

**Борсук Лариса Ивановна**  
**Этническая художественная культура: на пересечении природного  
и социального**

**Borsuk Larisa Ivanovna**  
**Ethnic artistic culture: on natural and social crossing**

The questions of interaction of various forms of artistic consciousness on crossing of natural and social factors in the context of formation of ethnic artistic culture are considered in the article. It is emphasized that for ancient Slavs the esthetic beginning was shown before sacral and prevailed throughout all pre-Christian period. From esthetic attitude the myth was born, but in length of time had lost the sacral and world outlook value and became an artistic image. Some characters of the Belarusian mythology, their manifestation in folklore, their dearchaism and transformation into images with pronounced emotional, art and thematic elements of a national context are considered.

Keywords: ethnos; myth; folklore; mythology; cult; image; artistic culture.

Larisa Borsuk is the Candidate of philosophical sciences, associate professor of the theory and teaching techniques of the esthetic education, Brest State University named after A.S. Pushkin, city of Brest, Republic of Belarus.

Этническая художественная культура находится на пересечении природного и социального факторов, так как «феномен этноса находится на грани двух форм движения» [Гумилёв: 2003, с. 278]. Социальный аспект культурного развития представляет собой *единство жизни и творчества*. В этой органичности заложен глубокий смысл многовекового существования народной песни как феномена объединения жизни и творчества. Напев, как знак, как символ, а по признанию народных певцов, «голос» (коляды, масленицы, купалы, весны), превращается из «материи жизни» в «материю формы» и имеет долгий путь этого превращения. При этом, как считал Л. Гумилев, «искусство требует жертв от художника, а способность жертвовать собой ради иллюзии – это есть проявление пассионарности», и если это так, то в каждом произведении искусства, философии, литературы, на его взгляд, содержится «комбинация из трёх элементов: ремесленной работы, мысли и пассионарности художника, переливающего часть своей энергии в своё произведение» [Гумилёв: 2003, с. 471].

Этническая художественная культура отразила как основную парадигму мироощущения: выявление эстетического через чувственное переживание гармонии мироустройства. Имитация природного порядка в народном творчестве соответствовала этому главному для славянской культуры философско-эстетическому принципу. Разнообразные формы народного творчества показывают, что их образный строй был рожден анимистическим мировоззрением, одухотворенной картиной природы, ее ландшафтами, песней, «што вясну гукае», наигрышем гусярным – действительно художественным ощущением мира.

Восприятие чувственной выразительности было доминирующим для древних славян. *Эстетическое* начало проявилось раньше собственно сакрального и преобладало на протяжении всего дохристианского периода. Из эстетического мироощущения рождался миф, но со временем терял свое сакральное и мировоззренческое значение и становился художественным образом, общим символом, «культурным» архетипом. Позже в поисках духовности, в желании осмыслить Бога и свое место в окружающем мире, понять природу красоты и добра возникала (на вершине души и земли) песня крестьянина и песня гусяра, песня-обряд и песня-молитва. Их «генные» образно-сюжетные, образно-эмоциональные и музыкально-тематические элементы составили комплекс «этнических свойств» современного белорусского композиторского творчества, стали основой этнодифференцированных его характеристик на смысловом, эмоциональном и художественном уровнях – уровнях национального контекста.

Природная всеобщность понималась как высшая ценность. Высокая мера эстетизации всего, что было связано с природой, с миром растений и животных, было заложено в сознании человека изначально. И то интуитивно-эстетическое, которое проявляло себя в разных формах духовной и материальной культуры («второй природе»), было вначале связано с общей позитивной оценкой: священное, ценное, доброе, красивое. Все, что обеспечивало человеку выживание, являлось добром и мерой красоты. Исторически первой формой духовной культуры была языческая *мифология*. С нее начинались все художественные формы. И свет, и солнце, вода и огонь присутствуют как главные образы во всех жанрах народного творчества – от древних языческих молитв и волшебных сказок до лирических песен, пословиц, поговорок и рассказов более позднего происхождения. «Если свет представлялся благом и красотой, то естественно, что его источник – солнце – был высшим благом и универсальной мерой красоты», – отмечается в «Очерке истории эстетической мысли Белоруссии» [Дорошевич Э.К., Конон В.М.: 1972, с. 15].

