

1. Джон Грэй. История Древнего Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.books.google.ru/books?id=fBIsjxRwG-0C&pg=PP312&dq=Предание+семь+сестер>. – Дата доступа: 12.04.2015.
2. Календарь праздников [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.calend.ru/holidays>. - Дата доступа: 03.04.2015.
3. Фестиваль Семи сестер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.discoverhongkong.com/ru/see-do/events-festivals/chinese-festivals/seven-sisters-festival.jsp>. – Дата доступа: 03.04.2015.
4. Цисиче [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1344143>. - Дата доступа: 11.04.2015.

Рыма Кавалёва

ПЕРШАСНЫЯ, ДРУГАСНЫЯ, РАМАЧНЫЯ ПЕСНІ «СТРАЛЫ»: СПРОБА ІНТЭРПРЭТАЦЫІ

Паэзія абраду ваджэння «стралы» настолькі складаная з’ява, што даследчыкі, аддаючы перавагу аналізу галоўнай песні, пакідалі па-за ўвагай астатнія або, у лепшым выпадку, проста пераказвалі іх. Разам з тым дадзеныя песні ўтрымліваюць парадаксальныя, алагічныя, незвычайныя элементы, што схіляе да думкі аб іх абрадавым паходжанні. Напрыклад, з песні «Аддавала мяне маці» незразумела, якім чынам аддавала маці дачку замуж – адначасова за старога і маладога або спачатку за старога, а потым за маладога і які лёс напаткаў старога.

Возьмем любыя артыкулы, зборнікі, кнігі, прысвечаныя каляндарна-абрадавай паэзіі ў цэлым або асобным яе комплексам. Безумоўна, аўтары імкнуцца даць агульную характарыстыку абраднасці, але што тычыцца песень, то яны, як правіла, абмяжоўваюцца аналізам найбольш выразных твораў, звязаных з абрадам тэматычна. Ці можна ў такім разе гаварыць, што нам вядома гісторыя абрадавага комплексу, калі яна не выходзіць за межы ўласна абрадавых песень, якія мы адносім да *першасных*, і адсякаюць вялікі шлейф твораў, якія прапануем лічыць *другаснымі абрадавымі*.

Відавочна, што першасныя абрадавыя песні строга абапіраліся на сэнсавую матрыцу, уласціваю абраду «Страла» генетычна. У другасных яна, безумоўна, таксама мільгае, але хутчэй як нейкая дымка, марыва, пахіснутае ў сваіх абрысах. Усе выдатна ведаюць пра пазначаную намі праблему, але ўплыў прынятага ў фалькларыстыцы азначэння «прымеркаваня» ў дачыненні твораў з бытавымі матывамі настолькі фатальны, што інакш іх не ўспрымаюць. У цэлым міфалагічнасць другасных песень мазаічная, празмерная, залішняя і не заўсёды наўпрост звязана з «генеральнай» лініяй абраднасці, часам праз рад прымежкавых асацыяцый.

Трэба адзначыць, што сказанае пра другасныя абрадавыя песні тычыцца не ўсяго масіву твораў, якія гучаць у дзень правядзення «Стралы». Самі інфарманты гаварылі, што, вяртаючыся з поля пасля пахавання «стралы» ў вёску, яны спяваюць любыя лірычныя песні без абмежаванняў. Сярод іх заўважаюцца тыя, якія ніколі не мелі ўнутранай сувязі з абрадам. У такім разе дадзены пласт твораў павінен разглядацца ў двух ракурсах: гістарычным – калі высвятляецца іх унутраная сувязь з абрадам, і псіхалагічным – калі акрэсліваюцца асацыяцыі, з прычыны якіх пазаабрадавыя песні ўцягваліся ў кола абрадавых і каляабрадавых, «прымяркоўваліся» да абраду. Пры гэтым каляабрадавымі мы будзем называць *рамачныя* творы, якія выконваюцца або да абраду, або непасрэдна пасля яго, але ніяк не ў яго межах. Заўважым, што абагульняючых прац па гэтых групах песень не назіраецца. «Прымеркаванасць» вызвала даследчыкаў ад паглыблення ў іх сэнс, тым больш ад неабходнасці шукаць гістарычныя сувязі з разглядаемым абрадам.

