

Л.І. Борсук

*МУЗЫЧНАЯ ЭСТЭТЫКА БЕЛАРУСІ
XI–XVII стагоддзяў*

Брэст
«Альтэрнатыва»
2012

УДК 78.01(476)“10/16”
ББК 85.31(4Бел)
Б83

Рэцэнзенты:

У. Конан, доктар філасофскіх навук, прафесар
А. Ладыгіна, доктар філасофскіх навук, прафесар

Борсук, Л. І.

Б83 Музыкальная эстэтыка Беларусі XI–XVII стагоддзяў / Л. І. Борсук – Брэст : Альтернатива, 2012. – 200 с., [7] а. іл.

ISBN 978-985-521-348-3.

У манаграфіі кандыдат філасофскіх навук, дацэнт кафедры тэорыі і методыкі эстэтычнай адукацыі Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А.С. Пушкіна даследуе гісторыю развіцця і станаўлення музычнай эстэтыкі Беларусі ад вытокаў да канца XVII стагоддзя. Упершыню на падставе разнастайных крыніц выяўлена дынаміка фарміравання музычна-эстэтычнай думкі: ад першавытокавых музычна-эстэтычных уяўленняў (у руху міфалагічных канстант-архетыпаў да паэтычных вобразаў), першых рэфлексій музычна-эстэтычнага (у творах мастацкай, прававой і філасофскай думкі) да музычна-тэарэтычных канцэпцый.

Для спецыялістаў у галіне эстэтыкі, музычнай культуры, работнікаў асветы, культуры, адукацыйных устаноў, аматараў музыкі.

УДК 78.01(476)“10/16”
ББК 85.31 (4Бел)

ISBN 978-985-521-348-3

© Борсук Л.І., 2012
© Афармленне. ПВГУП «Издательство
«Альтернатива»», 2012

АД АЎТАРА

Сучасны стан існавання нашай Рэспублікі Беларусь ў якасці самастойнай і незалежнай дзяржавы на постсавецкай прасторы характарызуецца ўзмоцненай увагай да айчынай духоўнай культуры, да тых яе сутнасных кампанентаў (навукі, філасофіі, мастацтва, маралі), з улоння якіх нараджаюцца духоўныя каштоўнасці – аснова самаідэнтыфікацыі нацыі.

Манаграфія «Музычная эстэтыка Беларусі XI–XVII стагоддзяў» з’яўляецца першай спробай філасофскага асэнсавання музычнага мастацтва старадаўняй эпохі як цэласнай з’явы ў яго ўнутранай структуры і ў яго суадносінах з іншымі сферамі чалавечага быцця. Магчымасць распрацоўкі гэтай тэмы абумоўлена тымі спрыяльнымі ўмовамі, якія склаліся ў апошнія дзесяцігоддзі на ніве вывучэння мастацкай культуры Беларусі і асабліва яе музычнай спадчыны.

Вялікім дасягненнем было адкрыццё і вяртанне ў кантэкст музычна-гістарычнага развіцця музычных помнікаў пісьмовай традыцыі, якія дапамаглі асэнсаваць лёс музычна-прафесійнай культуры Беларусі і яе месца ў еўрапейскім культурна-гістарычным працэсе. Неабходнасць выйсці на ўзровень філасофскага абагульнення гэтага вопыту выклікана патрабаваннем часу і самім станам існавання сучаснай навуковай гуманістычнай думкі – яе кардынальных кірункаў у вынаходніцтве методык комплекснага і сістэмнага падыходу да гісторыка-культурных праблем у іх аксіалагічнай значнасці для нацыі, дзяржавы і ўсяго чалавецтва. Музыка ў яе іманентным існаванні і філасофскім асэнсаванні – гэта вельмі шырокае поле для эстэтычнага аналізу ў кантэксце адметнай для краіны культурна-гістарычнай прасторы з мэтай ўсведамлення нацыянальнай асаблівасці і ментальнай ідэнтыфікацыі. Чалавек у сучасным грамадстве ва ўмовах разгортвання працэсаў глабалізацыі знаходзіцца пад уладай моцнага сацыяльнага і псіхалагічнага прэсінга: грамадства ўздзейнічае на індывіда мацней, чым індывіда на грамадства. У выніку гэтага націску змяняецца чалавечая стваральна-вельмі велічыня: духоўныя і маральныя задаткі чалавека як асобы. Шлях вызвалення знаходзіцца ў кантэксце гуманізацыі грамадскіх адносін і стварэння новага менталітэту індывіда. Музыка ў вырашэнні гэтай праблемы мае свае неабмежаваныя магчымасці. Наспела неабходнасць вызначыць іх у кантэксце культурна-гістарычнага часу ад самых яе вытокаў і вырашыць, якой была музыка і як яна ўздзейнічала на чалавека ў тую старадаўнюю эпоху, яе існаванне ў якасці самадастатковай ў сваім наяўным быцці часткі культуры, а таксама ў сістэме іншых мастацтваў і ў кантэксце агульнай навукі аб прыгожым.