*Солярный* культ имел очень глубокие корни и в духовной, и в материальной культуре. Символичным образом солнца было колесо. Его строили на деревьях, чтобы привлечь святую птицу – бусла. Это колесо и как знак солнца, и как оберег от молнии давало надежду на успех и, считалось, оберегала от молнии. Белорусская народная материальная культура – покрывала, ручники – сберегала эту символику, в орнаментах был зашифрован рассказ о жизни, природе, мечте о счастье, надежде на лучшее будущее. *Культ воды* имел особое сакральное значение. «Святынями служения водным богам были особенные места у берегов священных озёр, рек, потоков и ключей, куда стекался народ для священных обрядов», – сообщается в словаре «Опыт русского простонародного словотолкования» [Финдейзен: 1928 – 29, с. 34]. Из этого источника известно, например, что к берегам реки Буг (древнее название Бог-река) приближались с особенным трепетом. *Культ огня* сопровождали хороводы, песни, заклинания. Огонь считался символом очищения. Этот культ нашел свое полноценное художественное воплощение

в купальских обрядах. О них и о тех, «кто поганским обычаем огонь вознещают», с возмущением сообщает Симеон Полоцкий в «Слове про семь смертных грехов» [Полоцкий: 1953, с. 66].

Эти культы (и многие другие) были направлены на культ *Матери-Земли*. По народному обычаю, земля могла избавить человека от болезни, к ней обращались в клятвах. Земля была доминантой, смыслом существования человека, а «род занятий подсказывается ландшафтом и постепенно определяет культуру возникшей этнической целостности» [Гумилев: 2003, с. 175]. Отмечалась какая-то высшая мистическая связь между культурой и земледелием, которая соединяла одновременно высшие силы с умелой обработкой земли. Культ Матери-Земли являлся, таким образом, воплощением единства природы и культуры, что проявилось (как «аппликация» эстетических предпочтений) в образах зеленеющей руни, цветущей нивы, сжатой полосы, последнего снопа. Они наполнены нежным чувством к земле труженика-земледельца. Об этом поется в песнях: «А поле широкае, Жыцейка ядронае, Жнейкі маладзенькія, Сярпы залаценькія».

Такие поэтические образы объединяли мифологию и фольклор. Фольклорное творчество, безусловно, опиралось на миф. Когда наши предки поклонялись природе, то изображали ее в разнообразных образах, могущество которых являлось воплощением природного миропорядка. Но для фольклора, по мысли В. Конона, более характерно свободное художественное мышление, в котором «доминируют эстетические, свободные, игровые отношения к действительности», а мифология «дагматычная па сваёй прыродзе... і грунтуецца на сацыяльна-касмічнай іерархіі быцця, сцвярджае прынцып панавання і падпарадкавання» [Конан: 1989, с. 35]. Чтобы обеспечить себе устойчивое земное бытование, человек обязан был искать возможности гармонизовать свои отношения с природой, с космическим миром, и он сложил свой рассказ о его возникновении и его проявлении. То, чего не было в реальности, появилось в фантазии. Мифотворчество, таким образом, являлось стихийно найденной содержательной моделью жизненно важных ситуаций для человека и человечества.

Присутствие в мифах всемирного космического сознания обусловило такое качество мифа, как надындивидуальность. Продукт фантазии людей разных культур содержит одни и те же черты, например, бинарные позиции: жизнь и смерть, добро и зло, свет и тьма, свой и чужой и т.д. Только антропоморфное их воплощение содержит набор ключевых фигур народной мифологии, которые определяют специфические черты того или иного этноса.

