай сімволікі і атрыбуутыкі (іконы, крыжы, свечкі, Віфлеемская зорка, рэчы хатняга ўжытку — зерне, сена, абрус і інш.), якія надзяляюцца магічнай функцыяй, існуюць у

цеснай сувязі паміж сабой і выкарыстоўваюцца ў розных варыянтах святочных абрадаў.

Прыведзеныя вышэй прыклады сведчаць і пра узаемасувязь царкоўнай і язычніцкай традыцый, і пра яе абрадавую лакальную варыятыўнасць.

На Маладзёны, на другі дзень Калядаў, сямейныя людзі хадзілі да родзічаў ў госці. У Касцюковіцкім раёне існуе такі звычай: калі ў гэтым годзе нарадзілася дзіця ў сям'і, маці яго нясе на Маладзёны куме пірагі, на Новы год — куму і на Вадохрышча — бабе, якая бабіла дзіця. Даўней моладзь у гэты дзень рыхтавалася да ігрышчаў. Калядныя ігрышчы характэрны амаль для ўсіх рэгіёнаў Беларусі: у розных рэгіёнах яны спраўляліся па-рознаму і мелі розныя назвы: на Магілёўшчыне — “гуляць кашу” (Хоцімскі раён), “гуляць аладкі” (Шклousкі раён), у іншых раёнах — “калядныя вечарынкі”.

Дзяўчаты ў той дзень зранку рыхтавалі стравы і абавязкова — кашу і аладкі, у другой палове дня прыходзілі хлопцы з дзяўчатамі. Садзіліся, вячэралі, по-тым пелі, танцавалі, вадзілі карагоды, гулялі ў гульні. Кашу “білі” ў першы дзень пад канец вячэры. Пра тое, як “гулялі кашу” ў в. Ліпаўка Хоцімскага раёна, паведаміла Ф.Раманенка: “На кашу адна з дзевак рыхтавала палаценца, прыгожае, каб паказаць перад сваім ухажорам, якая яна рукадзельніца. Ёй за палаценца дзеўкі збіралі гроши і аплочвалі яго. Пад канец ігрышча ставілі на стол гаршчок з кашай, наверх палаценца, тады ўжо разыгрываюць кашу, хто болей паложыць грошай, хто багацейшы, тэй ужо забіраець палаценца сабе, б'ецы кашу, патом яе дзеляюць, ядуць, а гроши расходуюць на другі дзень ігрышча”.

У навуковай літаратуры каляднае ігрышча “гуляць кашу” пакуль не паказана. Магчыма, гэта забытая гульнёва-абрадавая традыцыя, упершыню тут зафіксаваная, будзе адноўлена і знойдзе сваё другое жыццё ў сучасных калядных святкаваннях.

У пасёнтай форме існуе абраад “пасвячэння вады” ў Чавускім раёне. Вадохрышча яшчэ называюць “разбрывкамі”. Гэта назва, па сведчанні жыхароў, звязана з апошнім куццёй, калі пакінутыя па тры лыжкі кашы з усіх трох куццяў перамешваюць з зернем і аддаюць жывёле. Галоўнае абрадавае дзеейства на вадаёмах цяпер амаль не спраўляецца.

Калядная традыцыя ў абледаваных вёсках выключае і даўні абраад ушанавання памерлых продкаў. У абраадзе абыходу двароў калядоўшчыкамі не практыкуецца ваджэнне каня, яшчэ менш — мядзведзя, бусла, хаця ў памяці старожылаў гэтыя абрадавыя персанажы існуюць.

Калі абагульніць выкладзенae вышэй, то можна зрабіць выснову, што ў каляднай абраданасці найбольш актыўна цяпер функцыянуюць наступныя кампаненты: куцця, абыход двароў калядоўшчыкамі з віншавальнымі песнямі і тэатралізаванымі прадстаўленнямі калядных персанажаў, варожбы на ўсе тры куцці.

У пасіўным стане захоўваюцца такія абрарадавыя элементы, як калядныя ігрышчы, вечарынкі, што раней ладзіліся моладдзю адначасова з каляднымі гульнямі, карагодамі; апошнія часцей існуюць у другасных формах — сцэнічных праграмах аматарскіх фальклорных калектываў. Але пры стварэнні адпаведных умоваў пасіўная форма існавання пэўных абрарадавых элементаў можа перайсці ў актыўную.

Пераважная форма існавання каляднай традыцыі ў сучаснай вёсцы Сярэднягая Падняпроўя — пасіўная.

Другое найбольш значнае свята зімовага цыкла, Масленіца, святкуеца у другой палове лютага — першай палове сакавіка, дакладна яна не прымеркавана да пэўнага дня хрысціянскага календара. Царква прымеркавала Масленіцу да апошняй нядзелі перад Вялікім постам. Узнікла свята у дахрысціянскую пару як абрарад сустэрэчы вясны і провадаў зімы.

У масленічных абрарадах вызначаліся два асноўныя моманты: урачыстасці, звязаныя з праводзінамі зімы і паскарэннем прыходу вясны, што мелі аграрна-магічнае прызначэнне, і абрарады, аснову якіх складалі сямейна-бытавыя клопаты, гэтаму падпрадакаваны і матывы масленічных песняў. Час ад Калядаў да Вялікага посту прызначаны для заключэння шлюбаў і наладжвання вяселляў.

Традыцыйная масленічная стравы — бліны і аладкі, сыр і масла. З масленічных песняў і ежы бачна, што маслу і сиршу, а на ўсходзе Беларусі — блінам, надавалася вялікае значэнне. Што тычицца бліноў, існуюць такія меркаванні: паводле павер'яў старожытных людзей, усе круглыя прадметы нібы дапамагалі сонцу хутчэй рухацца, паскаралі надыход вясны, а сиршу і маслу (сътнай ежы) таксама прыдаваўся магічны сэнс уплыву на багаты (съты) новы год.

У якім жа стане святочная традыцыя Масленіцы дайшла да нашых дзён? Людзі пажылога ўзросту прытымліваюцца традыцыйных масленічных страў. Імі назапашваюцца яшчэ з восені, у час шасціціднёвага піліпаўскага посту. Даўней адтоплівалі сиры, збіралі масла. Потым сиры падсольвалі, спрасоўвалі ў макатры, гліняныя паліўныя гаршкі памерам з вядро, а то і болей, залівалі падсоленым растопленым маслам, каб шчылінаў не было, і ставілі ў склеп. Запасаліся мукой свайго памолу.