Перажыванне пачуццёвай выразнасці было дамінуючым для нашых продкаў і праявіла сябе ў творах мастацтва сапраўды мастакоўскім адчуваннем прыгожага. Эстэтычны пачатак папярэднічаў асабіста сакральнаму і стала пераважаў на працягу ўсяго дахрысціянскага перыяду. З эстэтычнага светаадчування нараджаўся міф, але з цягам часу губляў сваю сакральную і светапоглядавую значнасць і становіўся мастацкім вобразам, агульным сімвалам, «культурным»

архетыпам. Пазней з прагі духоўнасці, з жадання асэнсавання Бога і сусвет і цераз яго – прыроду, красу, дабро, ласку – узнікала (на вяршыні аб'яднання душы і зямлі) песня селяніна і песня гусяра, песня-абрад і песня-малітва. Яе «генныя» вобразна-сюжэтыя, вобразна-эмацыянальныя і музычна-тэматычныя элементы склалі комплекс «этнічных пераваг» сучаснай беларускай кампазітарскай творчасці, яны сталі ўвасабленнем этнадыферэнцыйных яе характарыстык на свядомасным, эмацыянальным і мастацкім узроўнях – узроўнях нацыянальнага кантэксту. Аб гэтым сведчаць пісьмовыя помнікі той далёкай эпохі і сучасныя даследаванні ў галіне гісторыі, этнаграфіі, фальклора, філасофіі, агульнай эстэтыкі, мастацтвазнаўства і музыкалогіі айчынных вучоных. Іх аналіз паказвае, што любоў да музыкі, да музычнай творчасці спрыяла ўзнікненню асаблівай ментальнасці, а вызначальнымі рысамі яе сталі душэўная прасветленасць, прага духоўнага, працавітасць, сумленнасць і цяроплівасць, трапяткая незнішчальная адданасць сваёй зямлі. Гэтыя рысы спрыялі станаўленню этнасу, былі асновай яго жыццяздольнасці, а спосабы эстэтычнага ўдасканалення навакольнага асяроддзя і самога чалавека садзейнічалі стварэнню сістэмы духоўных каштоўнасцей – усяго таго, што спрыяла станаўленню пазней нацыянальнай адметнасці і непайторнасці.

Развіццё музычна-эстэтычнай думкі разглядаецца ў межах сталага і позняга Сярэднявечча, а таксама эпохі Адраджэння і барока – перыяду XI–XVII стст., гэта значыць ад таго моманту, калі прыгожае яшчэ не з'яўлялася прадметам эстэтычнай рэфлексіі, а нараджалася з прагі цудоўнага, маляўнічага, меладычнага; пазней жа, калі стала хапаць культуры творчасці, яно праявілася ў сінкрэтычнай форме духоўнай культуры – музычным фальклору, у яго непадзельным адзінстве з быццёвай філасофіяй, рэлігіяй і мастацтвам; у практыцы хрысціянскага богаслужэння – стварэннем кананічнай манадычнай спеўнай традыцыі, у якой музыкае, як феномен духоўнага, дасягала найвышэйшага стану, а з'яўленне шматгалосся адлюстравала палемічны стан існавання музычна-эстэтычнай думкі XVII ст. ва ўмовах поліканфесіянальнасці. Першыя рэфлексіі музычна-эстэтычнага ў творах беларускіх гуманістаў, прадстаўнікоў эпохі Адраджэння, былі звязаны з агульным напрамкам на ўдасканаленне чалавека. Адначасова яны сведчылі аб нарастанні працэсаў секулярызацыі прафесійнага музычнага мастацтва і ўзмацненні яго самастойнай значнасці, але ў рэчышчы адметнага для ўсходняга арэалу хрысціянскага гуманізму.

