

*С. В. ГУТКОУСКАЯ*

## **ВЫТОКІ ХАРЭАГРАФІЧНАЙ ВОБРАЗНАСЦІ**

У народнай танцавальнай творчасці яскрава адлюстроўваецца духоўная сутнасць народа, яго светаадчуванне ў розных перыяды грамадскага і культурнага развіцця.

Гісторыя народнага мастацтва — гэта гісторыя важнай часткі нацыянальнай культуры. І пытанні, якія звязаны з паходжаннем харэа-

графіі, у прыватнасці харэаграфічнай вобразнасці, выклікаюць інтарэс не толькі мастацтвазнаўцы, але і фалькларыста.

У гэтым артыкуле мы паспрабуем прааналізаваць некаторыя з формаўтвараючых прыწყпаў, якія садзейнічалі ўзнікненню тых або іншых вобразаў.

Харэаграфія займала важнае месца ўжо ў жыцці першабытнага грамадства. У абрады і рытуалы, з дапамогай якіх людзі закліналі, за-добрывалі духаў і багоў, прасілі іх аб дапамозе, састаўной часткай уваходзілі танцавальныя элементы, аб чым сведчаць помнікі, якія дай-шлі да нас. Наскальныя малюнкi, гэтыя вялікія нямыя сведкі мінулага жыцця, данеслі да нас вобразы нашых продкаў, увасобленых у момант танца. Каштоўны матэрыял дае таксама параўнальны аналіз культуры сучасных народаў, якія знаходзяцца на ўзроўні развіцця, падобным да першабытнага грамадства.

Разгледзім формаўтварэнне некаторых сродкаў выразнасці ў танцы — рысунка і лексікі. У іх яўна праглядаюцца рэлікты старажытнаславянскага міфалагічнага субстрату, своеасабліва трансфармаванага па законах харэаграфічнага мастацтва. Даследчыку тут цікава ўбачыць і зразумець, які менавіта элемент міфалагічных уяўленняў старажытных славян стаіць за тым ці іншым рысункам або рухам і якім чынам ён увасобіўся ў дадзеную форму, якія змяненні адбыліся з ім у ходзе далейшага развіцця харэаграфічнага мастацтва.

Натуральна, што першымі аб'ектамі даследавання для чалавека былі жывёлы, якія давалі ўсё неабходнае для жыцця людзей.

Жыццё старажытнага паляўнічага залежала ад хуткасці яго рэакцыі. Паказваючы ў паляўнічым танцы сустрэчу з жывёламі, ён лічыў, што тым самым забяспечвае поспех справы. Рухі рытуальнага танца павінны былі быць, такім чынам, дакладнымі, хуткімі, упэўненымі. Як было справядліва заўважана даследчыкамі першабытнай культуры, старажытны чалавек імкнуўся стварыць вобраз не столькі таго, што ўжо здарылася і пакінула адбітак у памяці, колькі таго, да чаго ён імкнуўся і што перажываў у сваім уяўленні. Магічны танец, такім чынам, стана-віўся рэпетыцыяй, імітацыяй спаборніцтва са зверам, якое адбудзецца пазней. Прычым рухі ахвяры зліваліся з уласнымі рухамі, і паступова адбывалася як бы атаясамліванне паляўнічага са зверам. Адгэтуль на-раджалася адпаведная танцавальная пластыка — як мага больш да-кладнае капіраванне рухаў жывёл (розныя скачкі, вярчэнні, бег і інш.), перайманне іх паводзя і адначасова імітацыя кідання кап'я, стральбы з лука і г. д. З мэтай дасягнення яшчэ большага падабенства з жывёла-мі паляўнічыя надзявалі на сябе іх шкуры. І калі першапачаткова пера-тварэнне ў звер а выкарыстоўвалася часцей за ўсё для таго, каб паляў-нічы мог як мага бліжэй падкрадвацца да звера, то ў далейшым гэта форма пераўвасоблення шляхам пераапраанання ў звярыную шкуру вы-карыстоўвалася ўжо ў іншых мэтах: яна ўжываецца ў земляробчых абрадах у час выканання татэмічных скокаў. Як вядома, нашы продкі верылі ў сваю таямнічую роднасць з той ці іншай жывёлай або раслі-най, так званым татэмам. Гэтая сувязь праяўлялася ў разнастайных магічных абрадах, якія былі прызначаны ўздзейнічаць на плённыя сілы прыроды, людзей і жывёл.

