

The beginnings of dance writing

In the 15th century, it is the beginning of the writing of dance. One of the best-known writers on dance is Thoinot Arbeau at the end of the 16th century.

In the 17th century, Beauchamp, Louis XIV's master dancer, proposes five fundamental positions on which the aesthetics of classical ballet will emerge. Following this, we try to describe more and more precisely the movements of dance in the ruling society (De Lauze, Feuillet, Rameau).

To contemporary times

Industrialization ends little by little the peasant way of life with the rural exodus. The construction of communication routes is opening up provinces more and more. Populations are becoming more and more urban and this brings a change in manners and notions of work and leisure that are more and more dissociating.

The 18th century is the century of minuet and *contredanse* (country dance) that comes from England. We meet each other, we cross each other, we leave and then come back.

In the 19th century, we practice the following dances: contredanse, quadrille, waltz, cotillon, polka mazurka, scottish ...

Finally, in the 20th century, it is considered that traditional dancing in France, linked to the pastoral environment, sees the end of its days at the dawn of the First World War.

A high probability suggests that there have been many exchanges throughout history between the people and the ruling community. However, it is impossible to determine precisely when, what, how, why. On the other hand, there is never a true copy or identical reproduction from one medium to another, there is always reappropriation, adaptation. Borrowing can also happen between two regions, or villages, this is called neighborhood borrowing.

As an example, we can mention the patent of regimental dance of the 19th century. Young men from all regions were granted to retransmit at home the dance education received by the army. Thus, the repertory taught by the ruling class was subsequently integrated into traditional repertories such as Provence, Languedoc, the Basque Country (Soule) and Bearn.

Traditional dancing, at the origin, is not made to be watched as one would watch a ballet. The interest of this dance lies on the fact of feeling and experiencing the movement as a whole and thus feeling part of this ensemble, or even that the individual feels part of, totally in the communion of the group such as a thread in a tapestry.

Izhar Maciejuski

ЭТНАГИСТАРЫЧНЫЯ ПРАЯВЫ Ў ТРАДЫЦЫЙНАЙ МУЗЫЧНА-ІНСТРУМЕНТАЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ ЎСХОДНІХ СЛАВЯН І БАЛТАЎ

Аўтар, пры вывучэнні ўзаемасувязі традыцыйных флейтавых музычных культур літоўцаў, комі, украінцаў і рускіх, прыйшоў да высновы, што своеасаблівымі «пасярэднікамі» паміж пералічанымі музычнымі культурамі з'яўляюцца менавіта беларускія музычна-гістарычныя рэаліі, а таксама шырокае поле музычнага інструменталізма, што існуе па-за межамі шчылінных і Пан-флейтаў.

Ihar Maciejuski

ETHNOHISTORICAL EXPRESSIONS IN TRADITIONAL INSTRUMENTAL MUSIC AND CULTURE OF THE EASTERN SLAVS AND BALTS

The author concluded the study of the traditional flute musical cultures relationship of the Lithuanians, Ukrainians, Komi and Russians, that is a sort of «intermediaries» between these musical cultures are exactly the Belarusian musical and historical realities, as well as the wider field of musical instrumentalism that exists outside aperture and Pan-flutes.

Традыцыйны музычны інструменталізм пэўных рэгіёнаў, у прыватнасці, яго структурна-стылявая спецыфіка з'яўляецца важным сведчаннем і паказчыкам мясцовых макра- і мікрарэгіянальных **этнагенетычных** працэсаў. Народныя музычныя інструменты альбо іх рэшткі, выяўленыя ў археалагічных раскопках, знойдзеныя на старых гарышчах і ў адрынах вясковых хат, цалкам паддаюцца **даціроўцы**. Старажытныя музычна-інструментальныя праявы еўрапейцаў (каранёвая гукатворчасць мясцовых паляўнічых і жывёлаводаў), сінтактыка якіх дастаткова незалежная ад вербальнага пачатку, а інтанацыя і тэмбр – першапачаткова супрацьпастаўленыя чалавечаму голасу і маўленчай інтанацыі, – як правіла, надзвычай **кансерватыўныя**. Яны здольныя вельмі доўга захоўваць старажытны рода-племянны субстрат пры частковай і нават поўнай этнічнай асіміляцыі [1]. Вядомая аўтаномнасць музычнай лексікі і сінтактыкі музычнага інструменталізма, перавага эмблематычных сімвалаў і знакаў над іканічнымі – усё гэта спрыяла **структурнай стабільнасці** традыцыйнага інструментарыя пэўных этнічных асяродкаў, спосабаў ігры, артыкуляцыі і стылістыкі іх інструментальнай музыкі пры функцыянальных мутацыях і нават пры поўным знікненні з побыту тых ці іншых функцый мясцовай інструментальнай музыкі вуснай традыцыі.

Калі дадаць да гэтага ўласцівую інструменталізму тэндэнцыю да **матэрыялізацыі музычнай формы** (строю, ладу, танальнасці, рытму, кампазіцыі і г.д.), матэрыялізацыі, адлюстраванай у канструкцыі інструмента, ігравых пазіцыях, знаках-сімвалах, удакладненнях, тэрмінах, становіцца зразумелым адмысловае значэнне інструменталізма сярод мусічных мастацтваў для вывучэння генезісу і гісторыі этнасаў [2].

