

З 80-х гг. развіваюцца пасіўныя і паўактыўныя формы далучэння да мастацкай творчасці (дзіцячыя філармоніі, тэатры), ствараюцца праграмы факультатыўных заняткаў па прадметах эстэтычнага цыкла, якія суправаджаліся значным пашырэннем жанравага і тэматычнага рэпертуару ў працы з дзецьмі. У гэты перыяд узнікае вялікая цікавасць да інтэграцыі розных відаў мастацтва ў эстэтычным выхаванні.

Галоўныя прынцыпы інтэграцыі розных відаў мастацтва, якія павінны ляжаць у аснове і строга выконвацца ў выпадку прымянення ў выхаваўча-адукацыйнай сістэме, наступныя:

1. Само прымяненне інтэграцыі павінна быць апраўдана мэтамі і вырашаць канкрэтныя задачы.

2. Інтэграцыя розных відаў мастацтва павінна будавацца на выкананні аднаго з наступных прынцыпаў адзінства: гістарычнага, культурнага, стылявога, жанравага.

3. Пры выкарыстанні розных відаў мастацтва ва ўмовах інтэграцыі важна ўлічваць як іх спецыфічныя асаблівасці, так і рысы, які належаць ім як мастацтву наогул.

4. Прысутнасць кожнага віду мастацтва павінна быць абумоўлена мэтай і несці канкрэтную сэнсавую нагрузку.

А.М. Русецкая,  
ст. выкладчык

## СЭНС І ЗМЕСТ ПРАВАСЛАЎНАЙ ІКОНЫ (псіхалагічны аспект)

У пошуках адказу на пытанне аб сэнсе грамадскіх з'яў, спробах псіхалагічнага прагназіравання сваёй духоўна-маральнай і сацыяльнай дзейнасці чалавек звяртаецца да асэнсавання культурных аспектаў на глабальным, светапоглядным узроўні. З гэтым звязаны узрост цікавасці да зместу і сэнсу праваслаўнай іконы.

Унікальнасць іконы заключаецца ў яе вечнай каштоўнасці, якая не залежыць ад канкрэтных сацыяльна-гістарычных ідэалаў і крытэрыяў эстэтычнага. Гэта прыводзіць да думкі аб існаванні шляхоў духоўнага і маральнага фарміравання асобы, якія не залежаць ад канкрэтнага ўзроўню развіцця сацыяльных каштоўнасцей. Стварэнне іканапіснага вобраза суправаджаецца шэрагам прадпісанняў, якія звязаны з прызначэннем іконы —

перадаць змест і сэнс Свяшчэннага Пісання. Прадпісанні тычацца кананічнасці іконы і характарыстык асобы іканапісца. На гэтай аснове фарміруецца крытэрыі вызначэння створанага вобраза як іконы. Ікона як духоўная з’ява ў свеце з’яўляецца загадкай: адмаўляецца індывідуальнае аўтарства іконы; у створаны вобраз арганічна ўключаюцца ідэнтыфікаваныя надпісы. “Зваротная” перспектыва, адсутнасць святлаценю абумоўліваюць незвычайнасць іконы. Ікона не вызначаецца як мастацкі твор.

Асаблівая ўвага ў праваслаўі надаецца характарыстыкам духоўна-маральнага стану іканапісца. Прападобны Максім Грэк указваў, што “аце жэ кто зело имати быти хитр святых икон воображению, а живый не благолепотне, таковым писати не повелети ... и от неверных иконного воображения православным христианам не приимати” (12, с. 44—45). Лагічнай будзе выснова аб цывыпаккасці асаблівасцей іконы ў перадачы духоўнай і маральнай інфармацыі праз створаны вобраз.

Навука можа растлумачыць існуючае ў рэлігіі, пакуль хапае навуковых ведаў у адпаведнасці з узроўнем іх развіцця. Інтэнсіўнае пранікненне навукі ў рэлігію немэтазгодна: яно не адпавядае хрысціянскаму дагмату веры як сістэмаўтваральнай аснове духоўнай практыкі. У навуцы нічога не прымаецца на веру. У гэтым заключаецца прынып навукі, які фарміруе адпаведны спосаб мыслення. Сінгэз навукі і рэлігіі абмежаваны. Ён вядзе да змяшэння розных спосабаў пазнання. Праўда Свяшчэннага Пісання змяшчае ў сябе шмат надразумовага, надлагічнага, што пазнаецца вэрай. Навуковае тлумачэнне духоўных з’яў апраўдана ў інфармацыйным аспекце і мае карысць для далёкіх да Царквы людзей.