Звычай пераапраанання ў жывёл, які адлюстроўваў пакланенне ча-лавека бажствам — татэмам, дайшоў да нашых дзён. З часам ён стра-ніў свой першапачатковы магічны сэнс і захваўся ў народнай творчас-ці як рэлікт. Яшчэ і зараз на Беларусі на Каляды пераапраанюцца ў казу, мядзведзя, кабылу, жураўля, паколькі ў розны час у плямён, якія насялялі гэтую тэрыторыю, існаваў культ пералічаных жывёл.

На гэтай стадыі чалавек, ствараючы вобраз жывёл, імкнуўся шляхам пераапраанання дасягнуць як мага большага натуралістычнага падабен-ства з імі. Так, «казу» ўвасаблялі часцей за ўсё з дапамогай вырабленай драўлянай галавы з рагамі і ляскаючай рiжняй сківіцай. Вывернуты

кажух надзявалі адным рукавом на палку, на якой замацоўвалася галава «казы». Пад кажух залазіў хлопец, браў у рукі свабодны канец палкі, каб маніпуляваць галавой, і ў такім выглядзе ствараў вобраз «казы». «Мядзведзя» вадзілі ў вывернутым кажусе. Твар выканаўцы «мядзведзя» закрывалі тканінай з прарэзанымі дзіркамі для вачэй. Для ўвасаблення «жураўля» з доўгай шыяй і дзюбай выкарыстоўвалі кульбу і г. д.

У лексіцы танца таксама пераважалі імітуючыя рухі. Па сведчанню шматлікіх этнографіў, «каза», напрыклад, ілюстравала тэксты калядных песень. Калі мы звернемся да гэтых тэкстаў, атрымаем прыблізны пералік танцавальных элементаў, якімі карысталася «каза».

У адной з калядак спяваецца:

Ой, ну-ну, каза,  
Ой, ну-ну, шэра,  
Паварочвайся,  
Ні забудвайся!  
То на сей бачок,  
То на той бачок,  
То на рожычкі,  
На капцікі...<sup>1</sup>

Калі ўлічыць, што «каза» ілюстравала тэкст песні, то ў нашым прыкладзе яна выкарыстоўвала павароты то ў адзін, то ў другі бок, нахілы корпуса, рухі галавой, як быццам бадаючай каго-небудзь, невялікія саскокі.

Нарэшце, апошняя па часу ўзнікнення форма ўвасаблення жывёл у танцы — стварэнне іх вобразаў сродкамі пластыкі ў мастацкіх мэтах.

Істотным адрозненнем яе з'яўляецца тая акалічнасць, што тут харэаграфічны вобраз ствараўся не ў абрадавых мэтах, а ў мэтах эстэтычнага ўздзеяння на глядачоў. Адбывалася адміранне асобных элементаў, бо для ўвасаблення жывёлы ў танцы ўжо зусім не было неабходнасці надзяваць шкуру або маску, выкарыстоўваць натуралістычныя прыёмы.

Ішоў працэс адбору найбольш зручных, ёмкіх, выразных рухаў, якія паступова замацоўваліся, становіліся традыцыяй перадачы пластыкі жывёл і, такім чынам, формай пэўнага танца. Яны ўжо былі не столькі капіраваннем жывой рэчаіснасці, колькі традыцыйнымі комплексамі рухаў.

Асацыятыўная вобразнасць паступова становілася адным з галоўных сродкаў мастацкага абагульнення.

Так, вобраз казы ў танцы ствараўся не з дапамогай прымітыўнай імітацыі, а разнастайнымі тэхнічна складанымі скачкамі (праз палкі, праз злучаныя рукі двух выканаўцаў, адзін праз аднаго і інш.) і трукамі, у якіх раскрывалася сутнасць характару гэтай гуллівай жвавай жывёлы.

