

БЕЛАРУСКІ НАРОДНЫ ТАНЦАВАЛЬНЫ ЭТЫКЕТ

Па матэрыялах Чачэрскага раёна

ПАДЗЯКА ЗА ТАНЕЦ

У сістэму беларускага народнага традыцыйнага этыкету ўваходзіць таксама і падзяка як своеасаблівы знак павагі і ўдзячнасці за сумеснае выкананне танца. Яна магла быць выказана як адразу ж, пасля яго заканчэння, так і на месцы, адкуль кавалер запрашаў дзяўчыну на танец. Аднак заўважана, што на месцы запрашэння дзяўчыны на танцавальны тур падзяка выказ-



валася часцей у больш спрощаным выглядзе, на што ўплывалі фактар часу і зменлівасць сітуацыі, а значыць — і эмацыянальнай узрушанасці.

Даследуючы менавіта гэты бок традыцыйнага народнага рэгіянальнага танцавальнага этыкету, адзначым, што ў Чачэрскім раёне ў кань XIX — сярэдзіне XX стагоддзя існавалі розныя формы падзякі. Напрыклад, усюды існавала падзяка-выказванне словам, адным і больш. Распаўсюджана падзяка ў форме звычайнага кіўка галавой уніз, а таксама і пацісканне рук і інш.

Аналізуючы разнастайныя варыянты падзякі, што маюць мес-

ца на Чачэршчыне, іх мэтазгодна класіфікаваць па відах і тыпах. Да першага віду мы аднясем падзяку нахілам галавы. Другі від — падзяка слоўная. Слоўны жэст-падзяка, як і першы від, мае свае асаблівасці, у якіх найважнейшая інтанацыя першасная. Есць і трэці від падзякі. Да яго мы аднясем падзяку поціскам рукі. Дарэчы, вызначана, што характар поціскаў залежаў ад эмацыянальнага стану партнёраў. На стылявыя асаблівасці падзякі гэтага віду, як і іншых, уплываў не толькі псіхалагічны, але і сацыяльны фактар. Поціск рукі мог быць без асаблівага праяўлення эмоцый, проста як пры вітанні;

хлопец поціскам дзвюх рук дзякаваў дзяўчыне за танец або, наадварот, дзяўчына такім жа поціскам выказвала падзяку хлопцу, што сустрэлася не надта часта; у поціску злучаліся абедзве рукі хлопца і дзяўчыны.

Да чацвёртага віду выказвання ўдзячнасці адносяцца больш складаныя формы, дзе спалучаны папярэднія віды. Таму для больш дакладнай характарыстыкі мы адзначым гэты від як паралельна павялічаная падзяка.

Абагульняючы выказанае, адзначым, што выкананне жэстападзякі ў рамках кожнага з відаў і тыпаў мае шырокае кола інтанацый: пластычных, дынамічных, эмацыянальна-вобразных.

ПАВОДЗІНЫ У ЧАС ТАНЦА

У народзе існавалі свае ўяўленні пра выкарыстанне вольнага часу ў форме танцаў. Яны вырацоўваліся ў ходзе засваення ранейшых маральна-этычных нормаў. Кожны перыяд уносіў нешта сваё. Гэта і натуральна. Але існавалі прынцыпы паводзін, якія ў меншай ступені паддаваліся знешнім модным уплывам.

У канцы XIX — сярэдзіне XX стагоддзя лічылася звышнепрыстойным, калі ў час танцаў дзяўчына моцна прыціскалася да хлопца ці неяк інакш праяўляла эмоцыі заляцання, нахшталь абдымкаў кавалера за шыю. Ганебным лічылася таксама ў час танца цалавацца. Пра гэты бок паводзін моладзі нам яскрава апавядаюць носьбіткі мясцовых духоўных традыцый. Адна са старэйшых жанчын вёскі Бабічы адказала так: «У нас тады і танцаў такіх не было, што сёння — пакуль станцуеш, то можна выспацца. У нашых старадаўніх танцах немагчыма было і пагаварыць, не тое што глупствам нейкім займацца... Станцуеш адзін танец — і сарочку хоць выкручвай».