Зыходзячы з максімальнага ахопу твораў, традыцыйна выконваемых у рамках ваджэння «стралы» і нават на яго граніцах – пачатковай і фінальнай, можна паспрабаваць «прачытаць» іх рытуальную гісторыю і тым самым ахапіць абраднасць цалкам, у поўным аб’ёме, а не толькі праз песню пра стралу. У такім разе задача даследчыка павінна скіроўвацца да выяўлення скрытых элементаў твораў, якія выкарысталі бытавы код для перадачы традыцыйнага рытуальнага зместу. Звернемся да аналізу найбольш яркіх другасных абрадавых песень і пакажам арганічную сувязь іх сюжэтаў, матываў, дэталей з абрадам ваджэння і пахавання «стралы».

«Сястра з братачкам цераз мора йшлі»: *аналіз сюжэта*. Дадзеная карагодная балада занатавана ў эпіцэнтры абраду ваджэння «стралы» – Веткаўскім і Чачэрскім раёнах. Твор мае ярка выражаную касмаганічную скіраванасць, суадноснаю з рэліктавай міфалагічнай ідэяй утварэння сусвету з частак цела першачалавека. У ведыйскай міфалогіі мадэллю касмаганічнага працэсу з’яўляецца ахвярапрынашэнне Пурушы, антрапаморфнага ўвасаблення Сусвету. Аналагічна з цела касмічнага велікана Іміра, забітага асамі, утвараецца свет паводле скандынаўскай міфалогіі. А ў старажытнай акадскай пачварная маці багоў Тыямат (мора) таксама становіцца ахвярай: забіўшы яе, бог малодшага пакалення Мардук рассякае цела Тыямат на дзве часткі і ўтварае з іх неба і зямлю (паэма «Энума эліш»).

Як памятае, у асноўнай стрэльнай песні распаўядаецца пра з’яўленне зямных водных крыніц са слёз плакальшчыц над цэлам забітага стралой малойчыка. На прыкладзе песні пра брата і сястру лёгка ўпэўніцца, што другасныя творы часам, можа быць, шырэй пакрываюць міфалогію, чым першасныя. Калі міф тварэння адзін раз «зачапіўся» за абрад, ён не застыне, а будзе рухацца, пакідаючы разнастайныя сляды сваёй прысутнасці ў шэрагу твораў. Нягледзячы на меншы машаб тварэння ў параўнанні з сусветным міфалагічным сюжэтам, твор захоўвае агульную ідэю з’яўлення частак свету ў выніку пагібелі пэўнай істоты. Тут пагібель не

прымусовая, а быццам выпадковая, але мы ведаем, што ў міфалагічным плане выпадковасць і неабходнасць рэчы тоесныя. Жыццё сястры не завяршаецца з яе смерцю, і яна пра гэта ведае, даючы брату наказ не забіваць яе ў перайначаным выглядзе *вады, рыбка, травы*, у іншых варыянтах – у выглядзе *смароданькі, сунічанькі, лугавой вады*. Падарожжа брата з сястрой – гэта міфалагічнае падарожжа да пэўнай Падзеі. Яно нагадвае блуканне першапродаў у міфалогіі аўстралійскіх абарыгенаў, якія, *стаміўшыся*, ператварыліся ў ландшафтныя з’явы, што дадаткова сведчыць аб старажытнасці сюжэту ўсходнепалескай песні.

Стары муж (жаніх, залётнік, шлюбны прэтэндэнт) – каханы малойчык: аналіз матываў. Песні з пазначанымі матывамі складаюць кампактную групу другасных абрадавых твораў. Яны з’яўляюцца бытавым водбліскам асноўнай стрэльнай песні, утвараючы арэол вакол яе фінальнай часткі, дзе, як мы памятаем, апавядаецца пра ўдаву забітага малойчыка, якая ў карагод пайшла, сабе трох знайшла і выбрала новага мужа. Нагадаем, што ў рытуальным плане тры карагодныя жаніхі маладой удавы не розныя асобы, а адна, толькі храналагічна маркіраваная: састарэлы муж – у мінулым, забіты стралой малойчык – у цяперашнім, малады жаніх (муж, мілы) – рэінкарнацыя яе заўсёды адзінага мужа.

Першае звяно міфарытуальнага сюжэта – пазбаўленне жонкі ад старога мужа або «старога чорта», які прэтэндуе на шлюб з дзяўчынай. Матыў згубленых ключоў адсылае нас да постаці дзяўчыны-зары і яе ключоў. Стаўленне дзяўчыны да старога рытуальна апраўдана. Яна гатова нават адмовіцца ад ключоў і свайго слова, толькі б не ісці за «старога чорта».