Вобраз задзірыстага ўпартага бычка нараджаўся ў аднайменным танцы дзякуючы наступальным рухам партнёраў адзін на аднаго з апусканнем галавы, нагадваючым баданне.

У танцы-гульні «Мядзведзь» фігура з двух чалавек, у якой адзін выканаўца становіўся на карачкі, а другі садзіўся яму на спіну тварам у процілеглы бок і паднімаў першага ўверх нагамі, пластычна выразна ўвасабляўся вобраз мядзведзя, які ўстае на дыбкі.

Яскрава прадстаўлены ў беларускім фальклоры і вобразы птушак. У старажытнасці гэты вобраз, як адзначалі многія даследчыкі народнай творчасці, быў полісемантычным і нёс у сабе шлюбную сімволіку, абяцаў урадлівасць, ураджай, багацце.

Напрыклад, вобраз вераб'я ў мінулым быў звязаны са шлюбнай сімволікай. Лішнім доказам таму служыць факт існавання ў беларускім

<sup>1</sup> Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, СПб., 1887. Т. 1, ч. 1. С. 90.

фальклоры песень, сюжэт якіх звязаны з жаніцьбай вераб'я. У адной з іх пьесца:

Запражыце сівых коні  
У паезд шырокі,  
У ім паедзе верабейка  
Да пані сарокі.<sup>2</sup>

Другая паведамляе аб тым, «як задумаў верабей хутка ажаніцца...» і г. д.

У асноўным танцавальным руху — падскоку была асаблівым спосабам закадзіравана згода на шлюб. У працэсе эвалюцыі танцавальнай творчасці адбывалася паступовая страта старажытнай семантыкі. Лексіка танца абагачалася новымі рухамі. У больш позніх варыянтах танца «Верабей» чаргаваліся імклівы бег, глыбокія прысяданні, разнастайныя невысокія скачкі, лёгкія саскокі, узмахі рукамі, нібы крыламі, і інш. Старанна падабраныя рухі, якія выконваліся ў хуткім тэмпе, дапамагалі стварыць каларытны вобраз непаседлівай маленькай птушкі.

У вядомых нам варыянтах аднаго са старажытных узораў беларускага харэаграфічнага мастацтва танцы «Журавель» вобраз ствараўся з дапамогай разнастайных пластычных матываў. Гэта і ход з высокім падыманнем ног, імітуючы крок жураўля, гэта і кружэнне ў пары, якое нагадвае «танцы» жураўлёў, гэта і нахілы корпуса з паднятай ўверх рукой, падобныя на апусканне доўгай жураўля да зямлі, гэта і маханне рукамі, якое ўвасабляе ўзмахі крылаў. І такіх танцаў, карагодаў і гульніў, звязаных з вобразамі жывёльнага свету, у беларускім танцавальным фальклоры можна налічыць шмат: «Воўк», «Гусачок», «Жабка», «Заяц», «Зязюля», «Кабылка», «Пеўнік», «Цяцёрка», «Бацян», «Дзяцел» і іншыя, у кожным з якіх у той ці іншай пластычнай форме ўвасоблены найбольш яскравыя тыповыя рысы гэтых істот.

У танцах першабытных народаў не толькі знайшоў увасабленне жывёльны і раслінны свет, які акружаў чалавека, але і атрымала пластычнае адлюстраванне яго грамадска-вытворча дзейнасць.

У беларускім фальклоры існуе шмат карагодаў і танцаў, якія звязаны з працай: «Боб малаціць», «Бондар», «Канпелькі», «Касар», «Кросны», «Млынок», «Лянок», «Цапы» і інш.

Спачатку рухі ў гэтых танцах таксама ствараліся паводле натуральнага капіравання, простага пераймання працоўных рухаў. У іх часцей за ўсё дакладна ўзнаўляўся які-небудзь вытворчы працэс. Пластыка мела пераймальна-выяўленчы характар.