«Калі б я такое зрабіла, то маёй нагі не толькі ў бацькоўскай хаце, але і ў вёсцы не было б», — знаходзім мы ў адказе жыхаркі вёскі Палессе.

Удзельніца этнаграфічнага гурта вёскі Бяляеўка сцвярджае, што «думка пра тое, каб чапляцца за шыю хлопца ці дазволіць пры народзе пацалаваць сябе, нам і ў голаву не прыходзіла».

Адзначаныя ўчынкі ідэнсіфікаваліся ў народзе са стратай гонару ці апаганьваннем роду.

«Сціпласць заўсёды ўпрыгожвала дзяўчат і хлопцаў», «Сціпласць каштавала даражэй за со-

лата». Такія і падобныя на гэтыя прымаўкі і выказванні носьбітаў традыцый нам часта прыходзілася чуць у час фальклорных экспедыцый у кожнай вёсцы на Чачэршчыне, калі мы закралі гэтую тэму.

Такім чынам, у момант пластычна-эмацыянальнага праяўлення танцоры трымалі сябе ў межах прыстойнага, не давалі волю сваім пачуццям, пастаянна кантралявалі і думкі, і дзеянні.

Галоўным крытэрыем і арыенцірам у паводзінах моладзі лічылася грамадская думка. Для дзяўчыны як будучай маці і захавальніцы роду думкі аднавяскоўца былі асабліва значныя. Калісьці людзі баяліся не толькі нагавораў і дрэнных думак, але і зняважлівага позірку ў свой бок.

Прынцыпы адносін да дзяўчат вызначалі нормы народнага этыкету. Хлопцу не дазваляліся такія вольнасці, як, напрыклад, вадзіць рукой па спіне дзяўчыны зверху ўніз, апускаць руку ніжэй яе таліі, абдымаць партнёрку за сцёгны. Выканаўца народных пе-

сень з вёскі Гольч Надзея Шальманавы наконт гэтага вельмі трапіна заўважыла: «Дзявочая спіна — не гармонік, каб на ёй іграць».

Правілы традыцыйнага народнага этыкету рэгламентавалі таксама і размовы ў час танца. Калі хто адносна доўга ці моцна размаўляў, то самі выканаўцы такога размоўцу супынялі заўвагай: «Ці танцуй, ці супыніся» альбо «Калі выйшаў на танец, то трэба скакаць!» — адзначыла Гаіна Ксяндзова (67 гадоў) з вёскі Красніца. Ці яшчэ: «Размаўляе на танцы той, у каго лянота вялікая» (Таццяна Лахцерава, 1932 г. н.). «Няўмеку нічога не застаецца рабіць, як толькі размаўляць!» — падкрэсліла ўдзельніца этнаграфічнага гурта з вёскі Бабічы Наталля Карпоўская (1936 г. н.).

Калі нейкім чынам і ўзнікала размова ў час танца, то ў ёй забаранялася хлопцу весці гаворку пра іншую дзяўчыну, а партнёрцы наадварот — пра іншага хлопца.



Якая б папярэдня праграма паводзін у час непаэраднага выканання танца ні складалася б і як бы хлопец і дзяўчына ні хавалі свае пачуцці ад грамады, закаханыя заўсёды мелі жаданне абмяняцца думкамі, выказаць патаемнае. Таму хлопцы і дзяўчаты, якія валодалі толькі ім вядомымі жэстамі размовы — своеасаблівымі знакамі-сімваламі, маглі без сведкаў выказаць у межах дазвоненага свае адносіны. Літары, словы дый цэлыя сказы перадаваліся адзін аднаму сродкамі пластыкі, патаемным поціскам рук. Інтанация поціску адпавядала адэкватнасці ўнутраных пачуццяў, эмоцый аднаго з партнёраў ці адначасова абайх.

У час танцаў своеасаблівы сэнс надаваўся рухам ног. Кожны рух меў сваю дынаміку і інтанцыйныя асаблівасці. Гэта падевядома адлюстроўвалася ў выкананні элементаў пластыкі, харэаграфічных акордаў, а таксама і пластычных ланцужкоў.