Манаграфія дапаможа вывучэнню і філасофскаму асэнсаванню гісторыі айчынай музычна-эстэтычнай думкі ў еўрапейскім культурна-гістарычным кантэксце, а ў прасторы музычнай творчасці выявіць шляхі развіцця адметных, эмацыянальна-вобразных (эстэтычных) адносін чалавека да рэчаіснасці і ў гэтым кантэксце – ацаніць гнэсеалагічныя і аксіалагічныя якасці музыкі як феномена духоўнай творчасці, яе значнасць для станаўлення адметнай нацыянальнай ментальнасці. У гэтым кантэксце даследаванні праводзіліся ў наступных кірунках:

- музычны фальклор у яго сацыяльнай значнасці і музычнай цэласнасці як творчасць вуснай традыцыі ў кантэксце агульнафіласофскай і эстэтычнай сістэмы;
- асаблівасці станаўлення музычна-эстэтычнай думкі Сярэднявечча як адметнай музычнай тэалогіі ў структуры багаслоўя;

– фактары ўздзеяння на фарміраванне музычна-эстэтычных поглядаў эпохі Адраджэння, змест першых іх рэфлексій у творах беларускіх гуманістаў;

– кардынальныя кірункі развіцця палемічнай музычна-эстэтычнай думкі эпохі станаўлення барока, яе разгортванне ў спецыфічных умовах сацыягістарычнага развіцця;

– шляхі фарміравання адметнай музычнай канцэптуальнасці і станаўленне нацыянальнай музычнай свядомасці ў суадносінах з еўрапейскім культурна-гістарычным рухам.

Асаблівасцю працы з'яўляецца наяўнасць гістарычнага кантэксту, што патрабуе выяўлення неабходнай для нас дынамікі культурна-гістарычнага працэсу той далёкай эпохі, асэнсаванне сувязей паміж агульна-эстэтычнымі і музычна-эстэтычнымі ідэямі, поглядамі, ідэаламі, разуменне тых сацыягістарычных умоў, з якіх вынікалі новыя мастацкія рухі і ў кантэксце якіх музыкае мастацтва праяўляла бязмежную магчымасць увасабляць прыгожае, велічнае, гераічнае, трагічнае, камічнае і г. д., ствараць новыя мастацкія ментальнасці ў будучым з ярка вызначаным нацыянальным зместам.

З гэтых пазіцый удалося прасачыць, як вопыт нашых продкаў (іх прага прыгожага, маляўнічага, меладычнага, сатканага з пачуццёвых імпульсаў, зарыентаваных на асалоду слыху і вока), выкрываў не толькі генетычную прыроду беларускага этнасу, але і спрыяў з'яўленню тых вобразна-эмацыянальных і музычна-тэматычных кампанентаў, якія праяўляліся на працягу гістарычнага развіцця ў выглядзе розных змястоўных ўзроўняў музычнай самасвядомасці. Так, з «голосу вясны», як усплеску агульнага «этнапачуцця», надзеленага формульным згусткам музычнай выразнасці, стыхійна нараджаліся ўяўленні і вынікалі ідэі будучага нацыянальнага кантэксту – аб агульнасці паходжання і гістарычнага лёсу, аб роднай зямлі, дзяржаўнай прыналежнасці і г. д.

Новыя гістарычныя ўмовы заўжды неслі новыя эстэтычныя дамінанты, іншы раз процілеглыя. Увогуле, працэс фарміравання цэласнай сістэмы музычна-эстэтычных поглядаў у Беларусі – з'ява вельмі неадназначная. Ён залежыў ад тых вельмі непрыхотых умоў развіцця сярэдневяковай Беларусі, ад тых палітычных і этнаканфесіянальных абставін, якія і абумовілі складанасць гістарычнага поступу музычна-эстэтычнай думкі.