Так, у адным са старажытных карагодаў — карагодзе «Лянок» услед за тэкстам песні выканаўцы рухамі ілюстравалі, як лён сеялі, палолі, ірвалі, малацілі, мялі, трапалі, снавалі, навівалі, ткалі, бялілі, адбівалі, мылі, слалі, скручвалі.

У танцы «Таўкачыкі» сродкамі харэаграфіі адлюстроўваўся працэс таўчэння зерня ў ступе, у танцы «Бондар» — як збіралі па частках бочку, танец «Шаўцы» паказваў, як шылі абутак.

Можна прывесці і прыклады таго, як прасочваецца пэўная сувязь канкрэтных пластычных дзеянняў чалавека з яго міфалагічнымі ўяўленнямі. Старажытныя славяне надзялялі зямлю некаторымі антрапаморфнымі рысамі. Аб гэтым гаворыць сам выраз «Зямля-карміцелька», зварот да яе як да жывой істоты. Шматлікія звычайна сведчаць аб шанаванні зямлі, пакланенні ёй. Вядома, што нашы продкі адзначалі дзень імяніны зямлі, калі яе нельга было трывожыць (капаць, араць і г. д.). Адносіны да зямлі як да адухоўленай істоты знайшлі адлюстраванне ў харэаграфіі. Такі рух, як тупат ног, першапачаткова выконваўся ў рытуальных мэтах — для абуджэння зямлі ад зімовага сну. Можна дапусціць, што разнастайныя дробныя рухі, прытопы, саскокі, якімі так багата лексіка

<sup>2</sup> Дзіцячы фальклор / Склад. Г. А. Барташэвіч, В. І. Ялатаў. Мінск, 1972. С. 254.

беларускага народнага танца, з'яўляюцца вынікам працяглай эвалюцыі старажытнага рытуальнага тупату. Высокія скачкі выконваліся таксама з магічнай мэтай — забяспечыць рост раслін: чым вышэй падскочыць чалавек, тым вышэй вырасце лён.

У нараджэнні танцавальнай пластыкі вялікае значэнне меў таксама рытм. Вучоныя, засноўваючыся на найноўшых адкрыццях прыродазнаўства, даказалі першараднасць рытму для жыцця чалавека і ўсяго жывога свету. «...Менавіта гэта форма часовых адносін — уздзеянняў, якія паўтараюцца, — уяўляе сабой універсальную форму сувязі жывых істот, якія ўжо склаліся і індывідуалізаваліся, з навакольным асяроддзем»<sup>3</sup>. Рытм, заснаваны на заканамернай паўтаральнасці ў часе і прасторы аналагічных элементаў і адносін праз сувмерныя інтэрвалы, з'яўляецца адным з асноўных сродкаў формаўтварэння і ў танцы.

Магчыма, што менавіта тупат ног, плясканне рукамі, перарывісты подых з'яўляліся калі не адзіным, то асноўным акампанентам самых першых танцаў. Натуральна, што з цягам часу рытмы ўскладняліся, нараджаючы шматлікія рытмічныя формы, а ў найбольш складаных узорах — полірытмы.

Змест народнага танцавальнага мастацтва разнастайны. Ён не абмяжоўваецца адлюстраваннем уяўленняў народа аб сусвеце і прыродзе. Рухі і паставы чалавечага цела выяўляюць абагульнена, сцісла і выразна ўнутраны стан самога чалавека, яго адносін да навакольнага свету, да другіх людзей. Унутраны свет чалавека знаходзіў сваё выяўленне праз спецыфічную вобразную пластыку.

Напрыклад, жыццярадаснае светаадчуванне ў танцы «Пляскач» перадавалася такім мажорна-афарбаваным рухам, як плясканне ў ладкі, якое выконвалася ў рытм музыкі ў разнастайных камбінацыях.

У танцы «Гняваш» («Гнеўка», «Загневаны») разгортваецца своеасаблівы пластычны дыялог мужчыны і жанчыны, якія сварацца паміж сабой. Яна дэманстравала яму, што крыўдзіцца, адмахваючыся ад партнёра рукой або платком, паварочваючыся спіной, пастаянна ад яго ўцякаючы. Мужчына прасіў яе не злавацца, становіўся перад ёй на калені, здымаючы з галавы шапку, рухаўся за ёй па пятах, спрабуючы яе абняць.