Цікавы матэрыял для даследавання даўніх этнакультурных слаёў асяродкаў лакалізацыі ўсходніх славян і балтаў уяўляе культура традыцыйных закрытых (закаркаваных) флейтаў [3]. Доўгі час (спачатку – як рэдкасць, неўзабаве – як рэлікт гісторыка-культурнай еднасці народаў СССР) мы ўспрымалі факт астраўнога існавання традыцыі **ансамблевага** выканальніцтва на закрытых флейтах (першапачаткова, верагодна, трысняговых) у шэрагу «запаведных» зон Усходняй Еўропы: у літоўцаў паўночна-усходняй Аўкштайтэ (skudūčiai) (мал. 1); Курскай (кужкілы) (мал. 2), Арлоўскай і Бранскай (кужкілы) абласцях Расіі; Чарнігаўскай (кувиці) – частцы Украіны; а таксама ў комі-пермякоў і комі-зыран (п'яльняс, п'яльннэз,

дудкаэз, куима-чипсан). Прычым, арганолагі не аддзялялі іх ад сольных змацаваных шматствольных флейтаў тыпу малдаўскага (румынскага) ная (*nai*), грузінскіх ларчэмі, гуцільскіх свырэйлей (*свирілі*) [4], флейты Пана (апошняя стала сімвалам усіх закрытых флейтаў як віду) або сірынгі старажытных грэкаў [5]. Літоўскі інструментазнаўца А. Віжынтас, звяртаючыся да іканаграфіі і археалогіі, пашырае геаграфію шматствольных флейтаў да земляў старажытнага Кітая, але выразна размяжоўвае выпсы-зоны распаўсюджвання і функцыянальную спецыфіку сольных і ансамблевых закрытых флейтаў [6]. Р. Жарскене робіць спробу структурна-функцыянальнага параўнання названых літоўскіх, курска-бранскіх і комі ансамблевых музычных інструментаў [7].



Малюнак 1 – Музейныя аўкштайскія skudučiai і сучасныя выканаўцы на іх (справа – Саўлюс Пятрэйтис), Літва, пач. XXI ст.



Малюнак 2 – Сучасныя курскія кугікльы, 2017 г.

Паспрабуем пайсці значна далей. Звернем увагу на ўвесь комплекс ансамблевай культуры Пан-флейтаў цалкам: на марфалогію (*пабудову*) і эргалогію (*культуру вырабу*) музычных інструментаў; структурныя асаблівасці выканальніцтва і музычнай формы для іх характэрныя; традыцыйную сімваліку; знакі; выканальніцкія і марфалагічныя дэфініцыі. А потым, пашырыўшы кола параўнанняў, будзем ужываць музыказнаўчыя дадзеныя для маштабнай этна-гістарычнай інтэпраэтацы з'явы.

На марфалагічным і эргалагічным узроўнях падабенства названых ансамблевых флейтаў відавочнае. Паўсюль традыцыйным матэрыялам для іх вырабу з'яўляецца трыснэг (купыр, сныць, тоўсты ла-базнік, дуднік і да т.п.); пазней, асабліва за межамі руральнай культуры, пачалі ўжываць драўніну, метал, пластык. Спосаб зрэзу свістка вар'іруецца часам нават у межах адной этналагічнай традыцыі. Пры гэтым, для флейтаў Аўкштайтэй найбольш характэрныя два касяы (каля 45°), размешчаныя насустрач зрэзу дзвюх супрацьпастаўленых сценак (у прапорцыі 1/3 да 2/3 плошчы перасеку). Для курскіх, бранскіх і комі – больш уласцівы адзін прамы, перпендыкулярны каналу ствала (аднак, зрэзы, падобныя да аўкштайтэйскіх – таксама сустракаюцца ў асяродках комі).

Закаркаваны выхад ва ўсіх названых флейтах утвараецца дзякуючы *натуральнаму* вузлу ствала трыснягу. Абертонавы рад флейтаў – няцотны, актавай ніжэйшы за нарматыўны (пры адкрытым канале адпаведнай мензуры), як ва ўсіх закрытых флейтах. У названых традыцыях выкарыстоўваецца, як правіла, толькі адзін, асноўны гук трубка (без абертонаў). Пры ўсёй разнастайнасці і варыятыўнасці, прыкладна ў адных межах вагаецца і даўжыня ствалоў флейтаў (у сярэднім, ад 100 мм у самых высокіх па тоне дудак, да 300 мм – у самых нізкіх). І, у прынцыпе, адзіная для Пан-флейтаў усіх традыцый – розная даўжыня суседніх па вышыні тону трубак. Курская кугікальніца дае агульнае для названых традыцый указанне: «у шырыню пальца». Таму для ўсіх атрыманых пры традыцыйным наборы закрытых ансамблевых флейтаў *гукарадаў* характэрныя ангемітоніка і дыятоніка.

Паўсюдна музіцыруюць ансамблем у складзе ад двух да пяці ўдзельнікаў, дзе кожны (у залежнасці ад партыі, якая выконваецца, жанру, стылю) – грае на адной-дзвюх ці трох-пяці не звязаных у камплект дудачках. *Адэкватная* ў розных традыцыях і *сітуацыя выканання*: летні час, звычайна, пры вяртанні дадому пасля працоўнага дня.

Надзвычайная рэдкасць існавання падобных інструментаў і ствараемых з іх удзелаў музычных ансамбляў у свеце, у прыватнасці, унікальнасць іх у Еўропе і распаўсюджванне па выспах – толькі ў асобных раёнах Усходняй Еўропы – вымушае нас звярнуцца да пошуку этнагенетычных сувязяў з'яў. І, як гэта ні падаецца дзіўным пры першым поглядзе на геаграфію дадзенага феномена (Паўночна-Усходняя Літва, Паўднёва-Заходняя Расія, Паўночна-Усходняя Украіна, Рэспубліка Комі і Паўночны Урал), у якасці ключавога – для пабудовы мадэлі яго генезісу і этна-гістарычнай інтэпраэтацыі – выступае менавіта **беларускі складнік**.

Па-першае, карэннае насельніцтва заходняй Браншчыны (у тым ліку мясцовасцяў, прылеглых да Бранска), дзе зафіксаваны кувікльы, – нашчадкі радзімічаў, *этнічныя беларусы* (няхай, і часам ужо страцілі нацыянальную самасвядомасць). Беларускія гаворкі ахопліваюць і частку паўночнай Чарнігаўшчыны¹. Беларускія элементы (разам з украінскімі – пераважна, элементамі Слабадской Украіны) выяўляюцца і ў пераходных зонах, у арлоўцаў і куран – нашчадкаў вяцічаў [9]. Беларуская фанетыка і лексіка праслухоўваюцца нават у запісаных згодна з рускай арфаграфіяй «прафесійных» тэрмінах і выказваннях курскіх кугікальніц: «дренчить», «дитяцкие», «кабы калюковые, то тряшшатъ», «ано ж буде ня добра ... Як играють, на тых придудають», «гэтыя гудкі пускають больш бязь меры, каб яны дужей «гук» давалі» [10].