У цяперашні час ў масленины тыдзень сала і масла ядуць у асноўным вернікі толькі ў апошні тыдзень, на заговіны. Уесь тыдзень пякуць бліны рознага гатунку. Як сцвярджае А.Марчанка з в. Зелянец Хоцімскага раёна, "... даўней парылі картошку, таўклі яе, потым дабаўлялі разведзены крахмал, яйкі, узбівалі і пяклі аладкі, елі з сирам і маслам". Пра гэта сведчыць і прыказка: "А на масленай нядзелі бліны са стала ляцелі".

"У масленины тыдзень працавалі толькі ў панядзелак і ў аўторак, а з серады як стануць калыхацца, дык і ў суботу і ў нядзелью" (А.Пахоменка).

У Шклоўскім раёне (в. Славені, Заполле) на Масленку трасуць падушки. Калі ў той год дзяўчына выйшла замуж, то дзяўчыны прыходзяць да яе падушки трэсці, а гаспадыня павінна паставіць ім гарэлку. Некаторыя ставяць каля падушак банку з гарэлкай, а калі гарэлку не знайдуць, прыйшоўшы, і гаспадыня іх не пачастуе, то падушкі забіраюць на сані, вязуць па вуліцы і кричаць: “Падушкі прадаём!” Тады тая гаспадыня бяжыць і кажа: “Я куплю”, — і выкупляе свае падушки.

У маслены тыдзень суседзі хадзілі адзін да аднаго ў госці. Старым хлопцам, якія не жанатыя, чаплялі дзеўкі (5–6 дзвевак) “калодку” на шыю. Хлопец адкупляўся цукеркамі ці гарэлкай. “Калодку” чаплялі амаль ва ўсіх абследаваных раёнах. А калі дзеўка “старая”, ёй цягнулі ў хату бервяно — калі не пачастуе, дык так і пакідалі.

Дзяўчыны кралі каня і каталіся па вуліцах на санях, заходзілі ў хаты, частаваліся. Катанне на санях, як і катанне на арэлях (в. Слабодка, Гарадзец Шклоўскага раёна), звязваецца з павер’ем, што будзе расці доўгі лён.

У в. Заходы Шклоўскага раёна на Масленку “...казу рабілі”: “Залівалі горку вадою, а тады на санках коўзалися, бальшыя каўзаніцы былі, казой называліся, па тры чалавекі садзіліся і з гары як паляцця...” (М.Мандрыкава).

У Чавускім раёне ў маслены тыдзень пастух частваў гарэлкыні, каб у святы давалі выгнанне (сала, хлеб, яйкі, малако). “Гаспадыні неслі закуску, а пастух ставіў гарнец (пяць паўлітрап) гарэлкі, і гулялі” (в. Соклева, Дужайка).

У Касцюковіцкім раёне (в. Белы Камень) на Масленку цешча запрашала зяця ў госці “галаву масліцу” (мазала разагрэтым сметанковым маслам валасы, нібы наклікаючы на яго сям’ю сытае жыццё).

Існавала на гэты конт пашыраная на Магілёўшчыне жартоўная песня:

Масленіца-картавуха,  
Як загрэла цешча зяцю каля вуха!

На заговіны ў некаторых месцах рабілі складчыну, гулялі, а то і спраўлялі съютуя вячэрну дома. Назаўтра посуд увесе вымываўся. Наступаў Вялікі пост перад Вялікаднем.

У параўнанні з Калядамі масленічны цыкл мае больш сціплыя характеристар, але разам з тым з’яўляецца адной з найбольш яскравых адметнасцей абрарадавай традыцыйнай культуры памежнага з Рэспублікай Падняпроўскага рэгіёна, якая захоўваецца ў асноўным у пасіўнай форме.

Людміла Дамнянкова (Віцебск)

## Тыпалогія беларускага касцюма

Касцюм з'яўляецца найбольш устойлівым кампанентам традыцыйна-бытавой культуры этнасу з этнайнэтгруючымі і этнадыферэнцуючымі функцыямі, якія яскрава і выразна прасочваюцца. Ён складаецца на працягу стагоддзяў і бесперапынна развіваецца. Існаванне касцюма як цэласнай сістэмы магчымы пры ўмове павышэння эфектуўнасці яго асноўнай функцыі — адаптациі да змен у сацыяльным і прыродным асяроддзі. Выучэнне адзення — вельмі важная крыніца пры даследаванні паходжання этнасу, яго развіцця, культурных узаемсувязей. Такія пазнавальныя задачы вырашаюцца пры ўмове шматразовага супастаўлення дадзенай культурнай мадэлі і тыпалагізацыі ўласцівых ёй рысаў у параўнанні з аналагічнай практикай суседніх народоў з улікам прасторава-часовых змен і індывідуальных асаблівасцей.

Беларускі нацыянальны касцюм уяўляе сабой унікальны, складаны і вельмі цікавы аб'ект даследавання, выдатны ўзор усходне-заходнеславянскіх узаемаўплыву. Абумоўленасць узаемсувязей вызначалася геаграфічным месца-знаходжаннем беларускіх зямель. Iх размяшчэнне ў цэнтры Еўропы, на перасячэнні галоўных напрамкаў палітычных зносін, гандлёвых шляхоў дыктавала логіку сацыяльна-палітычнага развіцця. Айчынная культура рабілася асяродкам, куды траплялі знешнія імпульсы, якія перапрацоўваліся і адаптаваліся да славянскай культурнай традыцыі.

Практика навуковага даследавання адзення беларусаў сведчыць пра не-раўнамернасць у вывучэнні касцюма розных сацыяльных груп насельніцтва. Найбольш усебакова распрацаваны пытанні бытавання сялянскага адзення XIX–XX стст. з некаторымі рэтраспекцыямі ў больш раннія перыяды<sup>1</sup>. Гэта не выпадкова, паколькі менавіта ў сялянскім асяроддзі найбольш паслядоўна ажыццяўляецца міжпакаленная перадача традыцый і інавацый, што прыдае апошнім этнічную спецыфіку.