У аснове псіхалагічнага аналізу кожнага графічнага вобраза ляжыць тэорыя псіхаматорнай сувязі (І.М.Сечанаў). У працэсе жыццядзейнасці чалавек перажывае мноства эмоцый. Эмацыянальнае перажыванне ў сістэме ўнутранай псіхічнай дзейнасці асобы знешне выражаецца рухам. А.М.Лявонцьеў сцвярджае, што рух ажыццяўляе практычную сувязь чалавека з прадметным светам, якая ляжыць у аснове развіцця псіхічных працэсаў (11, с. 31). Аднак значная колькасць рухаў як рэакцыя на эмацыянальныя перажыванні аказваецца затрыманай намаганнем волі. Псіхічная дзейнасць у гэтым выпадку не выражаецца знешне і застаецца ва ўнутраным плане як след руху. Моцнасць следу заложыць ад моцнасці дзеючага ўражання і знешняга стымулу. Б.І.Дадонаў адзначае эмоцыю як дзейнасць

інфармацыі аб свеце, якая назіраецца ў форме уяўлення, думкі (6, с. 29). Змест уяўнай дзейнасці вызначаецца рэчаіснасцю: мысліць магчыма толькі знаёмымі катэгорыямі (16, с. 84). Думка, якая ляжыць у аснове затрыманага руху, фіксуецца падсумоўваннем напружання энергіі ў групах мышцаў, якія адпавядаюць гэтаму руху (13, с. 285).

Галоўным органам прадметных чалавечых дзеянняў з'яўляецца рука. А.М.Лявонцьеў падкрэслівае сувязь аферэнтна-эферэнтнага поля рукі з найскладанейшымі гнастычнымі ўтварэннямі ў псіхіцы і ўнутранымі ўстаноўкамі чалавека. Залежнасць руху рукі ад уяўлення, думкі тлумачыцца тым, што працэс узбуджання ў цэнтральнай нервовай сістэме аднолькава адбываецца як у выпадку непасрэднага ўплыву стымулу, так і ў выпадку ўспамін, уяўлення аб ім (16, с. 92—94). У гэтым заключаецца механізм узаемадзеяння асобасна-матывацыйнай сферы асобы і матарыкі рукі. У графічным вобразе як перадачы стану псіхікі атрымліваюцца закардаваныя псіхічныя з'явы, якія звязаны з патрэбнасцямі, каштоўнымі арыентацыямі і накіраванасцю асобы аўтара. А.А.Смірноў указвае, што чалавек малюе не тое, што ён бачыць, а тое, што ён ведае (17, с. 62). Аб гэтым сведчаць выяўленчыя вобразы ў творах сюррэалізму, авангарда, у малюнках дзяцей і людзей, якія “не ўмеюць маляваць”. Р.Арнхейм адзначае, што графічны твор ёсць меркаванне аб рэчаіснасці (1, с. 48).

Узнікае пытанне аб тым, што ляжыць у аснове фарміравання ведаў аб рэчаіснасці і як яно вызначаецца ў графічным вобразе. Зместам ведаў, наводзіць А.М.Лявонцьева, з'яўляюцца сістэмныя сувязі рэчаіснасці, якія ляжаць за знешнім воблікам рэчаў. Так утвараецца сістэма значэнняў, якія складаюць асобны сэнс і індывідуальны вобраз свету. З гэтага пункту гледжання А.М.Лявонцьеў разглядае выяўленчую дзейнасць як кагнітыўную, якая не абавязкова з'яўляецца эстэтычнай і завяршаецца стварэннем вобраза (10, с. 254). Такія веды ў аспекце светапогляду К.Роджэрс называе сімвалізаваным вопытам арганізма (15, с. 45—46). Асобны сэнс з'яўляецца асновай уяўлення, думкі і фіксуецца матарыкай дамінантнай малюючай рукі ў выглядзе следу руху, які заканамерна абумоўлены ў графічнай форме. Гэтая форма выступае паказальнікам прысутнасці ў выяўленчым вобразе канкрэтных ведаў. Маецца на ўвазе дамінантнасць вызначаных ідэй, калі чалавек, малюючы, дзейнічае ў адпаведнасці са сваімі прынцыпамі, якія ўжо склаліся ў яго