Гістарычны лёс Беларусі складаўся так, што ў розныя гістарычныя перыяды з XI па XVII стст. яна з'яўлялася часткай розных дзяржаўных утварэнняў: Кіеўскай Русі, Вялікага Княства Літоўскага, Рэчы Паспалітай. У сувязі з гэтай гістарычнай данасцю амаль усе беларускія медыявісты звяртаюць увагу на нераўназначнасць паняццяў «беларуская культура» і «культура Беларусі». Якім бы ні быў ракурс даследаванняў, аддаецца перавага больш агульнаму паняццю – культура Беларусі, куды ўваходзіць як уласна нацыянальная беларуская культура, так і ўсе іншыя рэгіянальныя этнакультурныя праяўленні, што выпраменьвалі свае адметныя рысы ў стракатае палатно культуры сярэдневяковай Беларусі. У дадзеным даследаванні зроблены той жа выбар, бо сёння вывучаць толькі ўласна беларускія помнікі – гэта свядома звужаць абсягі духоўнага мацерыка нашых продкаў, скажаць агульны малюнак развіцця краіны. Духоўны вопыт яе складаўся з пошукаў, крыўды, шукальніцтва, душэўных памкненняў беларусаў і

ўсіх народаў Беларусі; ён і павінен разглядацца ў якасці багатай нацыянальнай спадчыны.

Музыка той далёкай эпохі, як прадмет філасофскага асэнсавання, патрабавала даследавання ўсёй паўнаты спосабаў музычна-творчай дзейнасці з выхадам на вялікую прастору і часавую перспектыву, на тыя філасофска-тэарэтычныя праблемы, якія вызначаюцца катэгорыямі аб'ектыўнага і суб'ектыўнага, прыроднага і сацыяльнага, формы і зместу, прыгожага і характэрнага як асноўных форм эстэтычнай рэфлексіі і стрыжнёвых эстэтычных універсальных для вымярэння пачуццёвай выразнасці і сацыяльнага быцця мастацкіх твораў, працэсаў мастацкай творчасці і яе анталагічных, гнасеалагічных і аксіалагічных вынікаў. У кожны з гістарычных перыядаў разглядаліся не толькі пытанні музычна-эстэтычнай праблематыкі (аб месцы музыкі ў сістэме мастацтваў, яе роля ў жыцці чалавека і грамадства), але і стрыжнёвыя змястоўныя аспекты: тое, што музыка здольная перадаць глыбей, чым слова, тое, што ёсць у псіхіцы, менталітэце і праяўляецца ў мастакоўскай і пачуццёвай дасканаласці творцаў, у сродках музычнай выразнасці, каштоўнасных арыенцірах. Так, музычны фальклор разглядаецца і як крыніца філасофска-эстэтычных ведаў і музычна-эстэтычнай думкі, і як феномен духоўнай творчасці, у якой музыка ў сінкрэтычным супольніцтве з міфалогіяй, быццёвай філасофіяй, рэлігіяй садзейнічала фарміраванню эстэтычных адносін, этычных норм, звычаёвага права. А старажытная манадычная спеўная сістэма даследуецца як своеасаблівая музычная антрапалогія – трыадзінства слова, распеву і абразу, што ў хрысціянскай эстэтыцы з'явілася феноменам увасаблення вышэйшай духоўнасці, дасканаласці і хараства.

Праца знаходзіцца ў рэчышчы навуковых даследаванняў Нацыянальнай акадэміі навук па ўзнаўленню гісторыі эстэтычных ведаў, з'яўляецца першым вопытам пошуку, сістэматызацыі і аналізу разнастайных крыніц і дакументаў, звязаных з гісторыяй музычна-эстэтычнай думкі Беларусі, і адпавядае агульнай напраўленасці навуковых пошукаў кафедры філасофіі Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі ў галіне гісторыі музычнай эстэтыкі.