Важнейшай задачай пры вывучэнні адзення з'яўляецца яго тыпалагізацыя. Аснову тыпалогіі народнага, як і ўсякага іншага, касцюма складае крой — найбольш устойлівы і грунтоўны крытэрый. Вызначаны крой мае свой арэал і адлюстроўвае залежнасць дадзенай з'явы ад этнакультурных працэсаў. Разам з тым рэаліі аднаго тыпу адрозніваюцца паводле матэрыялу, упрыгожанняў, каларыту. Значнасць гэтых прыкмет пры тыпалогіі кампанентаў адзення вельмі розная, амаль процілеглая — ад другарарадных, дапаўнільных да асноўных. Тып кампанента адзення засноўваецца на вылучэнні адной ці

<sup>1</sup> Беларуское народное адзенне. Мн., 1975; Молчанова Л.А. Материальная культура белорусов. Мн., 1968; Яна ж. Очерки материальной культуры белорусов XVI–XVIII вв. Мн., 1981; Раманюк М.Ф. Беларуское народное адзенне. Мн., 1981; Улащик Н.Н. Одежда белорусов XVI–XVIII вв. // Древняя одежда народов Восточной Европы. М., 1986.

некалькіх найбольш істотных прыкмет крою. Падтып — варыяцыі ў межах дадзенага тыпу, якія дапамагаюць прывесці ў сістэму разнастайнасць важных адзнак тыпу. Від — з'ява, якая адлюстроўвае менш істотныя прыкметы кампанента або яго дэталі (напрыклад, каўнер, рукавы кашулі) і дапаўняе характарыстыку тыпу або падтыпу. Комплекс — устойлівая сукупнасць тыпаў кампанентаў.

У навуковай практыцы прынята дзялjenне сялянскага жаночага і мужчынскага адзення на нацельнае, набедранае і наплечнае. Тыпалагічным вызначальнікам нацельнага адзення лічыцца характар злучэння палотнішчаў на плячах. У жаночай кашулі вылучаюцца тры тыпы: тунікападобны, паліковы, на гестцы. Часава-прасторавае разгортванне гэтых тыпаў дазваляе аднесці да вельмі архаічнай з'явы існаванне тунікападобных формаў, якія ў перыяд, што тут даследуецца, выконвалі функцыю выключна сподняй бялізны. Актыўная роля ў формаўтварэнні беларускага касцюма, яго тэктоніцы належыць паліковай кашулі, у якой устаўкі (палікі) прышываліся да асноўных палотнішчаў па ўтку. Асаблівасці размяшчэння палотнішчаў, крою рукавоў, спосабаў афармлення гарлавіны — тыя канструкцыйныя паказчыкі, на падставе якіх вылучаюць падтыпы. У паліковай кашулі адзначаецца аднолька-васць формы рукавоў (прамы, сазбораны на манжэце) і спосабаў злучэння палотнішчаў. Адметнай прыкметай з'яўляецца спосаб афармлення гарлавіны. Наяўнасць абшыўкі, адкладнога ці стаячага каўняра характарызуе той ці іншы падтып. Бытаванне кашулі на гестцы можна аднесці да інавацыйнай з'явы ў жаночым касцюме беларусаў. Канструкцыйнае вырашэнне гесткі і гарлавіны дазваляе вылучыць два падтыпы: з каўняром і без каўняра, з круглым або квадратным выразам. У першым выпадку яшчэ прасочваюцца сувязі з паліковымі формамі, у другім назіраецца паступовая страта агульных рысаў, што асабліва відавочна ў варыянце гесткі са шлейкамі.

Жаночае набедранае адзенне ўключае два кампаненты: адзенне, якое апранаецца непасрэдна на кашулю, скажам, больш функцыянальнае, — спадніца (умоўная назва), і адзенне, якое дапаўняе і эстэтызуе касцюм, — фартух. У першай групе вылучаюцца два тыпы: расхіннае і сыштае (глухое) адзенне. Першы тып падзяляецца на тры падтыпы: панёва (наяўнасць падоўжаных полак, часткова сшытых паміж сабой), плахта (доўгія падоўжаныя полкі, якія сышты паміж сабой да паловы), запаска (дзве асобныя полкі). Тып расхіннага адзення не характэрны для беларусаў і з'яўляецца рудыментарным.

Размяшчэнне палотнішчаў па вертыкалі ці гарызанталі і характар іх злучэння паміж сабой — паказчыкі, па якіх у сшытым адзенні вылучаецца падтып падоўжных спадніц і падтып папярэчкі. Для вызначэння іх відаў і разнавіднасцей прыцігваюцца дадатковыя характарыстыкі неканструкцыйнага плана: матэрыял, яго якасныя і колькасныя параметры, тэрміналагічныя дадзенныя. Падоўжныя спадніцы з'яўляюцца пануючымі формамі і існуюць у

множество відаў (клятчатая, аднатонныя, падоўжна- і папярэчнапаласатыя) і разнавіднасцей (шарсцяныя, паўшарсцяныя, палатніяныя).

Прынцыпова адрозніваюцца два тыпы фартухоў, якія ўваходзілі ў жаночы касцюм. Першы тып — кароткі, замацаваны на таліі, і другі — высокі тунікападобны з рукавамі, генетычна звязаны з тунікападобным наплечным адзеннем. Гэтая найбольш старажытная форма амаль не сустракаецца. Кароткі фартух існуе ў двух падтыпах: дробна сабраны на вузкім паяску і без зборак. Вельмі адметная розніца між імі заключаецца ў якасці выкарыстанага матэрыялу. Першы падтып заўсёды шыўся з белага палатна, другі — з чорнага сукна. Дамінуючым на ўсёй тэрыторыі быў першы падтып, які канструкцыйна развіваўся. У ім паступова з'явілася шырокая фальбона, грудка са шлейкамі, кішэні. Аднак гэта ўжо былі інавацыйныя змены, абумоўленыя пазнейшым уплывам гарадской моды.

Колькасць палотнішчаў у паясным адзенні адбівалася на архітэкtonіцы традыцыйнага комплекса. Выкарыстанне ад трох да шасці полак у спадніцы і ад адной да трох у фартуху, а таксама разнастайныя спосабы апрацоўкі (гафрыраванне, закладванне буйнымі складкамі) пры тыпалагічнай еднасці кампанентаў прыводзіла да значнай лакальнай варыятыўнасці.