ўзаемаадносінах з рэчаіснасцю. Такім чынам ён фарміруе думку ў першаснай вобразнай форме. Графічны твор з'яўляецца праекцыяй унутранага свету чалавека, які малюе. Сэнс іканапіснай выявы вызначаецца ведамі аб рэчаіснасці як вынікам кагнітыўнай дзейнасці іканапісца. Сэнсавы характар іконы падкрэсліваецца ўключэннем у выяву надпісаў. Яно адлюстроўвае паралельнае існаванне ў псіхічнай дзейнасці невербальнага (вобразнага) і вербальнага мыслення і сведчыць аб аб'ектыўнасці іконы. Сімвалізуючы дамінантную ідэю, аўтар выходзіць з-пад уплыву стэрэатыпаў мастацкай культуры, будуючы выяву ў адпаведнасці з заканамернасцямі графічнай сімвалізацыі ідэй і вобразаў. Гэтыя заканамернасці з'яўляюцца дастаткова вывучанымі ў галіне графічнай псіхалогічнасці, дзе распрацаваны сімптомакомплексы (сістэмы прымет і паказальнікаў) унутраных становішчаў асоб. Так тлумачыцца незвычайнасць іканапіснага вобраза, якая сведчыць аб прынцыповаспецыфічных ведах іканапісца. Уздзеянне іканапіснага вобраза на асобу, якая глядзіць на яго, абумоўлена тым, што ў сістэме механізма графічнай сімвалізацыі і ўспрымання іканічны знак аднолькава інтэрпртуецца малюючай асобай і гледачом. Гэтая заканамернасць ляжыць у аснове праваслаўнага і іканапіснага канона.

Кананічнасць іконы ўяўляе вызначанасць паказу зместу Свяшчэннага Пісання сродкамі выяўленчай дзейнасці, якая склалася ў духоўнай практыцы і была зафіксавана Сусветным і мясцовымі саборамі праваслаўнай Царквы. Гэтая вызначанасць (поза, жэст, форма, лінія і інш.) з'яўляецца аб'ектыўным выказнікам праваслаўных ведаў. У каноне такія веды носяць агульны (саборны) характар, які адпавядае евангельскай Ісціне. У багаслоўі і мастацтвазнаўстве падкрэсліваюцца саборнае аўтарства канкрэтнай іконы (ікона не падпісваецца аўтарам) і яе кагнітыўная функцыя. Я.М.Трубецкой указвае, што ў іконе няма нічога адвольнага, таму што яна ўваходзіць у састаў праваслаўнага храма як цэласнага свету.

Узнікае пытанне аб прысутнасці ў іконе індывідуальнай творчасці мастака-іканапісца. Дыялектыка ўзаемадзеяння саборнага духоўнага вопыту праваслаўнай царквы, які зафіксаваны ў каноне, і індывідуальных ведаў іканапісанняў, якія падсумоўваюць індывідуальныя веды членаў царквы, тычацца сферы заканамернага знака і партрэтных рыс. У астатнім іканапісная практыка дае мастаку магчымасць для перадачы