До христианизации языческие боги не наделялись человеческими атрибутами, они репрезентируют не столько сакральное, сколько эстетическое чувство. В годовом календарном кругообороте эти боги-образы появлялись каждый в свое время. Их рождала человеческая фантазия в процессе поклонения, празднования, магии. Они принадлежали сознанию человека совсем реально как существующая независимо от субъекта объективная данная субстанциональность. В этом смысле понятна позиция А. Лосева, который обратил внимание, что, когда символика становится мифом, в нем

всегда соединяется натуральное и сверхнатуральное, и тогда «становится актуальной исключительно эстетическая образность мифа» [Лосев: 1982, с. 444].

Позднее в мифологии в символическом виде проявляются лучшие сущностные качества самого человека, объединяя объективное и субъективное. Определяющие для мифологии всех народов представления о богах, которые управляют миром (землей, животными, людьми), убеждают в том, что люди приписывали высшему творению свои творческие силы – мастерство гончара, скульптора, архитектора. Человек думал, что от того или другого бога-творца он получит в дар умение работать, тогда, как на самом деле он создавал мифологические образы богов-художников, отчуждая свои собственные творческие силы. Таким образом, в сознании человека интуитивно формировалась такая эстетическая категория, которая была названа *формой*. Форма как упорядоченность, соразмерность становилась сакральной. «Календарный модус мышления» строго требовал определенных ритуалов, песен, хороводов для обеспечения развернутой системы магического воздействия на природные явления и жизненные ситуации. Анимистические взгляды позволяли создать одухотворенный образ мира, из которого человек не исключал себя, а искал возможность обеспечить надежное земное существование, воздействуя на богов живой и неживой природы. С этой целью и применялись приемы магии, обряда, культа, заклинания. Слитность всех составляющих: художественных, аналитических и ритуальных – являлась основой мифотворчества.

Персонажи *белорусской мифологии* представлены в средневековых летописях. Рядом с богами славяно-языческого пантеона (Перуна, Хорса, Дажьбога, Стрибога) называются персонажи низовой мифологии (Самь, Ригль, Огнь). В Густынской летописи упоминаются Лада, Купала, Коляда, Переплут. Несмотря на приоритет мужских культов, женские боги-воплощения (Дива, Мора, Лада, Купалка) определенное время главенствовали. Женское начало в древней мифологии характеризует элегично-нежное (как проявление девичьей чистоты) и одновременно жертвенное (связанное с символами материнства).

Славянским заместителем Аполлона и его сына Орфея, опекуном музыки и поэзии, на основе «Слова о полку Игореве» являлся пастух Велес. Во вступлении автор поэмы называет легендарного гуслеяра и поэта Баяна «Велесовым внуком».

Функции всех славянских богов точно не выяснены. Ученые считают, что окончательно мифологическая система древней Руси не была сформирована или пока до конца не изучена. Есть мнение, что в то время как греческая мифология была религиозной основой античной цивилизации, восточнославянская формировалась после принятия христианства.

С ростом образного мировосприятия происходили процессы, связанные с деархаизацией мифологии. Бывшие языческие боги теряли свои религиозные функции, становились архетипами, устойчивыми образами-константами – символами художественного творчества. Средневековая обрядовая культура

христианского периода приобретала театрализованный характер и была больше искусством, чем религией. Со «Слова Христороубца» (XVI век) известно, что поклонение Роду и Роженицам сопровождалось пляской, музыкой, песнями и иными забавами, о чем он с негодованием сообщает: «Не подобает крестьянам игор бесовских играти: иже есть плясьба, гудьба, песни бесовскиеи жертвы идольские, иже огневи моляться и вилами, и Мокоши, и Симиреглу, и Перуну, и роду и роженицам и все тем, иже суть им подобна» [Финдейзен: 1928 – 29, с. 32]. В XVII в. За «языческие утехи», за обряд «огнь возгнещать» на «торжество Купало» с позиций христианской теологии укорял своих земляков Симеон Полоцкий в «Слове про семь смертных грехов». В XIX – XXвв. в связи с ростом интереса к белорусской этнографии количество источников увеличилось. Древние архетипы получили художественное воплощение, каноническую поэтичность и эстетическую значимость.