Методыка разгляду фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў у параўнанні з архаічнымі рытуаламі не новая. Яна даволі выніковая, бо дае магчымасць убачыць невідавочную на першы погляд сувязь песенных матываў з пазатэкставымі рэаліямі, з парадаксальнымі тыпамі рытуалаў. Так, у нашым выпадку за разглядаемай групай карагодных песень маячыць падрабязна апісаны Дж.Фрэзерам у яго капітальнай працы «Залатая галіна» рытуал забойства маладым прэтэндэнтам старога сакральнага цара, які рэалізуе тэму цара-жраца і цара-ахвяры.

Другое звяно міфарытуальнага сюжэта – пазбаўленне не так ад старога, як проста ад мужа, што цалкам праецыруецца на сюжэт асноўнай песні, дзе вобраз малойчыка дапушчальна асэнсоўваць як рытуальную ахвяру. Гэтым апраўдваецца наяўнасць у складзе другасных песень баладнага твора «Паня пана не ўзлюбіла», дзе распавядаецца пра жонку, што атруціла свайго мужа і схапіла ў садочку. У абрадавым кантэксце зарыванні, забойствы, пазбаўленні ад старога, разнастайныя смерці – спадчына аграрных уяўленняў, метафарычнае пазначэнне дзеянняў, патрэбных для наступнага адраджэння зерня ў коласе. Як страла будзе ляжаць да «лецейка», так ўсё зарытае адгукнецца праз год новым жыццём. Магіла тут ніколькі не адпавядае сучасным уяўленням аб ёй. Спашлемся на меркаванне В.М.Фрэйдэнберг, што магіла – гэта зямля – апраметная і чэрава, якое нараджае новае свяціла. Праз яму корміцца непасрэдна сама зямля, метафарычна выражаная ў «памерлых» і «героях». І зусім невыпадковай здаецца адна цікавая дэталі ў хлусні жонкі-атрутніцы, што ў садзе дзіцячая магіл, жонка адказвае: «Дзевярочкі-сакалочкі, // Я дзіцяці схапіла, // Лілею абсаджіла». Тут замена мужа на дзіцяця мае рытуальны сэнс, хоць у творы яна выглядае чарговай недарэчнай прыдумкай жанчыны. Не чужы ў гэтым сэнсе другасным песням матыву разлукі. У песні «Павейце, ветрыкі, на маё ліцо» ён з’яўляецца аблегчаным варыянтам папярэдняга. Літаральнае прачытанне твораў, падобных гэтым, ператварае іх у звычайную банальнасць, а прывычнае вытлумачэнне як пазаабрадавых «прымеркаваных» закрывае праблему так лоўка, быццам яе няма і не было зусім.

Трэцяе звяно міфарытуальнага сюжэта выяўляецца праз песні, звязаныя з тэмай кахання, мілага, люблага, адзінага і мілай, любай, адзінай. Вядомы даследчык рытуалу У.М.Гапароў адзначаў важнасць звароту да «ўнутраных» сведчанняў традыцыі, што мы і паспрабуем зрабіць. Для разумення зместу другасных песень важнае значэнне мае песня пра стралу. Удакладнім: не трэба ўяўляць яе нейкай кропкай, ад якой цягнуцца астатнія. Па сутнасці, першасныя і другасныя песні маюць агульную аснову, толькі ўяўляюць сабой яе розныя фармальныя версіі. Таму неўтаймаванае імкненне да мілага/мілай адпавядае фінальнай частцы стрэльнай песні. Мілы – гэта заўсёды той самы «трэці», за якога ідзе замуж удава забітага малойчыка. На пэўны роздум наводзіць такі паказальны матыву карагоднай песні «Што й на нашай вуліцы, да й на перавулку», як жаданне хлопца быць абраным і любімым.

Трэба мець на ўвазе, што дзякуючы пагружэнню твораў у Тэкст (у тым шырокім значэнні як яго прадстаўляў Р.Барт), дзякуючы іх сувязі з рознымі яго часткамі і перапляценню ліній другасных песні, як правіла, суадносяцца адразу з некалькімі міфарытуальнымі сітуацыямі. Так і дадзеная песня з характэрным для вясяняк воклічам «У!» сігналізуе аб веснавым міфе – шлюбе маладой вясны.