духоўна-індывідуальнага. У праваслаўі і індывідуальнас разумеецца як форма праяўлення вышэйшага, Боскага абсалюту. Бяскончасць Тварца прадугледжвае індывідуальнасць у развіцці і творчасці. Індывідуальнасць у сістэме хрысціянскай антрапалогіі разумеецца В.В.Зянькоўскім як вышэйшае індывідуальнае праяўленне саборнасці, як каштоўнасць у сваім значэнні і непаўторнасці (7, с. 60—61). Інтэрыярызацыя духоўнага вопыту Царквы, асоба і творчая рэалізацыя яе духоўнага патэнцыялу абмоўлены першапачатковай прысутнасцю вобраза Бога ў чалавеку. На раскрыццё і аднаўленне ў сабе вобраза Бога накіравана хрысціянская сістэма самаразвіцця асобы ў яе патэнцыяле станоўчага (закладзенага добра). Узвядзенне асобы да індывідуальнасці, якое прадугледжвае свабоду ад сацыяльна, біялагічна і духоўна абумоўленых дэфармацый і неўратычных утварэнняў (грахоўнасці), уяўляе развіццё падобія Бога ў чалавеку як умовы вечнага жыцця. Гэта псіхолога-педагагічная ідэя дамінуе ў праваслаўным усведамленні і ляжыць у аснове патрабаванняў да ўнутранага стану іканапісца. Адпаведна меркаванню прападобнага Іосіфа, ігумена Волацкага, асоба іканапісца павінна мець дачыненне да асобы выяўленага першаобраза пры дапамозе духоўнага вопыту (8, с. 219). А Павел Фларэнскі ўказвае, што іканапісныя формы і іканапісцы не выпадковыя (21, с.265). А.А.Успенскі зазначае, што ў іконе змешчана Адкрыццё, атрыманае мастаком, які ўзгадняе сваё жыццё з Адкрыццём у меру свайго дачынення да яго. Асновай дачынення з'яўляюцца садзеянне, дзейнасць намаганні чалавека як супрацоўніка Бога, як носьбіта і выканаўцы Боскай ідэі. Кананічная ікона з'яўляецца вынікам сумеснай творчасці, Боскай і чалавечай (20, с. 427—428). Супрацоўніцтва паміж Богам і чалавечым утвараецца ў любові, якая матэрыяльна прысутнічае ў чалавечай прыродзе Ісуса Хрыста. К.Шэнбарн указвае: “Любовь — это икона Божия — такова ... главнейшая мысль... богословского исследования иконы Иисуса Христа”, — таму што сам іканапіс заснаваны на вучэнні аб увачалавечанні Божым (22, с. 128—129). Канон дазваляе выяўляць у вобразе толькі тое, што мае “цялеснае” ўвасабленне і ў вядомай ступені з'яўляецца пазнавальным.

Сапраўднасць іконы вызначаецца, акрамя кананічнасці, духоўным узроўнем яе выканаўцы. Накіраванасць каштоўнасці-матывацыйнай сферы асобы іканапісца, які мае сапраўды праваслаўную святomasць, фарміруе ўстаноўку на ўваходжанне

ў стан святасці. Святасць з'яўляецца ўнутраным станам асобы, які прасцыруецца ў іконе пры пасрэдніцтве заканамерна абумоўленага графічнага знака ў сістэме псіхаматорнай сувязі. Характэрна, што святасць у сучаснай эстэтыцы разглядаецца як твар старарускай культуры (3, с. 20).

Псіхалагічная сутнасць дадзенага стану заключаецца ў набліжэнні асобы да ўспрымання Бога. Гэтым забяспечваецца рэальнасць ідывідуальнага псіхалагічнага вобраза свету ў сістэме індывідуальнай свядомасці. Як сцвярджае архіепіскап Сергій Спаскі, свет, які магчыма бачыць, ёсць у пэўнай частцы вобраз Божы. Бог адкрывае Сябе, Свой вобраз, якім з'яўляецца пазнавальны тварны свет, у той меры, у якой чалавек мае індывідуальную магчымасць змясціць у сабе Бога як рэчаснасць (18, с. 45). Індывідуальная здольнасць успрымання Бога ці фарміраванне патэнцыяльна магчымай адэкватнай карціны свету залежыць ад духоўных і маральных перадумоў. Гэтыя працэсы адлюстроўваюцца ў графічнай праскцыі.

Кожная графічная выява ёсць “аўтапартрэт”, таму што яна змяшчае ў сабе змест палсвядомасці малюючага. У ёй закладзіваны ўсе асобныя супярэчнасці, унутраныя канфлікты, абарончыя тэндэнцыі, якія мае аўтар. Дадзеныя з'явы, якія знаходзяцца ў рамках нормы ў палсвядомасці кожнага “звычайнага” чалавека, з'яўляюцца псіхафізіялагічнай асновай фарміравання сучаснай мастацкай культуры з практычнымі асаблівасцямі яе формаў і сродкаў (лінейная перспектыва, святлацень). Дадзенаму пункту гледжання адпавядае багаслоўска-мастацказнаўчая канцэпцыя аб выражанасці ў стэрэатыпах мастацкай культуры “грахоўнай”, “страснай”, неўратычнай сутнасці чалавека. Багаслоў'е іконы прадугледжвае набліжэнне псіхалагічнага стану іканапісца да святасці як адэкватнасці маральнаму здароўю, вызваленню яго ад “страсці” ці неўратызму. Паняцце страсці ў псіхалогіі азначае крайнюю ступень прысутнасці ў матывацыйнай сферы асобы пачуцця, якое выходзіць за рамкі нормы па сваёй інтэнсіўнасці. Багаслоўскае паняцце “бясстраснасці”, якое ў ідэале належыць іканапісцу, не азначае адсутнасці пачуццяў: гэта супярэчыла б чалавечай прыродзе. Прыслаўны катэхізіс, сцвярджаючы, што асоба як індывідуальнасць ёсць вышэйшая каштоўнасць свету, прызнае каштоўнасцю эмоцыі пры ўмове іх абсалютнай накіраванасці да добра. У адпаведнасці з прыслаўным вярвучэннем Бог ёсць Любоў. Бясстраснасць іканапісца разумеецца не як знішчэнне пачуццяў,