Настоящим музыкально-эстетическим откровением считается записанная белорусским этнографом А. Сержпуповским *поэтическая легенда* о «белорусском Орфее». Вера в магическую силу музыки подается в созвучии с тонко и проникновенно описанной картиной природы. «Калі зайграе музыка, – делает зарисовку автор, – ...дык валы покінуць пасціса, развесяць вушы да й слушаюць, а ў лесе птушкі прыціхнуць, нават жабы не крумкаюць...А калі сельская моладзь пазбіраецца, сваваюць, смяюцца, песні пяюць – ведамо маладосць, заўжды весела; а музыка як зайграе на сваей дудацы, дак адразу ўсе прыціхнуць. От ім здаецца, што якась слодыч улілася ім у сэрца, а якась сіла ўхваціла за плечы й нясе ўсе ўгору і ўгору, к ясным зоркам, у чыстае неба, у чыстае, сіняе, шырокае неба...» [Сержтупоўскі: 1999, с. 31]. «Калі гучыць вяселяя музыка, –опять рассказывает автор, – пакідаюць мужыкі і бабы косы, граблі, вілы, гаршкі і біклагі, возьмуцца ў бокі і давай скакаць. Скачуць малыя дзеці, скачуць коні, скачуць кусты й лес, скачуць зоркі, скачуць хмаркі – усё скача і смяецца» [Сержтупоўскі: 1999, с. 32].

Легенда изображает реальную картину жизни белоруса, для которого все вокруг имеет ярко выраженную аграрную мировоззренческую основу. С другой стороны, легенда изображает идеальный образ музыканта, присутствие которого необходимо для человека, для гармонического строения социальной жизни, для гармонического строения взаимоотношений между людьми и природой, для эмоционального пробуждения человека, для его совершенствования.

*Становление образной системы* – это всегда проблема соотношения искусства и действительности. Если предметам и образам реального мира всегда приписывают материальность и безусловность, то их художественное воплощение воспринимается как что-то символическое, то, что сберегается индивидуальной или коллективной памятью. На становление художественно-образной символики проливает свет разработанная еще в античности теория мимезиса. Основу как мимезиса, магии, так и искусства составляют определенные приемы и средства, которые способны вызвать у человека определенное чувство. Возбуждение определенного настроения происходит по принципу: подобное вызывает подобное. Этот механизм эвокации

предполагал повторение одних и тех же приемов, которые целенаправленно вызывали определенные эмоции. Постепенно они закреплялись в форме ритуала. В искусстве устойчивость повторенного конструктивного принципа закрепила определенный жанром, стилем и т.д.

Аффективное высказывание, связанное с конкретной эмоцией, получало статус художественного, когда приобретало соответствующую форму. «*Ритмизация аффектов*» – это форма, т.е. ритм в широком смысле слова. Процесс художественного формообразования – мощный культурный фактор структурирования мира и его повторения в художественной образности: преобразование хаоса в порядок, аморфного в целостное. Так, суггестивная функция магического воздействия в народной песне, например, приобретает художественное воплощение или через своеобразную «игру» тембра голоса, или через формульность образа-интонации, которая, как тропинка в космическую глубину, связывает человека с природой по закону партипации, разработанному Л. Леви-Брюлем: «все во всем – человек в мире и мир в человеке» [Леви-Брюль: 1994, с. 43].

Ярко обозначенные чувственные отношения к окружающей действительности рождали эмоцию, ее всплеск в определенный календарный момент воплощался в знаковый напев. Этот мотив генетически сложился как музыкальный символ «тутэйшага» человека. Он был показателем этнической близости людей, их принадлежности одному этническому полю. Противопоставление себя всем другим («мы – не мы»), по Л. Гумилеву, является отражением характерного этнического принципа: «когда носители одного ритма сталкиваются с носителями другого, то воспринимают новый ритм как нечто чужое, в той или иной степени дисгармонизирующее с тем ритмом, который присущ им органически» [Гумилев: 2003, с.312]. Его идентификация определяется в народном сознании как эстетическая («у них плачут не жалко», что значит некрасиво), а принадлежность каждого «голоса» определенному времени дает ощущение равновесия, гармонии.