Нашы назіранні пацвярджаюць, што беларусы і менавіта жыхары Чачэрскага раёна генетычна дбалі ў час танца і пра прыгажосць пластычнага адлюстравання свайго ўнутранага стану, і пра этычны бок сваіх танцавальных рухаў. Дзяўчатам, напрыклад, народным этыкетам у канцы XIX — пачатку XX стагоддзя забаранялася высока падкідаць угору ногі. Лічылася, што гэтак робяць «нахальніцы» — «маладзіцы непрыстойных паводзін». Дарэчы, такое ўяўленне аб манеры выканання танцавальных рухаў мы назіралі ў вясковым асяроддзі і ў больш позні перыяд.

Паводле беларускага традыцыйнага этыкету дзяўчыне нельга было паказаць аголеныя ногі. «Не было большага на свеце сораму, як паказаць каленкі» — так сцвярджаюць старажылы чачэрскіх вёсак. Раней лічылася вялікім грахам, калі дзяўчына на людзях паказвала аголенае цела. Вышыню падкідання ног угору вызначалі паясное адзенне (андарак, спадніца і, па сцвярджэнні носьбітак мясцовых традыцый, — адсутнасць ніжняй бялізны ў дзяўчат і жанчын).

Маральна-этычныя нормы паводзін у пэўнай меры ўплывалі і на характар выканання этнічных танцаў, усталёўванню мясцовых народных харэаграфічных стылявых асаблівасцяў.

Сёння на аматарскай сцэне можна назіраць такую з'яву. Выканаўцы танцаў вольна, а калі і ўвогуле неахайна, адносяцца да фартуха як часткі святочнага дзівочага касцюма: калашмаццяць яго. Да свайго фартуха да



звільняюць таксама датыкацца іншым асобам. Дзівочы фартух выкарыстоўваецца ў танцы як своеасаблівы арыбут, які з'яўляецца ланцужком у развіцці надуманага сюжэта. На вялікі жаль, адпаведную праграму задаюць артыстам-аматарам пастаноўшчыкі танцаў, у асноўным кіраўнікі харэаграфічных калектываў. А «на вялікі жаль» таму, што фартух адпаведна з беларускімі народнымі традыцыямі атаясамліваецца з маральнай чысцінёй дзяўчыны, ён — засцерагальнік яе гонару. Таму і самі дзяўчаты да фартуха адносіліся з павышанай увагай і не дазвалялі нікому да яго дакранацца. «Каб хлопец даткнуўся да фартуха — барані

Бог!» — адзначае Х. Серыкава. «Калі бес пасяліўся ў хлопца і ён хацеў абняславіць дзяўчыну, то рабіў гэта зняважлівым датыканнем да яе фартуха». — заўважыў Іван Пракапенка (1907 г. н.) з вёскі Рудня Нісімкавіцкая. Не тое што хлопцы на танцах, але і мужчыны пасля вяселля не мелі права датыкацца да фартуха сваёй жонкі.

У час танцаў былі своеасаблівыя жарты. Выкарыстаўшы паўзу паміж наступным танцам, барабанчык (бубніст), напрыклад, мог паставіць пасярэдзіне хаты лаўку, а на яе пакласці бубен (маленькі барабанчык), перавернуты скурай уніз. Затым выгукваў,

каб дзяўчаты насыпалі ў барабан семак. Музыкальная паўза такім чынам магла працягвацца да таго часу, пакуль барабан не будзе запоўнены семкамі да рысы, якая б задаволіла музыку.

Як вядома, на танцы да моладзі прыходзілі жыхары сталага ўзросту. Сярод іх былі і вясковыцы больш чым сталага ўзросту. Яны цікавіліся тым, як праходзяць танцы, што і якім чынам танцуюцца. Наведванне танцавальных вечарын дзядулямі, бабулямі, бацькамі мела для моладзі выхаваўчы момант.