Па-другое, аб магчымым існаванні Пан-флейтаў у мінулым у самой Беларусі згадвалі (хоць і без апісання інструмента) М. Прывалаў і І. Благовешчанскі [11]. К. Машынскі фіксуе на Наваградчыне закаркаваныя флейты (праўда, са свішчыкавай прыладай). Інфарманты паведамілі Г. Таўлай пра бытаванне некалі закрытых шматствольных флейтаў на ўсходняй Магілёўшчыне. У сёлах Расоншчыны (паўночны ўсход Віцебскай вобласці) яшчэ і сёння захоўваюць у памяці звязаныя і незвязаныя шматствольныя закрытыя флейты з дзягіля (дудніка)² [12]. Пра роднасць з літоўскімі *схудучай*

¹ Гэта адпавядае этналінгвістычным мапам і статыстычным табліцам, якія адлюстроўваюць сітуацыю на працягу некалькіх стагоддзяў ажно да XX ст.

² Экспедыцыя Г. Таўлай і аўтара гэтых радкоў у кастрычніку 1994 г. Л.П. Габрусёнак (1954 г.нар.) расказаў і пра музыкантаў-мужчын, якія гралі на такіх флейтах у яго роднай вёсцы Залессе. Прыгадаў таксама пра адну з перадач па Віцебскім тэлебачанні, дзе жыхарка аднаго з паўночных раёнаў вобласці падчас ігры падпявала сабе і выкрывкала (падобна таму, як гэта робяць курскія кугікальніцы).

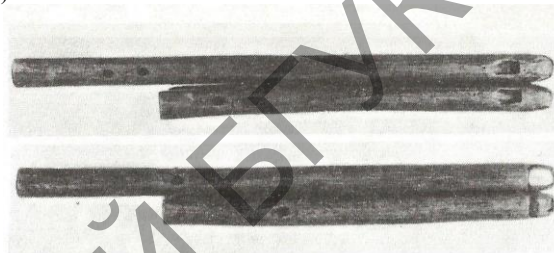
ансамблевых закрытых флейты ў Латгаліі маем вусную інфармацыю латвійскага этнамузыкалага І. Прыездзітэ. Прычым, верагодна, распаўсюджаныя інструменты былі, пераважна, у асяроддзі этнічных беларусаў³ [13].

У зону распаўсюджвання *скудучай* і шматгалосных *сутарцінес* уваходзіць і раён Швенчёнис-Свянцян [14], дзе па колькасці карэннага насельніцтва беларусы значна пераўзыходзяць літоўцаў [15]. У гэтым кантэксце з'яўляецца і альтэрнатыва этнічнай ін-інтэрпрэтацыі так званых «гродзенскіх скудучай». Зафіксаваныя ў 1909 г. экспедыцыяй Петраградскай Акадэміі навук (дакументацыя не захавалася), з трыма найгрышамі (пазней націраванымі Ю. Талат-Капшам) у ваколіцах г. Гродна», яны, згодна з А. Віжынтасам, уяўляюць сабой рэлікт мастацтва дзукаў, што тым самым дае магчымасць убачыць контуры некалі больш шырокай, мацерыковай літоўскай культуры ансамблевых флейтаў Пана [16]. Аднак, карэнныя літоўскія вёскі на Гродзеншчыне існуюць толькі ў Астравецкім і Воранаўскім раёнах, а гэта далёка не «ваколіцы» Гродна – яго ваколіцы дакладна *этнічна беларускія* (ці, часам, з польскай самасвядомасцю). Зрэшты, наяўнасць балцкага субстрату ў беларусаў сёння ўжо не дыскутуецца...

Як бы там ні было, з'яўленне некалькіх беларускіх «выспаў» на лініі з поўначы і захаду на паўднёвы ўсход злучаюць Аўкштайтню з Браншчынай, Чарнігаўшчынай і, праз Арлоўшчыну, з Курскай зямлёй. Гэтая лінія працягваецца яшчэ далей на захад – да Малой Літвы, гістарычна балцкай Усходняй Прусіі: І. Брэткунас яшчэ ў XVI стагоддзі ў сваёй «Бібліі» ўзгадваў пра *тутуклес* (*tutuklės* – вядомы варыянт тэрміна *скудучай*) [17], а ён жыў менавіта ў гэтым краі. Літоўска-беларуская (з далучэннем Усходняй Прусіі і Латгаліі) аснова гэтага геаграфічнага арэала Пан-флейтавай культуры кажа пра існаванне апошняй у старажытнабалтскай (для сучасных беларусаў і паўночна-усходніх украінцаў – даславянскі) перыяд этнагенезу названых народаў – да VIII стагоддзя н.э. Аднак адны этнакультурны субстрат, магчыма, злучае прусаў, салаў (продакў паўночных дзукаў і гродзенскіх беларусаў) з крывічамі (продакмі полацка-віцебскіх і смаленскіх беларусаў) і радзімічамі (паўночная Магілёўшчына, Браншчына, поўнач Чарнігаўшчыны).



Малюнак 3 – Пасвісцёлы, фіна-вугорская тыпалогія (в. Масева, г. Нарэўка, Падляшскае в-ва). 1998 г.



Малюнак 4 – Беларускія шчалінныя парныя дудкі, фотаздымак з кнігі І. Назінай «Беларускія народныя музычныя інструменты», 1997 г.