В этом смысле *календарно-обрядовый комплекс* белорусов нацелен, с одной стороны, на обеспечение мирового порядка преимущественно в прагматических формах обрядово-магических практик, с другой стороны – являлся социальным осмыслением ценности (красоты) жизни в виде идеально-праздничной модели мира, где карнавал, игра, смех и плач через песню, танец, хоровод в амбивалентной непрерывности являются наиболее важными. Это характерно для колядных праздников, которые являются полем как для проявления магически ориентированной сферы человеческого сознания, так и для карнавально-смеховой ее реализации. Однако в купальском комплексе песенное и карнавальное проходят как бы параллельно. Главное место в этом обряде занимает магия катарсического (очищение через огонь и воду) и апотрафического (обходы и действия против злых сил). По языческим верованиям, в купальский период растения могут иметь как живительную, так и разрушительную силу. Симеон Полоцкий в «Словах» то, что празднуют его земляки, называл «безумием» и «суеверием».

К XVII ст. Купалье представляло собой целую систему обрядов. Из них строилась многособытийная мистерия, такая, например, как в стихотворной фольклорно-этнографической идиллии «Купала» А. Петрашкевича. Несмотря на идеализированный показ сельской жизни и явное влияние сентиментализма, там встречается ритуал жертвоприношения языческому богу Купале, имеющий сакральный смысл: «У бляску зарніцы на ўзгорак пакаты /З вянкамі збягаюцца з вёсак дзяўчаты. /Пры стосе галля, каля блізкага гаю, /Сівенькі дзядок жар святы зберагае. /Жазло яго зёлкамі ўвіта старанна. /Агну ён ад ранку ахвяры рыхтуе... /Во слуп загарэўся над ломам, на стосе! /Палахна ў агонь пук зялёны калосся /Кідае і песню Купалы заводзіць, /З ёй хлопцы й дзяўчаты спяваюць у згодзе...». [Літаратура Беларусі: 2000, с.39 – 40]. Значительно усилена роль магического символа очищения – огня и нарисован образ защитника купальского огня.

Из всеобщего синкретизма с ярко выраженным сакральным мотивом возникал, когда появилась и достигла высокого уровня культура творчества, художественный синкретизм: единство разных видов и жанров художественного творчества, когда «поэзия была песней, музыка инициировала хореографию» [Абдзіраловіч: 1993, с.3]. В исторических условиях начала XX века И. Кончевский (Абдзіраловіч) в контексте «даследзін беларускага светапогляду» размышлял о социальной роли творчества и его значении в жизни человека. Он считал, что «мастацтва нам дае прыклад таго творчага жыцця, якое павінны тварыць і людзі» в своей жизни.

Его выводы как будто продолжили мысль Б. Брехта о том, что все виды искусства должны служить величайшему из искусств – искусству жить на земле.

#### Литература:

1. Абдзіраловіч І. Адвечным шляхам: Даследзіны беларускага сьветапогляду. - Мн., 1993.
2. Гумилёв Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. – М., 2003.
3. Дорошевич Э.К., Конон В.М. Очерк истории эстетической мысли Белоруссии. – М., 1972.
4. Конан Ул. Ля вытокаў самапазнання: станаўленне духоўных каштоўнасцяў у святле фальклору. – Мн., 1989.
5. Леви-Брюль Л. Сверхестественное в первобытном мышлении. – М., 1994.
6. Літаратура Беларусі: Першая палова XIX стагоддзя: Хрэстаматыя. – Пад рэд. Цвіркі. – Мн., 2000.
7. Лосев А. Знак. Символ. Миф. – М., 1982.
8. Сержтупоўскі А. Казкі і паданні беларусаў-палешукоў. – Мн., 1999.
9. Симеон Полоцкий. Избранные сочинения / Подготовка текста и коммент. И.П. Ерёмин. – М–Л, 1953 (Сер. «Литературные памятники»).
10. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII века: В 2-х т. – Т.1–2. – М. – Л., 1928–1929.