Да нагруднага жаночага адзення належыць лёгкае адзенне, якое, як і спадніца, апраналася зверху кашулі. Яно дзялілася на дзве групы: безрукаваўнае і адзенне з рукавамі. Наяўнасць таго ці іншага кампанента ў комплексе кардынальна ўпłyвалася на функцыі нацельнага адзення. Безрукавка ў жаночым касцюме з'яўляецца найбольш цікавым кампанентам і ўражвае значнай колькасцю розных па кроі, расфарбоўцы, назвах, матэрывах і аздабленні формаў. Тыпалагічны падзел засноўваецца на аналізе крою і дае магчымасць вылучыць у тыпах (кароткай і доўгай безрукавцы) некалькі падтыпаў. У кароткім адзенні — наступныя падтыпы: да таліі і вышэй, з адрознай баскай, частка "сарафана". У форме баскі адрозніваюцца відавыя мадэлі. Канструкцыйна гэтая дэталь складалася ці з асобных элементаў, ці з адной-дзвюх палос тканіны ў зборку або складкі. Калі для першых двух падтыпаў харктэрна адносная ўстойлівасць крою, то ў безрукавцы даволі выразна прасочваюцца канструкцыйныя змены. Вылучаюцца відавыя формы: з суцэльнай спінкай і перадам, з поўнай спінкай і шлейкамі спераду і ззаду.

Доўгія безрукавкі падзяляюцца на тры падтыпы: суцэльныя, адрозныя па таліі, з цэльнімі полкамі і адрознай спінкай. Расшырэнне ў бёдрах у суцэльных формах дасягалася за кошт падрэзаў ад нізу да лініі таліі ў розных варыяцыйах (на спіне, па баках, цераз роўныя інтэрвалы па ўсім аб'ёме) ці кліноў, якія ўшываліся ў падрэзы на спіне да лініі таліі. Баска ў адрозній па таліі безрукавцы была цэльнай і закладвалася ў складкі або прызорвалася ці складалася з асобных дэталей. У падтыпе безрукавкі з адрознай спінкай вылучаюцца два віды: са складкамі (звычайна з дзвюма) ці клінамі. Шчыльнае абля-

ганные па фігуры ва ўсіх тыпах безрукаўнага адзення дасягалася коштам формы бакавых зрэзаў, рэльефных вытачак, шва на спіне.

Лёгкае нагруднае адзенне з рукавамі, кофта — з'ява ў жаночым ансамблі інавацыйная, звязаная з уплывам гарадской моды. Сілуэтна яна выглядала прамой або злётку прыталенай коштам неглыбокіх бакавых вытачак. Рукаў быў аднашоўны, некалькі завужаны да нізу. Наяўнасць такіх дэталей некансружкцыйнага харектару, як каўнер, зашчыты, накладныя кішэні, не прывяла да тыпалагічнай разнастайнасці адзення з рукавамі.

Галаўныя ўборы з прычыны іх выразна бачнай полаўзроставай і магічнай функцый падзяляюцца на дзяячоцы і жаночыя. У аснове вызначэння тыпаў дзяячоных галаўных убораў пакладзены прынцып замкнёной паласы (першы тып) або платы (другі тып). У першым тыпе вылучаюцца падтыпы: мяккія, цвёрдые формы і вянок. Ручнікападобныя “шырынка”, “скіндачка”, “ручнік”, “бахмара” — усё гэта віды мяккіх галаўных убораў. Павязка або хустка, якую складвалі па дыяганалі ў форме паласы, з цвёрдай асновай унутры (кардон, накрухмаленае палатно) — віды другога падтыпу. Вянок — папулярны дзяячо-чы галаўны ўбор. Вылучаюць чатыры яго віды: віты з кветак, збажыны; абручык з галінак, абгорнуты тканінай (паперай) і ўпрыгожаны зелянінай, штучнымі кветкамі, стужкамі; каркасны з лубу, бяросты, кардону (вышынёй 10–16 см), абгорнуты тканінай, упрыгожаны папяровымі кветкамі, пер’ем, пашеркамі, стужкамі; шапачка з гнуткіх дубчыкаў, упрыгожаная па ўсім аб’ёме штучнымі кветкамі або пер’ем<sup>2</sup>. Другі тып галаўнога ўбору — хустка, якая пакрываля ўсю галаву. У традыцыйным дзяячоным касцюме — з'ява інавацыйная.

Жаночыя галаўныя ўборы ўяўляюць сабой вельмі складаны ансамбль з самымі разнастайнымі варыяцыямі кампанентаў. Так, хустка ці чапец маглі быць самастойнымі ўборамі або з'яўляліся састаўной часткай комплексу. А вось намітка заўсёды была завяршаючым кампанентам. Цвёрдай асновай для галаўнога ўбору з'яўляўся абручык, які на ўсёй тэрыторыі бытавання тыпалагічна адзіны. Чапец, другі кампанент комплексу, у залежнасці ад крою падзяляецца на два тыпы: першы — у форме невялікай шапачкі, якая толькі закрывае валасы, другі — калі шапка закрывае ўсю галаву і павязваецца пад падбародкам. Першы падтып існаваў у двух варыянтах: шытым і вязаным. У другім падтыпе вылучаюцца формы: шапачка, якая шчыльна закрывае ўсю галаву і завязваецца пад падбародкам; шапачка, якая закрывае вушы, патыліца ж застаецца адкрытай; глубокая шапачка з доўгімі шырокімі вушкамі і завязкамі. Трэцім, завяршающим кампанентам з'яўляецца (у залежнасці ад мясцовай культурнай традыцыі) ручніковы або платападобны галаўны ўбор.

Устойлівія спалучэнні названых кампанентаў выяўляюць тыпалагічныя асаблівасці жаночага галаўнога ўбору. Вылучаюцца наступныя варыянты:

<sup>2</sup> Раманюк М.Ф. Вянок // Этнографія Беларусі. Мн., 1989. С. 125.