У старажытным беларускім танцы «Жабка» мы бачым цэлую палітру выразных сродкаў, у якіх увасабляліся энергія, сіла, народны гумар. У ім тэхнічна складаныя трукавыя рухі зліваліся з элементамі, якія мелі жартоўную афарбоўку. Напрыклад, перад выкананнем характэрных для гэтага танца скокаў, у час якіх танцоры абапіраліся на падлогу рукамі, сагнутымі ў локцях, і пальцамі выцягнутых ног, рукі мачылі ў вадзе, і на падлозе заставаліся «жабіныя» сляды. «Жабкі» заскаквалі на лавы, куляліся праз галаву па спінах партнёраў, прапаўзалі адзін пад адным, кожны раз здзіўляючы вынаходлівасцю пластычных знаходак, якія выклікалі смех глядачоў.

Танец суправаджаўся кваканнем або вясёлымі прыпеўкамі, якія часцей за ўсё нараджаліся адразу ў час выканання танца:

Скачу, скачу жабку  
На чатыры лапкі.  
Як стану рагачом,  
Выскачу туркачом.<sup>4</sup>

Або:

Скача жабка па дарожке,  
Скача, выцягнуўшы ножкі.<sup>5</sup>

Так складвалася пластыка, якая несла ў сабе эмацыянальны змест.

<sup>3</sup> Анохин П. Философские аспекты теории функциональной системы. М., 1978. С. 13.

<sup>4</sup> Архив Отраслевой научно-исследовательской лаборатории белорусского танцевального творчества Минского института культуры, папка 15, тетр. 3, с. 6.

<sup>5</sup> Чурко Ю. М. Белорусский хореографический фольклор. Минск, 1990. С. 162.

**Зліваючыся з выяўленчымі элементамі, аб якіх гаварылася вышэй, гэта пластыка дапамагала адлюстраванню не толькі знешняй падзеі, але і адносін чалавека да навакольнага свету.**

Значыць, з развіццём чалавечага мыслення да ўзроўню абстрагавання, з узбагачэннем і пашырэннем чалавечых ведаў аб свеце, са змяненнем сацыяльна-бытавога і культурна-гістарычнага асяроддзя выразных сродкі харэаграфіі, якія былі заснаваны на простым перайманні, паступова становяцца больш умоўнымі і ператвараюцца як бы ў пластычны код, своеасаблівы знак. Паступова пачынае складацца пэўная, якая перадаецца з пакалення ў пакаленне, пластычная форма ўвасаблення вобразаў навакольнага свету і перадачы разнастайных адценняў чалавечых пачуццяў, гэта значыць асабістыя кампазіцыйныя і лексічныя формулы.

Такім чынам, эвалюцыя танцавальных рухаў паказвае іх развіццё ад простага капіравання да стварэння па-мастацку выразных формул, своеасаблівых умоўных знакаў. Аб гэтым пішуць і даследчыкі. «Гэтая тэндэнцыя развіцця выяўленчых форм ад узнаўлення, імітацыі і асэнсоўвання жывых, індывідуальных, натуральных форм і канкрэтных сітуацый да з'яў агульнага парадку, да агульнай сухой схемы і ў канчатковым выпадку да знака назіраецца паўсюдна»<sup>6</sup>.

Працэс фарміравання і развіцця танцавальнай лексікі, які прывёў да з'яўлення ўмоўных пластычных знакаў, адлюстроўваючых у спецыфічнай форме з'явы рэчаіснасці, можна параўнаць з нараджэннем геаметрычных знакаў арнаменту, якія таксама служаць абазначэннем канкрэтных вобразаў.