Аднак, ці была культура ансамблевых Пан-флейтаў дасягненнем дадзенага гістарычнага перыяду, або яе карані ідуць далей, у глыбіню стагоддзяў?.. Ці ўзніклі курскія кугіклы пад удзеяннем балта-беларускіх наплываў, ці яны захоўваюць больш старажытны духоўны субстрат іх продакў – вяцічаў, якія, у сваю чаргу, з'яўляюцца нашчадкамі старажытных фіна-вугорскіх плямёнаў?.. І якімі наплывамі можна растлумачыць культуру *пöляннэз*, *пöляньяс* і *куіма-чыпсанаў* комі?... Прычым, апошняя мае не «выспавае» (як у Літве, Беларусі, Расіі, Украіне), а «мацерыковае» (па ўсёй этнічнай тэрыторыі) распаўсюджванне і займае вызначальнае, дамінантнае месца ў традыцыйным музычным мастацтве двух пермскіх народаў – комі-зыран і комі-пермякоў – найстаражытных (даарыйскіх) жыхароў Паўночна-Усходняй Еўропы. Трэба адзначыць, што сучасныя цікавыя нам у гэтым даследаванні балта-ўсходнеславянскія землі, фіна-вугорскія плямёны, як вядома, сапраўды засялялі не суцэльнымі масівам, а выспаі, уперамешку з іншымі (у тым ліку пазней – з балцкімі і славянскімі) плямёнамі.

Новыя палявыя і археалагічныя дадзеныя (мал. 3, 4) вельмі актуалізуюць гэтае пытанне. Сучасныя археолагі знаходзяць музычныя інструменты названага тыпу ў Карэліі, ніжнім Паволжжы, прыбалтыйскім рэгіёне Польшчы⁴ [18]. У 1980-х гадах апублікаваў знаходку камплекта з 6 закрытых флейтаў ў Латвіі В. Муктупавелс [19]. У дзіцячай ігравой практыцы асіміляваных рускімі толькі ў апошнія два стагоддзі прыбалтыйскіх фінаў – вепсаў – Ціхвінскага раёна Ленінградскай вобласці мне ў 1970–80-я гады сустрэкаліся сольныя аднаствольныя т.зв. *играющие дудочки* («граючыя дудачкі») – закрытыя флейты з дудніка; падчас забаваў мясцовыя дзеці маглі і «перагуквацца» на дудачках. У суседнім Волхаўскім раёне былыя пасгухі памяталі, што ў 1930–40-х гг. яшчэ калектыўна гралі на саламяных ражках (кларнетах) рознай даўжыні, без адтулін, г.зн. як на ансамблевых флейтах Пана. Наборы незвязаных закрытых флейтаў як сольныя інструменты ў карэлаў і фінаў *vihellinspatki* фіксуе Т. Лейсё [20], а наяўнасць сольнага выканальніцтва (разам з ансамблевым) на *пöляннэз* у комі адзначаў і П. Чысталёў [21].

Зрээ у двухствольных ансамблевых *пöляннэз* – касы, двухбаковы, нахштальт аўкштайтцкіх *скудучай*, у шматствольных *пöляннэз* і *куіма-чыпсанах* – прамы, як у бранскіх, курскіх, чарнігаўскіх, віцебскіх і ціхвінскіх Пан-флейтаў. Ні складнікі ансамблевых набораў, ні ўвесь камплект флейтаў нідзе ў разгляданых традыцыях *не змацоўваецца*, але ўсюды трубка захоўваецца ў агульнай масе-звязцы і *падбіраюцца* ў патрэбнай колькасці і парадку, у *залежнасці ад інтэрпрэтаванай п'есы, непасрэдна перад выкананнем*. Як аўкштайтцкія, так і курскія і, збольшага комі Пан-флейтысты карысталіся *парадкавай нумарацыяй* трубачак у камплекце: *piętoi, antoi* ... (першая, другая ...); трацятка, чацверцяка; мёд кузь пöлян (другая доўгая дудка) і г.д. [22]. Куране, бранцы і комі дыферэнцыравалі дудачкі ў адпаведнасці з найменнем пальцаў: сиредняя, мизютка...; сиредзянка, мезьянка; ыджыд, шёркост, нимтём, чаль (вялікі, сярэдні, безназоўны, мезенец) [23]. Нашчадкі салаў, радзімічаў, вяцічаў у назвах трубачак нярэдка адлюстроўвалі спосаб альбо вынік гуказдабыцця: кверас (дых, пых); гудок; гудзенне, гудзень.

У пазначэннях ствалоў флейтаў Пана, рытма-інтанацыйных формул найгрышаў, назвах інструментальных, вакальных інструментальных п'ес, указаннях на характар выканання значнае месца належыць *заа-* і *арніталагічным* (арнітаморфным альбо арнітанімным і да т.п.) з'явам. У літоўцаў – ствалы *скудучай*: *utytė* (качка), *kuldukas* – *ūkas* (пугач); п'есы: «Gegutė»

³ Паведамлена аўтару на Міжнароднай інструментазнаўчай канферэнцыі Фонда «Muzyka kresów» у ліпені 1994 г. ў в. Рыбакі Беластоцкага ваяводства Польшчы.

⁴ Трубачкі – не з'яднанія. Рэканструкцыя, зробленая В. Камінскім, – у выглядзе аб'яднання іх у адзіную сольную шматствольную флейту, не ўяўляецца нам сапраўды абгрунтаванай. Не выключана, што тут мы хутчэй за ўсё маем справу з *наборам ансамблевых флейт*.

(зязюля), «Untytè» (качачка), Katè (котка); рытмічныя партыі «ku-kū». Падобна – у куран: «Як кнігаўка “ку-гу, ку-гу” – вось і кугікалі». У комі: «Кёк кёкём мёз» (як зязюля кукуе), «галасы быццам у кляста, галасістыя быццам лебедзі», «Мёс лысьстом» (даенне кароў), «Пон увтчём» (брэх сабакі) і г.д. [24]. Многае з разгледжаных прыкладаў прадстаўляе відавочныя рэшткі архаічнага татэмізму.

Характэрная ў разгледжаных культурах *архаічная* – прамая і аднаскладная – форма *ўтварэння дзеяслова* ад назоўніка, без дапаможнага «граць» пры абазначэнні ігры на інструменце: skuduoti (скудудзіраваць) – ад skudutis (дудачка); «кугікаць» – ад «кугіклы»; «дудзец» – ад «дудка» (параўнайце словаўтварэнні, звязаныя з больш познімі для традыцыі інструментамі: «іграць на гармоніку», groti akordeono і г.д.).