З'яўленне гэтай кнігі ёсць вынік шматгадовых даследаванняў вялікай колькасці матэрыялаў, друкаваных і рукапісных (старажытных кніг, летапісаў, дзелаў папер, гістарычных і літаратурных твораў розных эпох, нотных збораў), якія захоўваюцца ў аддзелах старадрукаў беларускіх і замежных бібліятэк. Яны ўведзены ў кантэкст айчынай музычна-эстэтычнай навукі, як і тыя новыя кнігі сучасных расійскіх і еўрапейскіх музыколагаў і эстэтыкаў, якія змяшчаюць інавацыйныя падыходы да гістарычнай рэканструкцыі старажытных эпох і вялікую колькасць новых матэрыялаў аб развіцці еўрапейскай музычна-эстэтычнай думкі. Крыніцазнаўчыя асновы складаюць змест першай главы нашай працы.

Як і еўрапейская, мастацкая культура Беларусі прайшла тры эпохі: «першапачатковага сінкрэтызму, класічнага квітнення і посткласічнай разгалінаванай спецыялізацыі» (У. Конан). Першапачатковай формай музычнай культуры была народная творчасць, музычны фальклор – сінкрэтычная форма духоўнай культуры, для якой характэрна непадзельнае адзінства філасофіі, рэлігіі і мастацтва. У музычнай творчасці ўніверсальны сінкрэтызм азначаў арганічнае аб'яднанне

агульнафіласофскай, эстэтычнай і музычнай сістэм. Спецыфіку такога культурнага сінкрэтызму раскрывае другая глава нашага даследавання.

Для Сярэднявечча ва ўмовах станаўлення хрысціянскай цывілізацыі было характэрна мастацкае спалучэнне народнай і рэлігійнай творчасці. Структурнае іх падабенства – арыентацыя на традыцыю, канон, узор не азначала аднак безканфліктнага іх аб'яднання. Каб зразумець глыбінныя прычыны гэтага працэсу, ў трэцяй главе нашай работы даследуюцца духоўныя, ідэалагічныя і мастацкія ўзроўні рэлігійнай эстэтыкі, своеасаблівая музычная антрапалогія.

Аддзяленне мастацтва ад рамяства і культу адбылося ў эпоху Рэнэсанса, музыка паступова набывала статус прафесійнай дзейнасці, узвышалася асоба кампазітара, умацнялася эстэтычная функцыя музыкі, і ў XVII ст. адбылося аб'яднанне музычна-тэарэтычных канцэпцый з музычнай практыкай ва ўсёй іх жанравай разнастайнасці. Тое, якім быў спецыфічна беларускі шлях ў рэчышчы гэтага ўніверсальнага культурна-гістарычнага руху, раскрываецца ў чацвёртай главе манаграфіі.

УВОДЗІНЫ

Музыка як філасофска-эстэтычны феномен духоўнай творчасці

Калі чалавек у стане глыбока перажыць дасканаласць свету, усвядоміць высокі ўзлёт сваёй думкі ці пачуцця, то ён адкрывае жыццё свайго духу ў яго спецыфічна-чалавечым і асабіста-чалавечым адзінстве. Творчасць духу – гэта працэс і вынік, за якімі стаіць пераадольванне часовасці, раздзельнасці, адчуванне прысутнасці Вечнасці ў мімалётнасцях быцця, спасціжэнне бязмежнай паўнаты яго. Духоўная творчасць дазволіла Піфагору пачуць музыку зорнага неба, Арыстоцелю – знайсці шлях узвысіць чалавека праз катарсіс мастацкай трагедыі, а Палама «працай душы» набліжаўся да Боскай цішыні і Святла вечнага. Так узмацнялася чалавечае ў чалавеку, ўзрастаў духоўны вопыт чалавецтва, што забяспечвала яму выжыванне і сумесны бесперапынны ўдзел у пульсаванні Сусвету. Найбольш поўна ён праявіўся ў мастацтве, бо менавіта ў мастацкай творчасці нараджаўся новы свет, а ў ім узнікала рэальнасць у сваёй новай каштоўнасці, што гарманічна дапаўняла недасканалую рэчаіснасць. Мастацтва, такім чынам, аказалася «практыкай духу» і вызначыла сваю ўнікальнасць у сістэме іншых відаў чалавечай культурнай дзейнасці.