«Дзівочая краса»: аналіз дэталі. Дэталі «дзівочая краса» прысутнічае ў песні «Пан па рынку ходзіць, пані пабуджае» з Казацкіх Балсуноў Веткаўскага раёна, у якой пан, звяртаючыся да пані, паведамляе, што на рынку гавораць пра «дзівочую красу», а «дзівочая краса – за тысячу кас». Ці трэба нагадваць, што ў абрадавых творах сон – метафара смерці, абуджэнне – вяртанне да жыцця?

Дык якую пані пабуджае пан? Рытуальна – пані зямлю як яе веснавы муж. Радкі пра дзівочую касу-красу праецыруюцца ў песні на вясельны абрад выкупу касы, што сведчыць у дадзеным кантэксце пра тоеснасць касы і красы, а ўсё разам праецыруецца на веснавы шлюбны міф. Калі ў веснавой абраднасці кагосьці жэняць ці выдаюць замуж, то гэта тычыцца не людзей, а чалавекападобных міфалагічных істот, адказных за аднаўленне прыроды, зямлі, за ўрадлівасць.

Інтэрпрэтацыя другасных твораў – гэта заўсёды выбар, прычым, на жаль, хутчэй суб’ектыўны, чым аб’ектыўны. Яна набывае сапраўдную змястоўнасць, калі грунтуецца не на абстрактных меркаваннях, не на

спекулятыўных гіпотэзах, а на сапраўдных фактах, узважаных навуковых крыніцах, дакладных матэрыялах. Галоўнае – на ідэі рытуальнай цэласнасці ўсяго зводу твораў незалежна ад іх зместу і формы. Вядома, каэфіцыент захавання рытуальнага сэнсу будзе ў кожным выпадку розны, а дэфармацыя можа набліжацца да крытычнай рысы.

Святлана Гуткоўская

ДА ПЫТАННЯ АБ СЕМАНТЫЦЫ БЕЛАРУСКАГА НАРОДНАГА ТАНЦА

Семантыка, з'яўляючыся радзелама семіётыкі, вывучае знакавыя сістэмы як сродкі выражэння сэнсу, а дакладней – правілы інтэрпрэтацыі знакаў і складзеных з іх выразаў. Несумненную навуковую каштоўнасць уяўляе шырокая пастаноўка пытання аб ролі знакаў у працэсе мастацкага пазнання, абгрунтаванне неабходнасці ўсебаковага вывучэння знакавых сістэм у мастацтве і спосабаў іх выкарыстання. «Незалежна ад прыватных выпадкаў, са знакамі звязана ўсё мастацтва, не толькі такія часовыя мастацтвы, як музыка і паэзія, але і такія прасторавыя мастацтвы, як жывапіс і скульптура, а таксама тэатр, што спалучаюць час і прастору, як тэатр і кінамаграф, паколькі ўсе мастацтвы звязаны адзінай сістэмай мастацкіх правілаў. Тут танец не з'яўляецца выключэннем. Такім чынам, можна сказаць, што семіятычны падыход да танца можа не столькі паглыбіць разуменне яго творчасці, успрымання і трансляцыі, але і можа валодаць немалой эфектыўнасцю пры інтэрпрэтацыі структурных і эстэтычных аспектаў самага танца», – адзначае Т.Б.Бадмаева [1, с. 27].

Паколькі найстаражытныя ўзоры харэаграфічнага фальклору ўвасаблялі ў мастацкай форме вынікі пазнавальнай і ацэначнай дзейнасці чалавека, г.зн. семантычную і прагматычную інфармацыю, і былі разлічаны на перадачу гэтай інфармацыі, правамерна казаць пра знакавы бок народнай танцавальнай творчасці, што абумовіла акрамя іншых і яго камунікатыўную функцыю.

Як паказвае Ю.М.Чурко: «Многія рухі ў танцы з'яўляюцца свосасаблівымі ўмоўнымі знакамі, сімваламі, за кожным з якіх некалі стаялі пэўныя з'явы, пачуцці. Марфалагічную структуру танца можна было б тут параўнаць, відавочна, са структурай арнаменту, асобныя элементы якога ўспрымаюцца цяпер зусім абстрактнымі і выконваюць толькі дэкаратыўную ролю, у той час як нават самы адцягнены геаметрычны ўзор утрымлівае ў сабе фрагменты ўяўленняў многіх эпох» [6, с. 13].