Людзі старэйшага пакалення былі галоўнымі захавальнікамі этычных нормаў мясцовай танцавальнай культуры. Да старэйшых моладзь ставілася з вялікай павагай і тады, калі камусьці з прысутных на вечарыне хацелася змяніць ход танцавальнага вечара і ўклініцца ў танец. Моладзь такую магчымасць ім давала. Па знаку старэйшага танцора музыка распачынаў іграць мелодыю запатрабаванага танца альбо працягваў выконваць папярэдні твор. Музыка цалкам уваходзіў у творчы кантакт з танцуючымі і вельмі хутка знаходзіў з імі паразуменне, прытрымліваючыся зададзенага тэмпу і прашанаваных умоў своеасаблівай гульні. Прадстаўнікі старэйшага пакалення абураліся на моладзь, якая, па іхнім разуменні не так танцуе, неакладна выконвае асобныя рухі, дый каленцы «выкідвае» не па-старому і ўвогуле — не прытрымліваецца мясцовых выканаўчых традыцый. Такія эмацыянальныя экспромты мелі ў большасці добразвучлівы характар, хоць часам і прысутнічалі ў іх ірацыяныя закіды ў бок моладзі. Неабходна адзначыць, што аналагічныя імправізацыі з боку старэйшых сустракаліся не так і часта. У іх хапала вытрымкі і такту дачакацца завяршэння танца ў выкананні хлопцаў і дзяўчат і ўжо тады выступіць у якасці настаўніка альбо апанента.

Абагульняючы выказанае, можна зрабіць выснову, што яшчэ ў сярэдзіне гэтага стагоддзя паводзіны моладзі на танцавальных вечарынах рэгуляваліся устойлівымі народнымі традыцыямі, грамадскімі формамі ўзаемаадносін сяльчан у штодзённых бытавых умовах і на святах. Асаблівае паводзін моладзі на танцавальных вечарынах характарызуецца, як было ўжо адзначана, як натуральным працягам, так і развіццём папярэдніх этычных нормаў мясцовых маральна-этычных традыцый.



ПАВОДЗІНЫ У ЧАС ТАНЦАВАЛЬНАГА ПЕРАПЫНКУ

На танцавальнай вечарыне, дзе б яна ні адбывалася — у вясковай хаце ці ў вясковым дзяржаўным клубе, — танцавалі не ўсе; хтосьці вёў размову, а хтосьці проста сядзеў і назіраў за танцорамі.

У час так званай вымушанай танцавальнай паўзы, стоячы ў гурце альбо паасобку, дзяўчыне непрыгожа было віхляць сцёгнамі, як «маятнікам», ці круціць, як «вераніюнам».

Для дзяўчыны лічылася непрыстойным шырока расстаўляць ногі, махаць нагой туды-сюды, вы-

стаўляць нагу ўбок або ўперад на абцеце ці, узняўшы насок угору, круціць ім.

Этыкетнымі правіламі нікому не дазвалялася рабіць рухі станам уперад-назад.

Сядзячы на зэдліку, дзяўчына не павінна была разводзіць калені. Гэта было не толькі непрыгожа і непрыстойна, але лічылася грахам. Таму дзяўчына павінна была заўсёды трымаць калені еціснутымі і, сядзячы на лаўцы, не закідваць адну нагу ва другую.

Народныя этыкетныя правілы не дазвалялі садзіцца адно аднаму на калені ні ў дзявоцым, ні ў хлапечым асяроддзі. Як і раней, у сярэдзіне XX стагоддзя не ўяўлялася, каб дзяўчына магла сесці

ў прысутнасці іншых на калені хлопцу. Калі б, не дай Бог, дзяўчына дазволіла сабе такое, то адразу схпіла б абразлівае слоўца «патаскуха».

Калі ішла сяброўская размова, то суразмоўцы павінны былі абавязкова глядзець адзін на аднаго. Непаважлівым лічылася размаўляць праз плячо, павярнуўшы галаву ўбок. Ні ў якім разе нельга было размаўляць са старэйшымі седзячы. Непавага да старэйшых жоретка каралася.

Лічылася непрыстойным, калі ў час размовы альбо ў прысутнасці людзей хтосьці перад сваімі сябрамі ці проста знаёмымі пачынаў раптам чухацца, пацягвацца і інш.

Знаўца мясцовых фальклор-

ных традыцый Х. Серыкава (113 гадоў) з вёскі Матнявічы надкрэслівала: «Ад таго, як злучаны з зямлёй ногі, залежыць здароўе чалавека, асабліва жанчыны-рожаніцы».