1) тканка, чапец, намітка; 2) тканка, чапец, падвічка, хустка; 3) тканка, чапец, хустка; 4) чапец, намітка; 5) чапец, хустка; 6) дзве хусткі; 7) чапец; 8) хустка. Вызначальнікам відаў жаночых галаўных убораў з'яўляецца той яго кампанент, які выконвае асноўную функцыянальную нагрузкую. Зыходзячы з гэтага вылучаюць ручніковыя, рагацістыя, каптурныя, падвічкавыя галаўныя ўборы. Развіццё комплексу ідзе па шляху спрашчэння і дэмаракратызацыі, калі на замену цвёрдым адна- і двухрогім галаўным уборам прыходзяць мяккія формы і фабрычная хустка.

Мужчынскі касцюм у параўнанні з жаночым не такі разнастайны. Ён хутчэй нівеліраваўся пад уплывам гарадской моды. Асноўныя кампаненты ансамбля: кашуля, штаны, безрукаўка, пояс, галаўны ўбор.

Мужчынскія кашулі падзяляюцца паводле крою на наступныя тыпы: тунікападобны, з палікамі, на гестцы, з плечавымі швамі. Кожны з гэтых тыпаў азрозніваецца афармленнем гарлавіны і падзяляецца на падтыпы: з абшыўкай, з стаячым ці адкладным каўнярамі. Віды кожнага падтыпу кашуляў вылучаюцца паводле спосабу апрацоўкі нізу рукава: свабодныя і прысадбленыя на манжетах. Кашуля на гестцы існавала ў двух разнавіднасцях: з гесткай на спіне або гесткай спераду і ззаду.

Традыцыйныя мужчынскія штаны — вузкія, з дзвюх полак, адрозніваюцца па наяўнасці і форме ўстаўкі, якая ўшывалася для зручнасці руху. Вылучаюцца тыпы: з ромбападобнай ўстаўкай, двумя клінамі, з трохвугольнай ўстаўкай. Варыянты дадзенага кампанента былі вельмі разнастайнымі па матэрыяле, памерах ўстаўкі і месцы яе ўшывання, тэрміналогіі. Аднак гэтыя прыкметы не з'яўляюцца канструкцыйнымі і не адбіваюцца на тэктоніцы касцюма.

Пояс, абавязковая частка мужчынскага адзення, функцыянальная і эстэтычная, існуе ў пяці тыпах: плецены, тканы, віты, вязаны, скуранны. Плеценыя паясы падзяляюцца на падтыпы: плеценыя на сцяне, плеценыя на пальцах, плеценыя на калодачцы. Падтыпы тканых паясоў (у залежнасці ад выкарыстаных прыладаў) наступныя: тканыя на дошчачках, на бёрдзечку, на ніту, на кроснах.

Безрукаўнае адзенне ў мужчынскім касцюме было двух тыпаў: расхіннае і суцэльнае. У першым тыпе ў залежнасці ад крою выдзяляюцца падтыпы: прамыя і ў талію. Расхінныя безрукаўкі мелі чатыры полкі; суцэльныя сшываліся па баках і звычайна былі вязанымі.

Мужчынскія галаўныя ўборы вельмі разнастайныя і ў залежнасці ад матэрыялу падзяляюцца на наступныя тыпы: валеная, футравая, шытыя з тканіны, саламяная. Валеная шапкі існавалі ў двух падтыпах: у выглядзе конуса ці ўсечанага конуса (цыліндра). Для іх характэрна бытаванне формаў з адваротам і з паліямі. Памеры адварота (невялічкія, да паловы шапкі, да самага верху) вылучалі разнавіднасці валеных шапак. Падтыпы футравых галаўных убораў абумоўлівае форма верху: паўсферичная, высокі цыліндр, з чатырохвугольным донцам. Саламяная шапкі па форме падзяляюцца на капелюшы і фуражкі.

Фабрычна шапка з казырком становіцца ўпадабаным галаўным уборам у канцы XIX – пачатку XX ст.

Верхняе адзенне беларусаў вельмі разнастайнае паводле матэрыялу, крою, аздаблення і функцыянальнага выкарыстання. У ім парабаўнальна слаба выяўлены полаўзроставы адрозненні, якія зводзіліся да вар'іравання дэталей не-канструкцыйнага харектару (даўжыні, упрыгожання). Паводле асаблівасцей крою спінкі, спосабаў злучэння задняга і пярэдняга палотнішчаў вылучаюцца пяць тыпаў: прамы, з “вусам”, з адразной спінкай па лініі таліі і зборкай, з падразнымі бачкамі, з “фалдамі”. Канструкцыйныя варыяцыі формы спінкі і шырыні кліноў абумоўліваюць дзяленне на падтыпы адзення з “вусам”: з прамой спінкай і гладкімі клінамі, прыталенай спінкай і гладкімі клінамі, прыталенай спінкай і шырокімі сазборанымі клінамі. Адкладны ці стаячы каўнер вылучае віды тыпаў, якія тут разглядаюцца. Усе кампаненты верхняга адзення мелі сузельныя прамыя полкі, аднашоўны ці двухшоўны рукаў і, часцей за ёсё, стаячы каўнер. Крой доўгай суконнай апраткі і адзення з аўчыны, а таксама кароткага (інавацыйная з’ява) прынцыпова не адрозніваўся.

Тыпалагічны аналіз сведчыць пра існаванне даволі ўстойлівых формаў адзення (кашуля з прыштымі па ўтку прамымі палікамі і прамымі рукавамі на манжэце, верхняе адзенне з “вусам”, складаны галаўны ўбор з наміткай). Менавіта яны выконваюць этнаспецыфічныя функцыі. Вылучаюцца архаічныя з’явы (тунікападобны крой), якія пры парабаўнальным аналізе з адзеннем суседніх этнасаў даюць падставы для рэканструявання папярэдніх комплексаў. Іх захаванне, а ў некаторых выпадках і вяртанне ў касцюм указываюць на адаптыўныя магчымасці народнага адзення. Значная тыпалагічная разнастайнасць кампанента (напрыклад, безрукаўкі) сведчыць пра інтэнсіўнасць развіцця, час увядзення інавацый, ступень яе перапрацоўкі і адаптациі. Канструкцыйны аналіз інавацыйных формаў, якія з’яўліся пад уплывам гарадской моды (кашуля на гестцы, кофта, хустка), дае магчымасць прасачыць этапы формаўтварэння, наяўнасць сувязі з традыцыйнай мадэллю. Тыпалагічнае парабаўнанне з адзеннем суседніх этнасаў дазваляе вызначыць напрамак і ступень уздзейння этнічных працэсаў (так, захаванню суконнага фартуха садзейнічалі беларуска-ўкраінскія культурныя контакты).