Выкарыстанне семіятычнага падыходу да твораў фальклору можа быць зроблена з розных метадалагічных пазіцый. Паколькі творы харэаграфічнага фальклору валодаюць знакавым аспектам і камунікатыўнай функцыяй, іх правамерна вывучаць і пад вуглом гледжання семіятычных заканамернасцяў.

Цікаваць для семантычнага аналізу могуць прадстаўляць як асобныя рухі, якія ўваходзяць у асноўны лексічны фонд беларускага харэаграфічнага фальклору, і малюнкi танца, так і цэлыя танцавальныя фігуры. Напрыклад, разнастайныя дробавыя пераступанні, прытупы, дробаты, саскокі, якімі так багата лексіка беларускага народнага танца, з'яўляюцца вынікам працяглай эвалюцыі старажытнага рытуальнага тупату, які першапачаткова выконваўся ў рытуальных мэтах – для абуджэння зямлі ад зімовага сну, а высокія скачкі выконваліся з магічнай мэтай – забяспечыць рост раслін: чым вышэй падскочыць чалавек, тым вышэй вырасце лён [3].

Самым вялікім багаццем і разнастайнасцю танцавальных малюнкаў адрозніваюцца ўзоры карагоднага жанру. Тут сустракаюцца колы, «змейкі», калоны, рух «сценка на сценку», здвоеныя васьмёркі як, напрыклад, у крывых танках і многія іншыя. Як сцвярджаюць даследчыкі, пры сваім зараджэнні малюнкi арнаменту, перайшоўшы затым у малюнкi старажытных танцаў, прадстаўлялі сабой контурна-знакавыя сімвалы канкрэтных прадметаў і з'яў, увасаблялі ў гранічна ўмоўных формах культавыя матывы [4].

Фігура танца, якая ўяўляе сабой устойлівую паслядоўнасць некалькіх рухаў, аб'яднаных пэўнай кампазіцыйнай пабудовай у нейкі блок, заўсёды мае сэнсавую і тэматычную завершанасць. У якасці прыкладу можна прывесці адну з найбольш распаўсюджаных у беларускім харэаграфічным фальклору фігур пад назвай «Ручаёк». У ёй усе танцуючыя становяцца па двое ў патыліцу адзін аднаму, утвараючы доўгую калону, і ў кожнай пары падыходзяць уверх злучаныя рукі, пазначаючы вароты, у якія па чарзе парамі «ныраюць» усе астатнія ўдзельнікі танца, які ўвасабляюцца цягам ракі ці ручая, – адсюль магічымі і ўзнікла сама назва. Аб цесных сувязях са з'явамі далёкага мінулага часам нагадваюць толькі асобныя кампаненты танцавальнага тэксту. Цікаваць для нас у дадзеным выпадку ўяўляе асноўны структурны элемент гэтай фігуры – «Варотцы»: злучаныя ў кожнай пары і паднятыя ўверх правая рука аднаго выканаўцы і левая рука другога ўтвараюць востры кут, імітуючы ўваход. Гэты элемент першапачаткова меў магічны-ачышчальнае значэнне і, як пацвярджаюць даследаванні навукоўцаў, з'яўляўся неад'емнай часткай вясновых і купальскіх карагодаў і гульніў. Вароты – гэта праход у межах чаго-небудзь, доступ на забароненую тэрыторыю. Тут прасочваецца ідэя стварэння за кошт магічных дзействаў ахоўных межаў, якія агароджваюць чалавека ад уздзеяння, у тым ліку, і тагасветных сіл. Акрамя таго выяўляецца таксама сувязь са шлюбнай сімволікай. Фігура «Ручаёк» часта выконвалася хлопцамі і дзяўчатамі, якія ўтваралі пары па прынцыпе сімпатыі: праходзіць праз вароты з кім-небудзь азначала перайсці на якасна новую стадыю ўзаемаадносін. Вароты часта сімвалізавалі не толькі непасрэдна сам уваход, але схаванае за ім памяшканне, таямнічую сілу. Вароты, дзверы і брамы пазначалі, як мост пераходу, уступленне ў істотна іншую прастору ў пераносным сэнсе. Рытуалы ў значэнні пераходу ад