Старадаўні арнамент мае багаты сэнс, паколькі ён, як і танец, з'яўляецца параджэннем той культуры, той глебы і асяроддзя, у якіх жыла міфатворчасць. Арнамент узнік, як вядома, на аснове палеалітычных малюнкаў старажытных паляўнічых. Рысаванне дзікіх звяроў не толькі выразна перадавала ўяўленне чалавека аб свеце, але, як і ў выпадку з рытуальнымі паляўнічымі скакамі, мела магічны характар і практычную мэтазгоднасць. Нямногімі фарбамі, якія былі ў яго распараджэнні, мастак-паляўнічы перадаваў толькі тое, што бачыў у самы напружаны момант палявання: накіраваную ў бегу жывёлу, выгнутае ў скоку цела, разадзьмутыя ноздры. Вобраз, які быў схвачаны ў адзін момант, не быў абавязкова схематычным: часам хуткі позірк захоўваў і вылучаў падрабязнасці, якія выпадалі з-пад увагі ў менш узбуджаным стане.

Пры пераходзе плямён да аселага жыцця змяняецца прадстаўленне людзей аб навакольным свеце. Яно адрозніваецца большай статычнасцю, таму што чалавек пачынае пастаянна сустракацца з аднымі і тымі ж рэчамі і з'явамі. І гэта пастаянства адносін з рэальнасцю свету знаходзіць адбіццё ў тым, што чалавек пачынае абазначаць навакольная яго прадметы з дапамогай знакаў, якія паўтараюцца і з'яўляюцца ўмоўнымі, але зразумелымі для ўсіх. Кожны такі знак выяўляе, як мы казалі б сёння, сутнасць прадмета ці яго ідэю.

Ад множнасці і паўтору знакаў зарадзіўся арнамент. І таксама, як геаметрычныя знакі арнаменту, кананізаваныя рухі ў танцы з'яўляюцца на той ступені развіцця мыслення, на якой з'яўляецца абстрагаванне, уменне лаканічным графічным сімвалам або пластычнай формулай перадаць складанае паняцце. І калі, напрыклад, чатыры самкнутыя ромбы ў арнаменце з'яўляюцца, як расшыфравалі вучоныя, ідэапрамай узаранага поля, а ромбы з кропкамі ў іх сярэдзіне — ідэапрамай засеянай насеннем нівы, дык і канкрэтныя рухі, паставы і рысункі ў танцы таксама нясуць сэнсавую нагрузку, з'яўляюцца пэўнымі пластычнымі ідэаграмамі.

Сходнасць формаўтвараючых прынцыпаў у арнаменце можна прапачыць на прыкладах народнай вышыўкі, найбольш кансерватыўнай і

<sup>6</sup> Мириманов В. Б. Первобытное и традиционное искусство. М., 1973. С. 182.

звязанай з самай устойлівай формай народнай культуры — касцюмам. Вельмі вялікая сходнасць рысункаў і вобразаў у танцах з яе геаметрычнымі знакамі, сюжэтамі і персанажамі. І ў тых і ў іншых знайшла адлюстраванне язычніцкая магічна-заклінальная сімволіка ўрадлівасці.

«У ліку важнейшых народных аб'ектаў, якія шанавалі і на якія сталіся ўздзейнічаць магічнымі дзеяннямі і заклёнамі, было сонца — крыніца, неабходная для жыцця святла і цяпла. Перажыткі салярнага культу асабліва выразна прасочваюцца ў масленічнай і купальскай (пятроўскай) абраднасці, якая адзначала вясенняе раўнадзенства і летні сонцаварот. Асноўнымі элементамі сонечнага культу былі вогнішчы і салярны знак — кола на шасце, якое гарэла; яны захоўваліся ў абрадах асабліва доўга»<sup>7</sup>.

Славянская абрадавая паэзія падкрэслівала наступныя ўласцівасці сонца — рух, вогненнае ззянне, круглую форму, урадлівую сілу.