а, па меркаванні св. Грыгорыя Паламы, як іх пераўтварэнне, асвяшчэнне, далучэнне да Боскай благадаці ў пераводзе ад зла да добра (20, с. 194). У іканапісным вобразе як графічнай праекцыі святасці ажыццяўляецца пабудова выявы, адэкватная духоўна-маральнаму здароў'ю. Гэтым абумоўліваецца псіхакарэкцыйны ўплыў іконы, а праваслаўны іканапісны канон магчыма разумець як графічны сімптамакомплекс духоўнага і маральнага здароў'я асобы. Кананічныя прадпісанні забяспечваюць і гарантуюць аб'ектыўнасць іканапіснага вобраза. Яны перапакджаюць скажэнню рэчаіснасці адлюстраванага ў іконе духоўнага сэнсу, якое ўзнікала б ў выніку магчымых самавольных трактовак, не падтрыманых духоўнай традыцыяй. Л.А. Успенскі падкрэслівае, што індывідуальная творчасць у каноне ўспрымаецца мастаком як выяўленне царкоўнай веры і жыцця, як сродак, пры дапамозе якога Царква ўвасабляе шлях урастання чалавецтва (20, с. 428).

Тое, што немагчыма бачыць непасрэдна, духоўна сузіраецца праз іканапісны вобраз. Ікона з'яўляецца праекцыяй рэальнасці аб'ектыўнага свету. Веды аб гэтай рэальнасці ўтрымліваюцца ў саборнай свядомасці праваслаўнай царквы. У індывідуальна-асобасным плане засваенне ведаў на светапоглядным узроўні вызначае ўваходжанне чалавека ў стан святасці. Зместам святасці як асабістага псіхаэмацыйнальнага стану, у якім Бог выяўляецца ў чалавеку і праз чалавека, выяўляе Сваю моц (18, с. 46, 64), з'яўляюцца ўнутраныя характарыстыкі іканапісца. Яны адпавядаюць абсалютнаму псіхалагічнаму здароў'ю. Ступень далучэння іканапісца да стану святасці азначае ўзровень яго далучэння да выяўляемага першавобраза, складае рэальны змест канкрэтнай іконы і ступень яе аб'ектыўнасці. Гаворачы аб іканапісных вобразях прападобнага Андрэя Рублёва, В.Р. Брусава ўказвае, што яны ўяўляюць сабой рэалізм вышэйшага парадку, які змяшчаецца ў здольнасці перадаць унутраны духоўны стан вобраза (2, с. 30). Архімандрэйт Рафаіл (Карэлін) называе ікону дыялогам, асабістым уземадзеяннем тых, хто знаходзіцца ў Духу Святым, з зямным светам (14, с. 40). Іканапісец Грыгорый Кружыцкі ўказвае, што зместам іконы з'яўляецца Свет Пераўтварэння Хрыстова (5, с. 8), і падкрэслівае абагатоворанае ўздзеянне іканапіснага вобраза. Уключэнне стану святасці як пераўтворанага ўнутранага свету чалавека ў змест іконы ажыццяўляецца праз псіхаматорную сувязь. Дадзены механізм абумоўлівае заканамернасць графічнай сімвалізацыі

храктарыстык унутранага стану іканапісца ў канкрэтным графічным знаку. Яна зафіксавана праваслаўным іканапісным канонам як праекцыя стану святасці. Як сцвярджае Л.А. Успенскі, ікона ёсць паказ духоўнага вопыту святасці, а ўласцівасцю святасці з'яўляецца тое, што яна асвятляе ўсё тое, што з ёй сутыкаецца (20, с. 249). Наяўнасць асобнай устаноўкі чалавека, які ўспрымае іканапісны вобраз, на духоўнае імкненне да Першавобраза (у малітве) далучае яго асобу да Ісціны (23, с. 17) праз змест унутранага свету іканапісца, а значыць, да саборнага духоўнага вопыту праваслаўнай царквы ва ўзыходжанні да святасці. У гэтым узыходжанні змяшчаецца вечная каштоўнасць праваслаўнай іконы.