Звяртаючы ўвагу на паставы ног, адзначым, што часцей ступні ног знаходзіліся ў шостаі пазіцыі (паралельна злучаны) альбо ў вольнай першай (г. зн. пяткі злучаны, наскі разведзены злёгка ўбок). У розныя моманты, якія адраэніваліся змацяянальнай узбуджанасцю дзяўчат, ногі іх займалі розныя паставы. Аднак у спакойным, звычайным стане, акрамя названых пазіцый, ногі размяшчаліся часцей на трэцяй вольнай ці прамой пазіцыі, а таксама па нешырокай, вольнай дру-

гой пазіцыі. Апошняя сустракалася радзей.

Па словах інфарматараў, дзяўчына «пры грамадстве» не дазваляла хлопцу, хоць і сімпатызавала яму, доўга трымаць сваю руку ў яго руцэ (альбо ў руках), калі для гэтага не было адпаведнай паставы. Такая з'ява ў вяковым асяроддзі паводле традыцыі лічылася недапушчальнай. Менавіта гэты жэст, зафіксаваны прысутнымі, мог расцэнівацца, як знак блізкага сяброўства паміж хлопцам і дзяўчынай. Свае адносіны закаханыя маладыя павінны былі хаваць да адпаведнага часу. Такі быў звычай.

Фота М. РАМАНЮКА

У друку

Сённяшняя камерцыялізацыя тэатра выклікае ў крытыкаў яўна адмоўнае пачуццё. Л. Брандабоўская у артыкуле «Траянскі конь» робіць агляд некаторых тэлеперадач і спектакляў, ад якіх ёй становіцца не па сабе («Мастацтва», № 4, 1995 г.). Воляй рэжысёра пасля першай дзеі спектакля «Вечар ўярэйскага анекдота» ў Акадэмічным рускім тэатры з яе трагічным фіналам аўтар апынулася ў час другой дзеі за накрытым сталом, але не змагла дакрануцца да прыбора. Фуршт не вабіў і таму, што не было звычкі есці і піць у час спектакля, і таму, што ўражанні ад першай дзеі не дазвалялі пераключыцца так хутка з мінулага на будзёнасць. «Баліць мая душа, — піша Брандабоўская, — калі бачу, як артысты высілкуюцца выклікаць гледачоў на удзел у спектаклі і расказванне анекдотаў («домашнія абстаноўка»), калі падыходзяць яны да століка і п'юць віно. І няхай гэта робяць у Парыжы ці Будапешце, а што я магу ўчыніць, калі баліць мая душа — і ведаю, што не ў мяне адной». Аўтар нагадвае яшчэ адну пастаноўку са столікамі для гледачоў-бізнесменаў «з вострымі заморскімі напоямі, вытанчанымі афіцыянткамі з рэстарану Браніслава Ката» ў іншым тэатры, не адкрываючы яго назвы, і задае пытанне: «Ці ж трэба было столькі гадоў пакутаваць, вылузвацца са скуры, рызыкаваць кар'ерай, нават — свабодай, хапаць інфаркт, мардавацца, каб сёння конь апынуўся ў Троі?»

Крытык Я. Росцікаў у артыкуле «Калі «акадэмікі» францыя без штаноў» упікнуў пастаноўчыкаў спектакля «Вольны шлоб» у Акадэмічным рускім тэатры ў «пошласці» і «адсутнасці элементарнага густу» («Рэспубліка», 14 ліпеня, 1995 г.). А вось галоўны рэжысёр гэтага тэатра Б. Луцэнка мяр-