Курскія кугікальніцы і комі чыпсаністкі падчас дудзення вымаўляюць *склады-фанемы* (фіф, каф – куране; уфі, фів – комі). У куран яны адначасова служаць сімвалам адноснай вышыні гуку [25]. Выкрыквалі склады падчас гульні і Пан-флейтысткі Браншчыны («га», «а», «гау») [26] і Віцебшчыны («ху», «гу»).

У інструментальных сутарцінес аўкштайтаў да пачатку XX стагоддзя гэтага ўжо не захавалася, але засталіся складовыя *формулы-знакі* для абазначэння і запамінання *партыі* ў ансамблі і *рытмаформулы* [27].

Падобныя склады-сімвалы выкарыстоўвалі і бранскія ігрыхі. Напрыклад, у «іл-лі-па» – у т.зв. «спаўкальнай» (з выкрыкамі) партыі, «іл-лі-пу» – у партыі «з перадзэргам» (без выкрыкаў) – галосная «і» азначала больш высокі тон, «у» і «а» – больш нізкія [28].

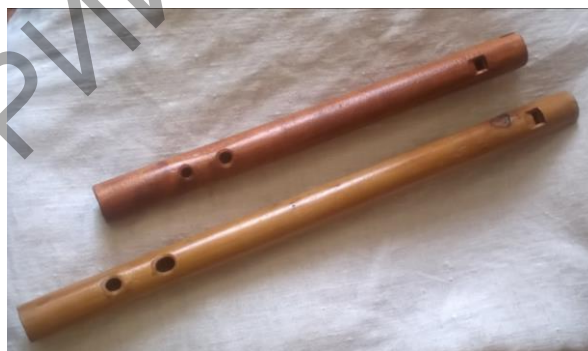
Не выключана, што гэтыя склады-фанемы з'яўляюцца адгалоскамі «мовы продкаў». Продкі, як вынікае з беларускай (і не толькі!) міфалогіі, *звяртаюцца да жывых* голасам пуштацелага *ствала дрэва*. Мабыць, многія фанемы некалі мелі *магічны* або *культавы* сэнс, які сёння ўжо носьбітамі традыцыі не ўсведамляецца. Для літоўцаў ужо ў канцы XIX – пачатку XX стагоддзяў многія словы і выразы, нават у актыўна тады яшчэ бытуючых вакальных сутарцінес, назаўсёды засталіся невытлумачальнымі – «kukaleli - čiuto» «ly - liu» і г.д. Няясна, чаму мелодыя, якая выконваецца голасам або свішчыкавай флейтай «лумздяліс» ці кларнетам «бірбінэ» на фоне скудучай, а таксама жанр на мяжы сутарцінес і песні называецца «laluška». Прычым, lalusk'u не спяваюць (dainuoja), а *лоюць* (loja)⁵ [29]. Што стаіць за знешне толькі гукапераймальнай назвай партыі інструментальнай сутарціне «tu-tu»?..

Разам з тым, вядома, што Ляля (Лёля) у даўніх беларусаў – багіня вясны, дзявочай красы і кахання. Воклічамі «ту-ту» адпужвалі ваўкоў на Расоншчыне⁶ [30]. Магчыма, многія адказы варта шукаць у фіна-угорскай этымалогіі...

Як для ўсходніх славян, балтаў, так і для пермскіх фінаў характэрна спалучэнне выканання на Пан-флейтах інструментальных і вакальна-інструментальных кампазіцый з самымі простымі *парахарэаграфічнымі* (карагоднымі) рухамі. Пры гэтым бранцы, чарнігаўцы, комі-зыраны і комі-пермякі памнажаюць ва ўнісон партыі (ператвараючы ансамбль у невялікі аркестр) [31].



Малюнак 5 – Беларускія парныя дудкі на карціне Д.М. Бэра «Святкі ў Беларусі», паводле І. Назінай.



Малюнак 6 – Шчылінныя парныя дудкі, майстар Аляксандр Жукоўскі. Беларусь, 2006 г.

Вельмі блізкія (у тым ліку танальна) *варыянтныя лады* камплектаў скудучай, кугікл, кувікл, куіма-чыпсанаў, пёляннэз. Да нас не дайшлі лады большасці беларускіх Пан-флейтаў, але шмат ладоў свішчыкавых флейтаў – дудак (мал. 5, 6) Навагрудчыны, іншых раёнаў Гродзеншчыны, Віцебшчыны блізкія курскім, бранскім, аўкштайцкім, пермскім Пан-флейтам. Адпаведна, як для комі, так і для балта-славян характэрна значнасць *секундавай гармоніі* на аснове ангемітонікі (у спалучэнні з дыятонікай).

У беларускіх, курскіх, літоўскіх, пермскіх найгрышах вядомае месца належыць характэрным для фіна-угорскага субстрата *рунічным рытмаструктурам* – тыпу (4 + 4) n – як у прамым правядзенні, так і дзякуючы камплементарнаму рытму (які суміруе ўсе галасы, – а такі рытм – нарматыў для культуры ансамблевых Пан-флейтаў!). На рунічнай рытміцы заснаваны блізкія і па мелодыка-гарманічным плане (на «камплементарным» узроўні) гарадзенскі Пан-флейтавы найгрыш «Як зязюля кукавала» і комі – «Як зязюля кукуе».