Графічным сімвалам сонца ў вышыўцы былі крыжападобная разетка, круг з крыжом, часцей за ўсё праменны. Сонца заўсёды ўяўлялася ў руху: яно выяжджае, выплывае, уходзіць. У геаметрычных сімвалах сонца адлюстраваны рух: у віхравой разетцы, у крузе з завіткамі-праменьнямі, у крыжы з загнутымі канцамі. Многае з гэтага адбілася і ў харэаграфіі. У гонар сонца вадзілі карагоды. Уяўленне сонца як бліскачага круга, вогненнага шара, які плыве па небе, і знайшло адлюстраванне ў кругавых пастраеннях народнай харэаграфіі. Круг — аснова славянскіх народных танцаў, якія выконваліся «пасалонь» — па сонцу. На погляд некаторых даследчыкаў, узнікненне карагодаў і сама іх назва звязаны з рытуаламі, якія прысвечаны найстаражытнейшаму сонечнаму бажаству славян — Хорсу (адсюль і рускі «хоровод»).

Круг стаў асновай для шматлікіх прасторавых пастраенняў у беларускім танцавальным фальклору. Фантазія народа стварыла з яго такія рысункі, як круг у крузе, разарваны круг — паўкруг, кругі, якія як быццам пераліваюцца адзін у адзін і ствараюць рысунак «васьмёрка», дзве зліўшыся «васьмёркі», «вулітка» і г. д. У рысунках танцаў ствараюцца дзіўныя вобразы, падказаныя самой прыродай. Быццам вобліскі агню пераліваюцца ў імклівым руху двух кругоў, якія знаходзяцца адзін у адным і круцяцца ў процілеглых бакі («Шастак»). Павольна кружыць карагоднае кола, а ствараецца ўражанне, нібы плыве па небу сонца («Вясна прыйшла»). У «васьмёрках» бачыцца, быццам махае крыламі велізарны матылёк ці круціцца снег буйным віхам («На Янкавай гарэ дзеўка траву жала», «Мяцеліца»).

Не менш папулярны ў беларускіх народных танцах пастраенні крыжам. У якасці яскравага прыкладу можна прывесці танец «Крыжачок», сама назва якога, відаць, паходзіць ад слова «крыж», таму што ў яго рысунках пераважаюць пастраенні ў форме крыжа, пераходы крыжнакрыж. Рысункі ў гэтым танцы плятуцца адзін за адным настолькі натуральна, што нараджаецца адчуванне, нібыта перад намі гіганцкі калейдаскоп, які ўвесь час ператварае разнастайна форму крыжа. У яго прасторавых пастраеннях увасабляецца і рытм руху рознакаляровай каруселі, і вярчэнне млынавых жарон, і кружэнне велізарнай мудрагелістага ўзору сняжынкі.

«Касмічнае значэнне крыжападобных фігур, круга, разетки як язычніцкіх сімвалаў раскрыта на мностве ўзораў мастацтва народаў Еўразіі і іншых кантынентаў. Кругавыя фігуры на славянскіх рэчах X—XIII стагоддзяў таксама даюць падставу разглядаць іх як сімвалы агню, сонечнага бажаства, як язычніцкія ахоўныя знакі»<sup>8</sup>.

Цікава адзначыць, што кругі, якія падзелены радыусамі ці з крыжом унутры, беларусы выразалі на закрыўку даху хаты з боку чырвонага

<sup>7</sup> Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979. С. 265.

<sup>8</sup> Даркевич В. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси // Советская археология. 1960. № 4. С. 59.

**вугла як засцярогу ад навальніцы («навальнічныя знакі»).** У гэтым выпадку знак арнаменту — круг выконваў добразычліва-ахоўную ролю.

Адным з найбольш распаўсюджаных у беларускай народнай харэаграфіі з'яўляецца рысунак «Змейка», які выгінаецца і ўецца, пераймаючы рухі змяі. На наш погляд, гэты факт можа знайсці сваё тлумачэнне, калі мы звернем увагу на тое, што культ змяі лічаць адной з этнаграфічных асаблівасцей, якія ўласцівы насельніцтву Беларусі і Верхняга Падняпроўя. «Тут вуж паважаўся, як заступнік дому, яго называлі «дамавік» — гаспадар дому, лічылі, што ён прыносіць шчасце, кармілі яго малаком і прыносілі яму ахвяры. У былой Смаленскай губерні яшчэ ў 20-х гадах нашага стагоддзя бытавала прыказка «Без дваравэй змяі дом не бываіць». Тут жа сустракаюцца межавыя каменні, на якіх высечаны малюнкi змей,— напэўна, сведчанне элементаў вераванняў у змяю — заступніцу палёў»<sup>9</sup>. Разам з уяўленнямі аб адводзячай сіле і заступніцкім характары змяі існавала і вера ў яе значэнне для дзета-раджэння.