### Міхась Раманюк (Мінск)

#### Беларускія народныя надмагіллі

Вывучэнне жалобных ушанаванняў беларусаў і пластыкі надмагілляў — адно з важнейшых пытанняў сучаснай этнографіі Беларусі. Настаў час, каб сумленная частка вучоных сказала праўду пра беларусаў як пра адметную нацыю з харектэрнымі для яе этнакультурнымі традыцыямі.

Пахавальна-паміナルная абрааднасць беларусаў захавала надзвычай архаічныя тыпы надмагільной архітэктуры і пластыкі, старадаўнія міфы, рытуалы, сімваліку, сістэму метафараў і іншыя формы рэгіянальна адметнай духоўнай і матэрыяльной культуры, якія з'яўляюцца паказчыкамі паганска-хрысціянскіх традыцый, важных для вывучэння проблем этнакультурнай гісторыі і паходжання не толькі беларусаў, але і ўсяго славянства.

На каштоўнасць пахавальна-паміナルных надмагільных знакаў у этнакультуры славян указвае славуты ўкраінскі гісторык і этнограф А. Волкаў, які адной з найважнейшых прыкмет вызначэння этнічнай належнасці жыхароў Валыні палічыў форму надмагілляў. Шчыры патрыёт украінскага народа, якога ў савецкія часы называлі “нацыяналістам”, “ліберальна-буржуазным вучоным”, абапіраючыся на традыцыі мастацка-пластычнага вырашэння надмагілляў, ён прыйшоў да высновы, што “паўночныя паветы Валыні былі ў мінульым заселены беларусамі”. Перш за ўсё гэта тычылася надмагілляў у выглядзе гарызантальна пакладзенага на невысокі земляны насып бервяна (“прыклад”) з маленькім крыжам у месцы галавы нябожчыка<sup>1</sup>.

Важная роля антропоморфных надмагілляў у вызначенні балта-славянскіх сувязей заўважана і сучасным буйным вучоным этналінгвістам, акадэмікам М. Талстым, які адзін з першых намаляваў графічную карціну эвалюцыі драўляных прафіляваних надмагілляў ад Чорнага мора да Балтыкі<sup>2</sup>.

Памятныя надмагільныя знакі — гэта і выдатныя творы традыцыйнага народнага мастацтва, у якіх адлюстраваны творчы вопыт цэлых калектываў майстроў разбы па дрэве, узорыстым ткацтве, вышыўцы, кавальстве і інш.

Творчасць майстроў і майстроў, імёны якіх засталіся невядомымі, працякала ў рамках выпрацаваных беларускім народам рытуальных і мастацка-дэкаратыўных традыцый. На працягу многіх стагоддзяў вынаходжваліся і адшліфоўваліся кампазіцыі памятных надмагільных знакаў, крыжоў, убраючы калектыўны вопыт і традыцыйныя рытуалы дзякуючы народным майстрам, якія адметным чынам пераплаўлялі паганская і хрысціянская погляды на проблемы жыцця і смерці.

На вялікі жаль, пахавальна-паміナルная рэчавая атрыбутика і надмагільная пластика беларусаў амаль не фіксаваліся вучонымі і не былі прадметам спецыяльнага даследавання. Нават у фундаментальных працах, прысвечаных рэгіянальна-тыпалагічным асаблівасцям матэрыяльной і духоўнай культуры беларусаў, не ўлічваўся матэрыял, звязаны з традыцыйным народным паха-

<sup>1</sup> Волков А.Ф. Старинные деревянные церкви на Волыни // Материалы по этнографии России. СПб., 1910. Т. 1. С. 37.

<sup>2</sup> Толстой Н.И. Антропоморфные надгробия: Об одной балто-славянской изопрагме // Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995. С. 206–208.

ванием і памінаннем<sup>3</sup>. Выключэнне складаюць працы археолагаў, якія зрабілі спробу рэканструкцыі надмагілляў часоў першынства грамадства і эпохі сярэдневякоўя<sup>4</sup>.

З'яўляючыся элементам культуры народа, звязаным з яго гістарычным лёсам, пахавальна-памінальныя знакі і надмагіллі ўяўляюць сабой паўночненную крыніцу (побач з іншымі) для асвялення шматлойнай сімвалікі беларускіх звычаёў і рытуалаў і многіх іншых пытанняў этнакультурнай гісторыі.

Сакральная творчасць, звязаная з пахаваннем і памінаннем чалавека, у часы сацыялістычнага будаўніцтва падвяргалася знішчэнню. Менавіта гэты этна-носна чисты пласт культуры вельмі баяўся закранаць таталітарны рэжым. Пахавальная і памінальная абрааднасць да смерці палохала функцыянераў ад ідэалогіі. І менавіта з гэтай абрааднасцю звязаны пачатак адкрытай барацьбы дэмакратычных сіл рэспублікі з таталітарна-камуністычным рэжымам. Гісторыя занатавала адмоўна-варожую рэакцыю кіруючай намесніклатуры на акцыі па ўшанаванні нявінна расстраляных у Курапатах, на спробу абраадзіць народны памінальны абраад “Дзяды” на Маскоўскіх могілках у 1989 г.

Дык што ж сабой уяўляе такі страшны для таталітарнай сістэмы традыцыйны абраад? Мусім прызнаць, што поўна і адназначна адказаць на гэтае пытанне не проста. Відавочна адно — пахавальныя рытуалы надзвычай яскрава выяўляюць этнакультурную прастору беларусаў, у іх — вялікая энергія родавай лучнасці нацыянальнага самау́сведамлення. Вядома, што фармаванне светаўспрыніцця, абрааджэнне духоўнага асяроддзя, рэалізацыя эмацыйнальных і эстэтычных патэнцый чалавека адбываецца найперш у працэсе вывучэння традыцыйнай культуры. Этнакультурны ўзровень фармуеца ва ўзаемадзеянасці чалавека як носьбіта пэўных этнічных якасцей з этнічна вартаснымі кампанентамі культуры (этнічныя стэрэатыпы паводзін, этнічная маркіроўка рэчаў побыту і інш.). Надмагілныя насыпы, крыжы, прыклады і іншыя сакральныя кампазіцыі архітэктурнага або скульптурнага плана з'яўляюцца важнымі атрыбутамі абрааднасці, якая шмат у чым вызначае энергетычнае поле этнакультурнай прасторы. Прасторы, у якую баяліся ўвайсці бязбожнікі і ворагі нацыянальнага духу.