Са старажытных часоў самым бліжым і найбольш любімым ім з усіх іншых відаў мастацтва была для чалавека музыка. Убіраючы ў сябе ўсю неабсяжнасць рэчаіснасці і духоўнага свету чалавека (ад яго касмічных, рэлігійных, філасофскіх уяўленняў да лірычных і трапяткіх душэўных рухаў), утойваючы ў сабе эталоны прыгажосці і дасканаласці, адкрытая юным і сталым, бедным і багатым, музыка аб'ядноўвала ці адасабляла людзей, падтрымлівала, узвышала, несла спачуванне і весяліла чалавека ва ўсе моманты яго жыцця.

Характэрна, што спачатку грэчаскае слова *musica* азначала паняцце, якое аб'ядноўвала ўсе «мусічныя» віды мастацтваў – тыя, што служылі выхаванню душы, узмацнялі дух, ў процівагу гімнастыцы, мэтай якой было выхаванне і трэніроўка цела. Да «мусічных» мастацтваў Платон адносіў музыку, танец, паззію, тэатральнае дзеянне, скульптуру, рыторыку і нават філасофію, бо мудрасць для яго – «цудоўнае і найвялікшае сугучча». Этымалогія слова і яго сэнсавое нападзенне гістарычна развіваліся. Матэматычнае тлумачэнне музыкі і гуманістычны падыход да яе разумення чаргаваліся, альбо існавалі побач. Распрацаваная піфагарыйцамі тэорыя лічбы была пакладзена ў аснову антычнай музычнай тэорыі аб «гармоніі сфер», а магчымасці музыкі ўздзейнічаць на душэўны стан чалавека знайшлі ўвасабленне ў «тэорыі этасу». Музыкальная эстэтыка Сярэднявечча разглядала музыку перш за ўсё як сродак для эмацыянальнага ўспрыняцця Святога Пісання, а пасля ўжо як сродак для раскрыцця душы чалавека і боскага духу, ёй уласцівага. У еўрапейскай музычнай тэалогіі многія стагоддзі амаль нічога не мянялася, між тым як тэорыя музыкі была падрабязна распрацавана. Менавіта з музычнай тэорыі пачынае сваё наступленне новае

гуманістычнае мастацтва («*Ars nova*»), а пазней эстэтычная «тэорыя афектаў», у якой антычная «тэорыя этасу» знайшла новае жыццё, як і музычная оперная практыка «Фларэнтыйскай камераты».

Калі тэорыя адлюстравання (яшчэ адна з тых, што былі распрацаваны ў філасофіі Платона і Арыстоцеля) знайшла працяг у эстэтыцы французскіх асветнікаў XVII ст. Д. Дзідро, Ж.-Ж. Руссо, Э. Кандзільяка, а пазней прывяла да «абсалютнай» музыкі, «чыстага» інструменталізму, то «тэорыя афектаў» вярнула музыцы пачуццёвасць, і з XVII ст. музыкальная эстэтыка пачала разглядаць пытанні музычнай псіхалогіі. Магчымасці музыкі асаблівым чынам адлюстроўваць рэчаіснасць, пранікаць у сутнасныя прычыны быцця ўпершыню атрымалі асэнсаванне на пачатку XIX ст. Так, нямецкі кампазітар і тэарэтык Х. Шубарт распрацаваў паняцце «музычнае выражэнне» і абгрунтаваў канцэпцыю, згодна якой кардынальна мяняліся погляды на сутнасць музычнага мастацтва: эстэтыка адлюстравання ўступала дарогу эстэтыцы выяўлення. Новая канцэпцыя была выпэставана нямецкім рамантызмам як тэорыя пачуццяў. Жаданне зразумець «мову музыкі» ў кантэксте яе псіхалагічнай вартасці прывялі праз стагоддзе да ідэй музычнай герменеўтыкі.