Карагоды і танцы, якія маюць лінейнае пастраенне, узніклі, на думку даследчыкаў, як водгалас на ваенныя дзеянні. Першабытны чалавек, як ужо адзначалася вышэй, рыхтуючыся да бою ці палявання, як бы рэпэціраваў іх верагодны ход.

Так, у адным са старажытнейшых агульнаславянскіх карагодаў «А мы проса сеялі» ўдзельнікі станавіліся ў дзве лініі, адна насупраць другой. Трымаючыся за рукі і не парушаючы лінейнага пастраення, абедзве групы па чарзе наступалі і адступалі. Пры гэтым выканаўцы вялі песенны дыялог:

— А мы проса сеялі, сеялі,  
Люлі, млоды, сеялі, сеялі.

— А мы проса патопчам, патопчам,  
Люлі, млоды, патопчам, патопчам.

— А чым жа вы стопчаце, стопчаце?  
Люлі, млоды, стопчаце, стопчаце.

— А мы коні нагонім, нагонім,  
Люлі, млоды, нагонім, нагонім.

Далей першая група просіць не таптаць проса і прапануе ў якасці выкупу «сто рублёў», «дзедушку», «бабушку», «молайца», але другая кожны раз адмаўляецца. Калі ж першая партыя, наступаючы, спявае: «А мы дадзім дзевушку, люлі, млоды, дзевушку, дзевушку», то другая забірае дзевушку ад сваіх праціўнікаў, адказваючы: «Нам дзевушка спадобна, спадобна, люлі, млоды, спадобна, спадобна»<sup>10</sup>.

Па падобнаму прынцыпу пабудаваны і шматлікія іншыя карагоды («Баяры», «Каценька» і г. д.).

Квадрат, мусіць, служыў сімвалам храма, дома, якія ў сваю чаргу разглядаліся ў Старажытнай Русі, як правобраз свету.

Такім чынам, на гэтых прыкладах можна зрабіць вывад аб тым, што харэаграфія будуюцца па прынцыпах, адзіных для ўсёй народнай творчасці. Мы бачым, што ўсе віды народнай творчасці арганічна звязаны паміж сабой, «адна і тая ж ідэя часта выяўляецца ў розных відах народнага мастацтва»<sup>11</sup>.

Гістарычная многасастаўнасць мовы народнай творчасці характэрна для развіцця на працягу ўсіх часоў для ўсіх народаў. Танцавальны фальклор не састаўляе выключэння. Народная харэаграфія, захоўваючы найбольш важныя элементы, якія ўзыходзяць да эпохі славянскага

<sup>9</sup> Этническая история и фольклор. М., 1977. С. 199.

<sup>10</sup> Веснавыя песні / Склад Г. А. Барташэвіч і Л. М. Салавей. Мінск, 1979. С. 240.

<sup>11</sup> Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 422.



язычніцтва, фарміраваліся пад уздзеяннем вобразаў і прыёмаў, якія атрымалі распаўсюджанне ў народным мастацтве ў наступныя стагоддзі, убірала ўсё самае важнае і грунтоўнае для свайго развіцця.

*Інстытут мастацтвазнаўства,  
этнаграфіі і фальклору АН Беларусі*

### **Резюме**

Статья посвящена вопросам, связанным с происхождением хореографической образности в белорусском танцевальном фольклоре. В нем образцы хореографического искусства рассматриваются с точки зрения анализа основных средств выразительности в танце — рисунка и лексики.

### **Summary**

The article is devoted to questions connected with origin of choreographic figurativeness in Byelorussian dances folklore. The patterns of choreographic art are under consideration from point of view of analysis of main expressive means in dance — the figure and the vocabulary.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