куе зусім інакш. У інтэрв'ю карэспандэнту «Аргументов и фактов» М. Палыжаевай ён прыводзіць прыклад, як у багатым горадзе Невер недалёка ад Парыжа стаіць пусты будынак тэатра (№ 22, 1995 г., «Слязьмі «Вішневы сад» не ўратуеш»). Французскія багаці не знайшлі сродкаў і вырашылі абысціся без тэатра. Што ж казаць пра нашу беднасць? «Сёння не час для элітнай публікі ці трох крытыкаў, якія скажуць: «Так! Гэта добра. Глядач не ідзе? Кепска глядач». Крытыкі не разумеюць, што тэатры павінны сёння даказваць сваю неабходнасць гледцам. Інакш не стане тэатра. У Расіі — той жа працэс: у памяшканні МХАТ імя Чэхава адкрылі два рэстараны і краму «Колоніяльныя тавары». У тэатры Станіслаўскага на Цвярской працуе начны клуб «Станіславскій». І ў нас ужо шмат тэатраў працягвае руку сяброўства да Залатога цяльца. Здаюць у арэнду плошчы, падстройваюць рэпертуар пад цікавасць «нувагледачоў». Інакш нельга. Раней акцёры мелі магчымасць падрабляць па-за тэатрам. Зараз радыё, тэлебачанне самі сябе пракарміць не здольныя. На «Беларусьфільме» амаль не здымаюць. Вось і становіцца тэатр... таварам. «Ратаваць «Вішневы сад» прыйдзеца самім, — заключае Луцэнка. — Захоўваць годнасць. Не плакаць. Не прасіць. Дзейнічаць».

Калі такое цяжкае становішча ў дзяржаўных тэатрах сёння, то ў недзяржаўных яно яшчэ складанейшае. Пра гэта гаворыць у інтэрв'ю прадзюсер Альтэрнатыўнага тэатра Л. Дзінерштэйн: «Мы існуем на грамадскія грошы, якія прыватныя асобы ахвяруюць на культуру» («Вечерний Минск», 8 чэрвеня, 1995 г., «Ці мінуць нас страты на фронце культуры?», запісала Н. Белыхвосцік). Пабудавалі адзіны ў былым Саюзе культурны цэнтр, які пад сваім дахам аб'ядноўвае тэатр, «Клас-клуб»,

абанемент аўтарскай песні і пазіі, рок-абанемент, джазавыя канцэрты, постэлітарнае кіно». Запаўняльнасць залы ў Альтэрнатыўным — 96 працэнтаў. Але «калі раней бізнесмены думалі аб будучыні сваёй і нашай краіны, дык сёння пытанне паўстала перад імі пра ўласнае выжыванне», таму тэатр апынуўся ў крытычным стане. З'явілася пагроза закрыцця, але альтэрнатыўцы не адчайваюцца і, спадзеючыся на лепшае, рыхтуюць новыя прэм'еры.

Пра сучаснае жыццё творчага чалавека выказалі журналістам свае меркаванні акцёры тэатраў: Акадэмічнага рускага — В. Клебановіч («Мастацтва», № 3, 1995 г., «На сцэне пошлае тое, што не таленавітае...», Л. Грамыка) і Б. Масумян («Рэспубліка», 3 чэрвеня, 1995 г., «Толькі ў радасці можна даць нешта іншаму чалавеку», А. Казлова); Тэатра-студыі кінаакцёра — А. Кацянёў («7 дзей», № 22, 1995 г., «Святы і будні старшага лейтэнанта Шубіна», М. Шэндрык); ДАВТа — Н. Залатарова («Рэспубліка», 27 красавіка, 1995 г., «Мая музычная кар'ера пачалася з шасці гадоў», Т. Абакумоўская) і Т. Шаметавец («Добры вечар», 19 ліпеня, 1995 г., «Нетыповая тыповая балерына», І. Клокаў); Гродзенскага аблдрамтэатра — Л. Волкава («Чырвоная змена», 12 жніўня, 1995 г., «Дзе распускаюцца крышталёвыя кветкі», Л. Навіцкая).

Т. Кузьміч напісала «невялічкі партрэт актрысы ў інтэр'еры бенефісу» Л. Пісаравай і В. Петрачкавай («Беларуская ніва», 27 красавіка, 1995 г., «Агонь, запалены ад сонца», а В. Маляхоўскі — пра юбілей С. Кохана («Віцебскі рабочы», 8 чэрвеня, 1995 г., «Мне ўсё тут падабаецца...») у Коласаўскім тэатры; Л. Рублёўская — «Нататкі з бенефісу Тамары Міронавай у