Факт *старажытнага* знаходжання фіна-угорскіх плямёнаў на сучасных балта-ўсходнеславянскіх землях для археолагаў і гісторыкаў бяспрэчны. Беларускі гісторык-энтузіяст І.Ласкоў з Якуціі, грунтуючыся, галоўным чынам, на мове і тапаніміцы, паспрабаваў «падоўжыць» фіна-угорскую эпоху на тэрыторыі паўночнай і паўночна-заходняй Беларусі аж да позняга Сярэднявечча. І.Ласкоў лічыў, што менавіта *пермскія* плямёны стварылі першае княства Літоўскае ў Наваградку (Міндоўг). Ідэі І.Ласкова падвергліся крытыцы перш за ўсё з-за непрымання яго метадыкі аналізу, «адсутнасці школы» [32]. Рэальнасці існавання пермскіх элементаў у беларускай культуры, пры гэтым, ніхто не аспрэчваў. Ва ўсякім выпадку, як відаць

⁵ Вось каментарый носьбіта традыцыі да п'есы «Oželis» («Козлік»): «Адзін лолушку лое, або на бірбіне бірбініруе, іншыя чашвёра акапануюць на скудучай».

⁶ Вёска Залесе Расонскага раёна Віцебскай вобл. Інф. Л.П. Габрусёнак. 1992 г.

з нашых матэрыялаў і разваг, наяўнасць пермскага або, па меншай меры, фіна-угорскага субстрата ў традыцыйнай флейтавай музыцы беларусаў і літоўцаў, не кажучы ўжо пра рускіх, – факт відавочны.

Дыяпазон разгляду *этнагенетычнага* аспекту ў *арганалогіі* вельмі рассяўваецца, калі пашырыць кола разглядаемых гукавых гармат (мал. 7–9). У дакладзе на Міжнароднай канферэнцыі «Этнакасмалогія Усходняй Еўропы: балтыйская мадэль свету» (верасень 1994 г.; матэрыялы ўсё так і чакаюць публікацыі) мінскі музыказнаўца І. Назіна распавяла пра беларускі хардафон «пуга» – у форме чоўна. Такая форма струнных інструментаў вельмі тыповая для обскіх уграў – ханты і мансі, – захавалі старажытныя артэфакты фіна-угорскай культуры, якія мы ў рэліктавых формах выяўляем у комі-зыран, комі-пермякоў, удмуртаў, і нават у вельмі «еўрапейзаваных» прыбалтыйскіх фінаў, у т.л. асыміляваных рускімі [33].



Малюнак 7 – Елэна Грамажора грае на падвойнай шчыльнай флейце *дводенціўка*. Букавіна. Чарнавіцкая вобл. Украіна, 1980-я гг.



Малюнак 8 – Уладзімір Навумок робіць *трубку* кларнетавага тыпу (балтыйскай аналогіі). Канюкі. Гміна Заблудаў. Падляшскае ваяводства. Польшча, 1980-я гг.



Малюнак 9 – А. Брыль грае на *педалуцы* (еўрапейская хваля музычных інструментаў Рэчы Паспалітай). Тыкоцін. Зах. Падляшша, 1980-я гг.

Беларускі геолаг Э. Ляўкоў на той жа канферэнцыі паказаў на культавыя камяні з ямкай ў выглядзе кубка як на тыповую праяву фіна-угорскага рэлікта ў Беларусі і Літве. Няма зафіксаваных пакуль фактаў выкарыстання камянёў на гэтых землях у якасці музычных інструментаў – літафонаў. Але гэта з поспехам атрымалася ў Карэліі А. Абловой [34].



Малюнак 10 – Выкананне на музычным інструменце *сука*, адным з апошніх продкаў скрыпкі (Люблінскае ваяводства. Польшча, 1990-я гг.) і хардафоны Цэнтральнай Азіі з аўтарскай калекцыі. 2013 г.



У сваю чаргу, адным з найважнейшых кампанентаў традыцыйнага музычнага мастацтва рускіх у Курскай вобласці з'яўляецца «дудка» – вуснашчылінная флейта з касым зрэзам галоўкі і свішчыкавай адтулінай – класічны індыкатар фіна-угорскай культуры [35]. Выяўленне ў апошнія гады аналагічных флейтаў у цюркаў (і не толькі ў башкір, татароў, але і ў тых народаў, дзе фіна-угорскі субстрат выразна не прасочваецца і гістарычна пакуль няк абумоўлены – у кіргізаў, напрыклад), а таксама палеаазіятаў [36] прымушае шукаць карані дадзенага інструмента ў эпосе старажытнага адзінага ўсходнесібірскага катла будучых уральскіх і алтайскіх народаў.

Дарэчы, характэрны спосаб адзначаць парадкавы нумар дудачкі ў камплекце Пан-флейтаў адпаведнай колькасцю насяканняў перпендыкулярна даўжыні ствала, на яго канцы (бліжэй да вузла) – на літоўскіх скудучай, куіма-чыпсанах комі-зыран – сустрэкаецца на касяных шматствольных флейтах эпохі неаліту, выяўленых у Прыангар'і [37]. Не выключана, што не толькі гісторыка-тыпалагічнымі паралелямі павінны тлумачыцца роднасныя скудучай і сутарцінес інструменты і музычныя з'явы ў Балівіі і на Саламонавых выспах. Але на ўсё трэба час і факты...

Даследаванні ў гэтым напрамку варта працягнуць. Мяркую, што развіцця, дэталёвай даследчай працоўкі і абгрунтавання патрабуе таксама ўжыты ў дадзеным артыкуле *метад кампаратыўнага вывучэння розных музычных*

культур, з падключэннем у кола параўнаных з'яў, так бы мовіць, *культур-пасярэднікаў*. Для больш грунтоўнага спасціжэння фрагментарна наглядных, але дрэнна падлягаючых інтэграцыі і дакладнаму тлумачэнню ўзаемазвязяў традыцыйных флейтавых культур літоўцаў, комі, рускіх і ўкраінцаў, такімі «пасярэднікамі» паміж пералічанымі культурамі і апынуліся *беларускія музычна-гістарычныя рэаліі*, а таксама больш шырокае поле інструменталізма, па-за межамі флейтаў (мал. 10).