Асэнсаванне музыкі як змястоўнага і сэнсавага мастацтва, здольнага выйсці на праблемы светаўладкавання, паставіла яе на адзін узровень з філасофіяй. У XIX ст. ішло інтэнсіўнае ўзаемадзеянне музыкі і філасофіі. Г. Гегель бачыў задачу музыкі не ў выражэнні аб'ектыўнага свету, а ў перадачы «ўнутранай самасці», ці «безрэчаіснай унутранасці» перажыванняў. Наадварот, А. Шапэнгаўэр быў тым філосафам, хто назваў музыку сутнасцю свету. Яго думкі знайшлі працяг і найбольш поўна ўвасобіліся ў творчасці Р. Вагнера. Для П. Чайкоўскага вялікую значнасць мела вывучэнне Шапэнгаўэра і Спінозы, што кардынальна змяніла яго светаўспрыманне. Да антычных філосафаў звяртаўся М. К. Агінскі, аналізаваў погляды Эпікура, Ксенона і асабліва цікавіўся Сакратам, этыка якога найбольш адпавядала яго поглядам.

У XX ст. музыкальная эстэтыка, з аднаго боку, скіравала сваю ўвагу на феноменалагічны аналіз музыкі як самадастатковай у сваім наяўным быцці часткі культуры – музыкі ў яе іманентнай сутнасці; з другога – універсальная структура логаса, мовы і формы музыкі давала магчымасць пошуку музычных і інамузычных прычыннасцей яе быцця ў часе і ў прасторы. Сэнсавое нападзенне музыкі з'явілася настолькі значным, што яна стала служыць асновай для філасофскіх вывадаў. Перыяды эмпірычных назіранняў чаргаваліся з этапамі вялікіх тэарэтычных канцэпцый. Т. Адорна сваю філасофію і сацыялогію пачынае з мастацтва («Соцыялогія музыкі»), Артэга-і-Гасэт («Эстэтыка») абараняе думку, што мастацтву прызначана «разгадаць метамарфозу свету». Прастора паміж гукавым вобразам – музыкай (А. Асафьев, «Музыкальная форма как процесс») і чыстым розумам – логікай (А. Лосев, «Музыка как предмет логики») паступова запаўнялася. «Музыкальная лабараторыя» мастацтва XX ст. сур'ёзна займалася новым ладагарманічным мысленнем, новай «фонікай», складанымі формамі ў іх імпульсіўнасці і непрадказальнасці, і як вынік – разрыў з традыцыяй, з'ява мастацкай «нематы». Але новыя магчымасці музычнага мастацтва ў сэнсе выхаду яго ў больш шырокую сістэму каардынат: музыкі і псіхалогіі, музыкі і сацыялогіі,

музычнай феноменалогіі, герменеўтыкі і г. д. — дазволілі прыйсці да спалучэння «іманентнай эстэтыкі» з «эстэтыкай рэцэптыўнай».

Сучасныя эстэтыкі звяртаюць увагу на тое, што лабараторны стан мастацтва, у тым ліку музычнага, з яго бязмежным рэляцівізмам і спароджаным ім эстэтычным нігілізмам пад канец XX ст. адыйшлі ў мінулае. Усё выразней асэнсоўваецца неабходнасць дыялектычнай сувязі адноснага і абсалютнага, наватарскага і традыцыйнага, мастацкага і эстэтычнага, неабходнасць вярнуцца да разумення механізму ўваходжання індывідуальнага ў радавое, і гістарычна зменлівага ў вечнае.

Сёння музыка, асэнсаваная чалавекам на пачатку мінулага стагоддзя як «мова душы» (А. Сяроў), з'яўляецца мастацтвам, якое глыбока, ярка і разнастайна ўвасобіла людскія ўяўленні аб гарманічнасці сусвету, магутнасці чалавечага роду, мастацтва, якое па праву лічыцца філасофска-эстэтычным феноменам з найвялікшымі магчымасцямі адлюстроўваць заканамернасці быцця і логіку рэчаіснасці, мастацтвам, здольным прымірыць супярэчнасці, «цярпенне, пакуты і задавальненне, бо здымае прасторавы і часавы план свядомасці і ўключае новыя планы быцця, стварае новы час — жывую творчую Вечнасць» (А. Лосеў).