Значную ролю ў фармаванні рэлігійнай самасвядомасці беларусаў мела ўніяцкае хрысціянства, непасрэдныя контакты з каталіцкай Літвой і Польшчай. Па ўсёй Беларусі на праваслаўных могілках, прыдарожных крыжах, капліцах з'явілася вялікая колькасць рытуальных народных тканін, разьбяных драўляных скульптур з вобразамі святых, узятымі як з паганскаі, так і хрысціянскай

<sup>3</sup> Цітоў В.С. Народная спадчына: Матэрыяльная культура ў лакальнатыпагічнай разнастайнасці. Мн., 1994.

<sup>4</sup> Квяткоўская А.В. Каменныя магілнікі //Археалогія і нумізматыка Беларусі: Энцыклапедыя. Мн., 1993. С. 301–302; Дучыц Л.У. Культавыя камяні Беларусі // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя даследаванні. Мн., 1989. С. 170.

міфалогій. Рускай адміністрацыі, якая ў Беларусі і Літве заўжды прытымлівалася вялікадзяржаўных настрояў, не падабалася актыўнае выкарыстанне мясцовых традыцыйных прыёмаў мастацкага ткацтва, разьбы па дрэве, кавальства ў афармленні хрысціянскіх святыняў.

Паводле формы і пластыкі надмагілляў, сродкаў і прыёмаў афармлення памінальна-памятнага знака, найперш крыжа, намі зроблена першая спроба сістэматызацыі і класіфікацыі народных, традыцыйных надмагілляў беларусаў. Каб гэта ажыццяўіць, аўтарам сабраны вялікі эмпірічны матэрыял, які зафіксаваны ў фотаздымках, малюнках, схемах, выкананых у час палявых экспедыцый. Апрацаўваны і навукова сістэматызаваны дакументальны фонд захоўваецца ў архіве аўтара.

Мяркую, што формы традыцыйных надмагілляў беларусаў можна звесці да 18 груп: круглыя і падоўжаныя ўсечана-піраміdalныя насыпны (курганы), надмагільныя палотны жанчын, памятныя дрэвы, кладкі драўляныя (пасмартыныя кладкі жанчын), памятныя надмагільныя камяні-валуны, камяні-крыжы (крыжы-жальнікі), круглыя камяні-жорны, прафіляваныя дошкі-крыжы і слупкі, прыклады (навалы), нарубы ("хаткі", "заграды", "абрубленыя магілы"), "маментальныя" крыжы, артадаксальныя кананічныя крыжы з дрэва, крыжовыя, драўляна-палатненныя інсталяцыі, крыжы тыпу адкрытай капліцы, каваныя металічныя крыжы, мураваныя літые крыжы Давыд-Гарадка, помнікі мураваныя, памятныя знакі магіл самагубцаў і няхрышчаных дзяцей.

Да прыніцця хрысціянства (Х–XI стст.) продкі беларусаў (як і балтаў) спальвалі нябожчыкаў на рытуальным вогнішчы, якому адводзілася функцыя ачышчэння, а прах — попел з негаручымі ўпрыгожаннямі і інш. — зграбалі ў урну і хавалі, насыпаючы наверх курган. Паступова курганныя пахаванні былі выцеснены абрацам палацэння нябожчыка ў грунтавыя ямы, які захоўваецца і цяпер.

Хрысціянства, якое трывала замацавала новы спосаб і характар развітання з памерлым чалавекам, не здолела да канца выцесніць багаты паганскі змест розных этапаў пахавальна-памінальнага рытуалу і самой пахавальнай атрыбутыкі. Яскравы прыклад гэтаму — багатая і разнастайная форма надмагільных знакаў і помнікаў, пра якія ідзе гаворка. Самыя простыя, пазбаўленыя хрысціянскай сімволікі памятныя знакі — курганы беларусаў зафіксаваны на Віцебшчыне ў сярэдзіне XIX ст.: "Беларусы Віцебскай губерні на магілах жанчын не ставяць крыжоў: на такую магілу ўказвае толькі магільны пагорак. Акрамя таго, у памяць пра жанчын там перакідаюць праз ручай і балоцістыя мясціны лёгкія кладкі з адной дошкі ці бервяна, на якіх выразаны крыж, башмак ці серп, а часам і год смерці жанчыны. Першапачатковы сэнс такіх мастеркоў — дапамагчы нябожчыку пераадолець цяжка праходныя месцы і перашкодзіць яму вярнуцца назад", — піша вядомы рускі этнограф Дзмітрый Зяленін<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. М., 1991. С. 351.

У наш час традыцыя пазбаўляць магілы жанчын памінальна-пахавальнага знака згублена, калі не браць пад увагу могілкі в. Асташкавічы, пазбаўленыя старых крыжоў і іншых знакаў.

Разглядаючы пахавальную атрыбутыку ў кантэксле абрарадавай рэальнасці, заўважаеш істотнае адрозненне ў рытуалах і формах надмагілляў для “чыстых”, “нячыстых” і “не крышчоных” нябожчыкаў. Ад таго, якім быў смяротны зыход чалавека, залежаў надмагільны знак, месца пахавання нябожчыка і рэжысура пахавальна-памінальнага абрараду. Пры “сваёй” смерці нябожчыка хрысціяніна пакідаюць да пахавання ў “чырвоным” кутку дома, на покуці (адсюль пакута — “мучэнне”).

Смерць хрысціяніна ўспрымалася беларусамі як адыход да сну, успенне. На матэрыяле абрарадавай атрыбутыкі гэта бачна ў падрыхтоўцы ў дамавіне пасмяротнай пасцелі для памерлага, напаўненні яе асноўнымі неабходнымі ў побыце рэчамі, размяшчэнні самога цела ў становішчы, прыдатным да сну, у форме надмагілляў тыпу хатак — “нарубаў”. Самі абрарадавыя дзеянні накіраваны на стварэнне пасмяротнага “дома” для душы і цела памерлага, імітацыю прасторы хаты ўнутры дамавіны (абраз у “галавах”, часам акенца на супраць плячэй і г.д.).