Спіс літаратуры і заўвагі:

1. Мацьевскі, І. О финно-угорских реликтах и параллелях в русской народной инструментальной музыке / И. Мацьевский // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. – Таллин, 1980. – С. 9–10.
2. Мацьевскі, І. Народная інструментальная музыка как феномен культуры / И. Мацьевский. – Алматы : Дайк-Пресс, 2007. – С. 120–158.
3. Хорнбостель, Э. Систематика музыкальных инструментов / Э. Хорнбостель, К. Закс // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – Ч. 1. – М.: Музыка, 1987. – С. 256.
4. Вертков, К. Музыкальные инструменты как памятники этнической и историко-культурной общности народов СССР / К. Вертков // Славянский музыкальный фольклор. – М., 1972. – С. 105–106.
5. Sachs, C. Historia instrumentów muzycznych / C. Sachs. – Warszawa, 1975. – S. 150.
6. Вижинтас, А. Проблемы формирования и развития скудучай в Литве : дис. ... канд. иск. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 35–43.
7. Žarskienė, R. Skudučiai ir jų giminaičiai / R. Žarskienė. – Vilnius, 1993.
8. Это соответствует этнолингвистическим картам и статистическим таблицам, отражающим ситуацию на протяжении нескольких веков вплоть до XX в. См.: Ширяев, Е. Русь Белая, Русь Черная и Литва в картах. – Минск, 1991. – С. 49, 54, 60, 61, 63.
9. Там же. – С. 53, 74.
10. Руднева, А. Курские танки и карагоды / А. Руднева. – М., 1975. – С. 148–149.
11. Прывалаў, Н. Народныя музычныя інструменты Беларусі. – Мінск, 1928. – С. 1; Благовещенский, И. К истории белорусской народной инструментальной музыки // Благовещенский И. Некоторые вопросы музыкального искусства. – Минск, 1965. – С. 143.
12. Экспедиция Г. Тавлай и автора этих строк в октябре 1994 г. Л.П. Габрусёнок (1954 г.р.) рассказывал и о музыкантах-мужчинах, игравших на таких флейтах в его родном селе Залессе. Вспоминал также об одной из передач по Витебскому телевидению, где жительница одного из северных районов области во время игры подпевала себе и выкрикивала (подобно тому, как это делают курские кугикальницы).
13. Сообщено автору на Международной инструментоведческой конференции Фонда «Muzykakresów» в июле 1994 г. в с. Рыбаки Белостокского воеводства Польши.
14. Вижинтас, А. Ук. соч. – С. 57.
15. Первая всеобщая перепись населения Российской империи, 1897 г. Издание Центрального статистического комитета Министерства внутренних дел ; под ред. И. Тройницкого. IV. Виленская губерния. IX. Распределение населения по родному языку. Данные по книге : Ширяев, Е. Ук. соч. – С. 80.
16. Вижинтас, А. Ук. соч. – С. 80.
17. Там же. – С. 79.
18. Сеницын, И. Археологические исследования Заволжского края : материалы и исследования по археологии СССР, 1959, № 160. – С. 160-163, 184; Kamiński, W. Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich. – Kraków, 1971. – Tab. 24. Трубочки не скреплены. Произведенная В. Каминским реконструкция в виде объединения их в единую сольную многоствольную флейту (Tab.25) не представляется нам вполне обоснованной. Не исключено, что здесь мы скорее имеем дело с *набором ансамблевых* флейт.
19. Tautas mūzikas instrumenti / Latvijas etnografiskais brīvdabas muzejs. – Rīga, 1988. – P. 24.
20. Leisiö, T. Suomen ja Karjalan vanhakantaiset torvi – ja pillisoittimet / T. Leisiö. – Kaustinen, 1983. – S. 150–153.
21. Чисталев, П. Коми народные музыкальные инструменты / П. Чисталев. – Сыктывкар, 1984. – С. 62–63.
22. Вижинтас, А. Ук. соч. – С. 77–76; Руднева, А. – С. 144-145; Чисталев, П. – С. 52.
23. Руднева, А. Там же; Чисталев, П. Там же; Кулаковский, Л. Искусство села Дорожево. – М., 1965. – С. 65.
24. Вижинтас, А. – С. 76–77; Руднева, А. – С. 144–145; Чисталев, П. – С. 60, 50.
25. Руднева, А. – С. 141.
26. Кулаковский, Л. Ук. соч. – С. 60.
27. Вижинтас, А. – С. 76.
28. Кулаковский, Л. – С. 62.
29. Вот комментарий носителя традиции к пьесе «Oželis» («Козлик»): «Один лолушку лует, либо на бирбине бирбинирует, другие четверо аккомпанируют на скудучай» (Paliulis S. Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. – Vilnius, 1959. – P. 414).
30. Вёска Залессе Расонскага раёна Віцебскай вобл. Інф. Л.П. Габрусёнак.
31. Чисталев, П. – С. 46, 50.
32. Ласкоў, Т. Племя пяці родаў. Летапісная Літва: сваяцтва і лёс // Літаратура і мастацтва (ЛІМ), 18 VIII 1989; Дагістарычныя блуканні: Літва і Жамойць // ЛІМ, 7-24 V 1993; Аткуль пайшла беларуская мова // ЛІМ, 27 III 1992.
33. Мацьевскі, І. В пространстве музыки. Т. 2. – СПб.: РИИИ, 202013. С. 35–43; Галайская, Р. Опыт исследования древнерусских гуслей в связи с финно-угорской проблематикой // Финно-угорский музыкальный фольклор... Цит. изд. – С. 21–80.
34. Аблова, А. Звонковый камень Новые аспекты инструментоведения // Вопросы инструментоведения. – СПб., 1993. – С. 85–87.
35. Emsheimer, E. Ein finno-ugrischer Flötentypus / E. Emsheimer // Beitrage zur Sprachwissenschaft, 5. – Berlin, 1965; Мацьевскі, І. О финно-угорских ... – С. 12–13.
36. Богданов, И. Устная информация на 1-й Всероссийской инструментоведческой конференции 1974 г. в Москве, а также в: О народных инструментах и инструментальной музыке Дальнего Востока РСФСР // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. – М., 1974; Субаналиев, С. Киргизские музыкальные инструменты. – Фрунзе, 1986.
37. Окладников, А. Неолит и бронзовый век Прибайкалья : материалы и исследования по археологии СССР / А. Окладников. – М., 1950. – С. 396–398; Žarskienė, R. Ук. соч. – P. 13.