1. *Архнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — М., 1974.
2. *Брюсова В.Г.* Андрей Рублёв и московская школа живописи. — М., 1998.
3. *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика XI—XVII вв. — М., 1995.
4. *Выготский Л.С.* Лекции по психологии // Собр. соч. — М., 1987. — Т. 2.
5. *Григорий (Крут), инок.* Мысли об иконе. — М., 1997.
6. *Додонов Б.И.* Эмоция как ценность. — М., 1978.
7. *Зеньковский В.В.* Проблемы воспитания в свете христианской антропологии. — М., 1996.
8. *Иосиф Волоцкий, преподобный.* Послание иконописцу. — М., 1994.
9. *Леонтьев А.Н.* Некоторые проблемы психологии искусства // Избр. психол. произв. — М., 1993. — Т. 2.
10. *Леонтьев А.Н.* Образ мира // Там же.
11. *Леонтьев А.Н.* Психологическое исследование движений руки после ранений руки // Там же.
12. *Максим Грек.* О святых иконах // Философия русского религиозного искусства. XIII—XX вв. — М., 1999.
13. *Психологические тесты* / Сост. Э.Р.Ахмеджанов. — М., 1995.
14. *Рафаил (Карелин), архимандрит.* О языке православной иконы // Православная икона. Канон и стиль. К богословскому рассмотрению образа / Сост. А.Стрижев. — М., 1998.
15. *Роджерс К.* Теория личности // Роджерс К. Клиентоцентрированная терапия. — М., 1997.
16. *Сеченов И.М.* Рефлексы головного мозга // Избр. произв. — М., 1952. — Т. 1.



17. Смирнов А.А. Детские рисунки // Хрестоматия по возрастной и педагогической психологии / Под ред. И.И.Ильцова и В.Я.Ляудис. — М., 1980.

18. Спасский С. Православное учение о почитании святых икон. — М., 1995.

19. Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе. — М., 1981.

20. Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. — М., 1989.

21. Флоренский П. Иконостас // Философия русского религиозного искусства. XV—XX вв. — М., 1993.

22. Шенборн К. Икона Христа. Богословские основы. — Милан; М., 1999.

23. Богословие иконы. — М., 1994.

Н.Д.Піскун,  
выкладчык

## ВОБРАЗ КАЗЫ ў ВЕРАВАННЯХ, ПАРАТЭАТРАЛЬНЫХ ДЗЕЯХ І НАРОДНЫМ ТЭАТРЫ БЕЛАРУСАЎ

Пэрсанажы ў народным тэатры беларусаў можна разглядаць з розных пунктаў гледжання: характару, ролі, становішча, алегорыі і інш. Аднак цікавым уяўляецца даследаванне вобраза з пункту гледжання яго эвалюцыі. Бясспрэчны той факт, што шматлікія персанажы фальклорнага тэатра архетыповыя. Іх “гісторыя” бярэ свой пачатак у старажытных вераваннях людзей і на працягу стагоддзяў трансфармуецца і асімілюецца ў розных культурах, у розных відах народнай творчасці. Прычым, калі правобраз архетыпа існуе ў першасным матыве або сюжэце, то на працягу ўсяго перыяду сваёй эвалюцыі ён можа набыць нацыянальную афарбоўку, змяніцца па сваіх знешніх прыметах (касцюмах, атрыбутах, мове і г. д.), несучы ў сабе пры гэтым першапачаткова набытыя рысы вобраза і дакладнасць сітуацый, у якіх ён дзейнічае. Адным з такіх вобразаў у народным тэатры беларусаў з’яўляецца “танцуючая” і “спяваючая” Каза. Звернемся да гісторыі ўзнікнення і эвалюцыі гэтага вобраза ў агульнакультурным маштабе.

Міфалагічная гісторыя Казы пачынаецца з палеалітычнага жывапісу (сюжэт тыпу “Казёл каля дрэва”). У эпоху мезаліту