Трэба прызнаць, што ў пахавальнай міфалогіі матыў “дома” прайўляецца на ўзроўні абрарадавых рэаліяў — у труне як пасмяротным доме для нябожчыка, у асобных формах надмагілляў, якія нагадваюць вяночны дом: ды і ў самой назве “дамавіна” закладзена семантыка формы.

Надмагілле самай прымітыўнай канструкцыі ставілі тым, “хто сам на сябе руку паклаў”, а таксама няхрышчаным немаўляткам. На Чачэршчыне казалі: “Спрадвек даўленікам абчэсаны слупок ставілі і не спраўлялі службу”. На Случчыне: “Самагубцу на камяніцы, пры дарозе хавалі, хто не ідзе, камень кінець!” Існавала павер’е: “Калі паставіш на магіле самагубцы хрест і павесіш вобразнік, то ў гэтай сям’і з’явіцца новая смерць”. Самагубцаў ніколі не хавалі разам з “чыстымі”, памерлымі ад сваёй смерці, а толькі па-за могілкамі, калі дарогі.

Абчасаны на чатыры грані, завужданы зверху слупок вышынёй калі метра — хараўтрыны надмагільны знак самагубцы.

На магіле няхрышчанага немаўляці рабіўся невысокі насып, у галаве ставіўся аўбіты стужкай ці спавівачом драўляны кіёчак або галінка. Праз пэўны час замест яго саджалася маладое дрэўца, якое на Вялікдзень і Дзяды аздаблялі сінімі ці чырвонымі стужкамі. Такія надмагіллі называліся “меткамі”. Імі пазначалі не толькі магілы няхрышчаных дзяцей, але і “прадаўняе захаванне”, магілу, якая згубіла нашчадка. На пытанне, навошта ўтыкаць у зямлю галінку, дзе няма значаў аў пахаванні, тлумачылі: “Нада ж, каб якая метка була!”

Асаблівай разнастайнасцю формаў, канструкцый, спосабаў і прыёмаў ма-стацкага афармлення вызначаліся надмагіллі хрысціян, якія памерлі сваёй

смерцю. Догляд за імі праводзіўся як мінімум адзін раз у год. Ссівелья і струхлелія, абытыя дажджамі і абветраныя тканіны замяняліся часам няхай і не новымі, але чыста вымытымі і адпрасанымі ручнікамі, наміткамі, фартухамі, паясамі, стужкамі.

З'яўленне ручніка і фартуха ў арсенале атрыбутаў пахавальна-памінальнага рытуалу звязана з першымі думкамі пра смерць (у многіх выпадках ручнік замяняла намітка — галаўны ўбор замужніх жанчын). У момант смерці, тады ж, калі ставілі грэць ваду, адкрывалі засаўкі комінаў і форткі, з акна вывешвалі ручнік. Ручнік абвяшчаў кожнаму падарожнаму пра смерць чалавека. Гэты звычай тлумачыцца беларусамі па-рознаму: душа нябожчыка павінна выцерціся гэтым ручніком пасля ўмывання, яна выцірае ім свае слёзы або выкарыстоўвае для аздаблення інтэр'ера “хаты”. Вывешванне ў экстэр'еры ручніка мела на мэце аблегчыць выхад души нябожчыка з хаты. Ручнік, па ўсведамленні беларусаў, спрыяе вяртанню души да сваіх суродзічаў, а таму ўnoch пасля памінак (у час асянні) вывешваюць з акна ручнік, а на акно ставяць бліны і куццю для нябожчыкаў.

Фартух — абавязковая частка пахавальнага касцюма жанчыны. Да яго ставіліся як да атрыбуuta, якім пазначаецца род, як да выдатнага апазнавальнага знака, з дапамогай якога можна будзе сустрэцца з “выходцамі” свайго роду на tym свеце, беспамылкова знайсці магілу бліzkага чалавека. Пра згаданую функцыю рытуальных тканін яшчэ і цяпер можна пачуць ад жанчын сталага веку, бабак-павітух, якія просяць, каб усе фартухі, на якіх прымаліся роды, былі апрануты на жанчыну пры адыходзе на вечны спачынак.

Нарэшце, калі падыходзіць з утылітарнага боку, узорысты ручнік і фартух — выразныя, даступныя і зручныя сродкі аздаблення магіл, самыя паважаныя ў побыце селяніна вырабы, якія канцэнтруюць творчы патэнцыял беларускай жанчыны, кожная з якіх натыкала і нашывала “думкамі” гэтыя тканіны.

Ахапіць усе спосабы аздаблення крыжа ручнікамі немагчыма. Многае залежала ад мясцовых традыцый, формаў надмагілляў, матэрыялаў, з якіх рабіўся памятны крыж і многага іншага.

Самымі распаўсюджанымі па ўсёй тэрыторыі Беларусі спосабамі павязвання ручніка на крыжы былі тыя самыя, што сустракаюцца ў касцюме свата ў час вяселля. Найбольш вядомыя чатыры: 1) ручнік перакідваўся праз правае (левое) плячо і завязваўся на ўзроўні лініі таліі на вузел з левага боку; 2) ручнік павязваўся на талію накшталт пояса; 3) ручнік перакідваўся праз правае плячо, перакрыжоўваўся на ўзроўні таліі пад левай рукой, свабодныя канцы апаясвалі талію і завязваліся на вузел пад правай рукой; 4) два ручнікі, накінутыя на левае і правае плячо, перакрыжоўваліся па цэнтры грудзей, завязваліся па баках у пышныя вузлы з свабодна і сіметрычна задрапіраванымі канцамі.

Вывучэнне нацыянальных беларускіх надмагілляў толькі распачынаецца. Зроблена першая спроба адкрыць грамадскасці багаты эмпірычны матэрыял,

сабраны на працягу 25 гадоў маёй збіральніцкай працы. Прапанаваныя сістэматызацыя і класіфікацыя пахавальна-паміналнай архітэктуры і пластыкі, семантыкі надмагілляў патрабуюць удакладненняў, шырокага прыцягнення археалагічнага матэрыялу эпохі ранняга сярэдневякоўя, калі хрысціянства толькі пачынала набіраць сілу, а таксама звестак этнографіі і фальклору.

KAMUNIKAT.org