Энгельс Дарашевiч

ПЕРСПЕКТИВЫ КУЛЬТУРНОЙ АНТРАПОЛОГИИ У ВЫВУЧЭННИ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСАУ

Engels Darashevich

PERSPECTIVES OF CULTURAL ANTHROPOLOGY IN THE STUDY OF FOLK CULTURE OF BELARUSIANS

У артыкуле разгледжаны шэраг праблем айчынай тэорыі і гісторыі культуры, вырашыць якія ў дачыненні да народнай культуры і на канцэптuallyным, і на ўжытковым (практычным) узроўні можна з дапамогай культурнаантрапалагічных падыходаў, метадалогіі і метадаў.

The article describes a number of problems of the domestic theory and history of culture. It is possible to decide them in relation to popular culture and on the conceptual and applied (practical) level with the use of culture-anthropologic approaches, methodologies and techniques.

У даследаванні культуры нашай краіны (і ўрбанізаванай, і традыцыйнай) сёння актыўна выкарыстоўваюцца такія навуковыя напрамкі, як сацыялогія, культуралогія, мастацтвазнаўства, паліталогія. Усё яшчэ ў занябаным стане знаходзіцца даследчы патэнцыял культурнай антрапалогіі, асабліва ў плане даследавання каранёвай культуры беларусаў. Хаця ў айчынай навуцы былі і ёсць даследчыкі, якія адчулі патэнцыял антрапалогіі і карысталіся яе напрацоўкамі. Мая калегя па Нацыянальнай акадэміі навук Зінаіда Мажэйка ў кнізе «Календарна-песенная культура Беларусі» [3] падкрэсліла, што для якаснага вывучэння традыцыйнай культуры «неабходныя экспедыцыйны сацыялагічныя напрамку са статыянарным даследаваннем найбольш спеўных вёсак метадам «уклучанага назірання» (па тэрміналогіі сацыёлагаў)» [3, с. 10]. Гэта значыць – з выкарыстаннем асноўнага метаду сацыякультурных антрапалагаў – метаду ўклучанага назірання.

Культурнай антрапалогіі – «няма» без экспедыцыйнай дзейнасці: гэта – «крэда» ды «альфа і амега» гэтай навукі, якая дае рэальныя веды пра чалавечыя супольнасці, што існуюць у «рэальным часе» без схаластычных і тэндэнцыйных адхіленняў у ідэалогію, паліталогію і сацыяльны папулізм. Магчыма, менавіта таму яна з'яўляецца абавязковым прадметам для вывучэння ў большасці вышэйшых навучальных устаноў Еўропы і ЗША, дзе прызвычаліся аплочваць толькі выдавочна карысную для будучай прафесійнай самарэалізацыі, сацыялізацыі і інкультурацыі студэнтаў адукацыю. Праз выкладанне на кафедры этналогіі БДУКМ я пераканаўся, што непасрэдны кантакт у час экспедыцыі з носьбітамі традыцыі дае будучым спецыялістам па культуры і мастацтве ў разы больш сацыяльна карысных ведаў, уменняў і навыкаў, чым самае лепшае тэарэтызаванне. А менавіта ў набыцці гэтага – сэнс адукацыі.



Малюнак 1 – Удзельніца курсавога калектыва «Раме» К. Войцік у экспедыцыі, Стаўбун. 2015



Малюнак 2 – Гурт «Раме» (кіраўнік В. Калацэй, студэнты кафедры этналогіі і фальклору БДУКМ К. Войцік, К. Мельнікава, В. Верас), які пераняў у экспедыцыйных фальклорных ўзорах, на прэстыжным міжнародным фальклорным конкурсе, Санкт-Пецярбург, СІБІК. 2016



Малюнак 3 – Пасведчанне аб прысуджэнні прэміі Фонду па падтрымцы таленавітай моладзі гурту «Раме» кафедры. 2017

Дакрануўшыся да аўтэнтчнага фальклору ў антрапалагічнай экспедыцыі (з удзелам у абрадавых практыках), непасрэдна на месцы бытавання традыцыі (мал. 1), нашы студэнты, пераняўшы рэгіянальны фальклор метадам «дэманстратыўнай антрапатэхнікі», дастойна яго прадстаўляюць на самых разнастайных сучаных пляцоўках (мал. 2). Яны выклікаюць гэтым сацыяльнае прызнанне і сваёй дзейнасці (набытых фалькларыстычных ведаў, уменняў, навыкаў), і аўтэнтчнага фальклору беларусаў, з якім пазнаёмліліся ў непасрэдным асяродку яго бытавання. У такой мадэлі навучальнага працэсу (экспедыцыя → яе вынікі як дыдактычны матэрыял падрыхтоўкі спецыялістаў → набудаваны на экспедыцыйных матэрыялах дыпломны праект) [2] – прынцыповы выбар прафесарска-выкладчыцкага складу кафедры і, што надзвычай важна для фарміравання навуковай школы, – павага да навуковага тэстаменту аўдыявізуальнага антрапалага Зінаіды Мажэйкі (1933–2014). Яна (разам з філосафам У. Конанам і эстэтыкам М. Крукоўскім) шчыра вітала ўсе этапы станаўлення этнамастацкай адукацыі ва БДУКМ увогуле і на кафедры этналогіі і фальклору ў прыватнасці: і ў час абароны кандыдацкай дысертацыі майго аспіранта, сённяшняга загадчыка кафедры В. Калацэя (1999); і ў час першага набору на «Этнафоназнаўства» курса артыста-вакаліста вышэйшай катэгорыі Т. Пладуновай (2004); і ў няпросты для кафедры час абароны ад прафесійнай і недальнабачнай адміністрацыі ўніверсітэта (2011); і ў час супрацоўніцтва з фальклорным праектам «Берагіня» (з 1999 года) М. Козенкі і РГА «СЭТ», які ўзначальваў А. Глушко (да 2017 года). «Благаслаўленне»