Музыка адрозніваецца ад чыстай думкі — яна дае чыстую якасць, і ў гэтым яе найвялікшая каштоўнасць. Неасэнсаваная музычная думка адчыняе найглыбейшую і захапляючую сутнасць там, дзе раней, здавалася, панавала найсумнейшая манатонная звычайнасць. У свеце музыкі асабістае перажыванне, такое мізэрнае і эгаістычнае, уздымае патаемныя глыбіні нашай істоты, і мы адчуваем сусветны стогн і плач, уяўляем міф, рытуал, сон, гульню, пераходзім межы прасторы і часу і зноў вяртаемся да сябе з трапяткою марай аб лёсе чалавека. Толькі ў музыцы мы ўсведамляем сваю глыбінную сувязь з сусветнай душой, пульсуючай у кожнай чалавечай асобе. Такім чынам, чыстая якасць музыкі пераходзіць у яе чыстую каштоўнасць, што з'яўляецца ўнікальнай формай пазнання.

Музыка — універсальная мова. Яна не толькі ўздымае чалавека ў жывую вечнасць, што ёсць сутнасць агульначалавечая, але і вяртае да першавытокаў, бо заўсёды ўтрымлівае ў сабе генетычны код, этнаформулу, у якой зберагаюцца спецыфічныя музычна-тэматычныя элементы, вызначальныя для таго ці іншага этнасу. Яны выяўляюць этнапачуцці, перадаюць этнанастрой і ўваходзяць у той маральна-этычны і эстэтычны комплекс, які забяпечвае існаванне этнасу, яго развіццё і пасіанарнасць. Па-сутнасці, у кожнага этнасу ёсць свая музычная формульнасць — аснова яго першавытокавай духоўнай творчасці, якая становіцца духоўным кодам нацыі. Пераўтвораны духам народным з «матэрыі жыцця» ў «матэрыю формы», гэты матыў ёсць духоўны скарб нацыі, найвышэйшы вынік духоўнай творчасці народа, яго думкі, яго пачуцця, яго веры.

Для нашай краіны Беларусі неабходна асэнсаванне асабістага шляху развіцця, у тым ліку абагульненне адметнай для нацыі эстэтычнай думкі і музычна-эстэтычнага вопыту. Каб зразумець, чым была музыка для чалавека той далёкай эпохі, XI–XVII стст., як яна адлюстроўвала навакольную рэчаіснасць, нельга зыходзіць з тэндэнцыі разглядаць музыку іманентна, без выхаду да працэсаў сацыяльна-гістарычнага і агульна-мастацкага развіцця. *Вызначыць музычна-эстэтычную думку эпохі — гэта значыць прасачыць логіку рэчаіснасці праз логіку музычных форм, разглядаць у заканамернасцях музычнага развіцця заканамернасці ча-*

лавечага быцця, у спецыфічнай музычнай вобразнасці вызначыць характэрнае для мастацтва ў цэлым. Крыніцай для даследаванняў з'яўляюцца рэальныя помнікі той эпохі: філасофска-эстэтычныя і музычна-тэарэтычныя трактаты, летапісы, павучанні царкоўных дзеячоў і «словы» сярэдневяковых пісьменнікаў, гістарычныя дакументы, урадавыя ўказы, дзелавыя паперы, літаратурныя творы, этнаграфічныя даследаванні, міфы і паданні, фальклор ва ўсіх яго формах і г. д. Старажытныя помнікі складаюць знакавую сістэму тых, хто даўно і назаўсёды пайшоў у небыццё, праз іх эпоха «магла б прагаварыцца» аб сабе і выявіць шырыню духоўных пошукаў, спосаб светаўспрымання і рэфлексіі, пошук ідэалаў і быццёвую філасофію, сістэму сімвалаў і паняццёвы інструментарый. Праз іх ажыццяўляўся адметны «анталагічны ўкід»: культурныя коды, спецыфічныя ўніверсаліі, якія мелі ў свой час сакральны сэнс і забяспечвалі чалавеку гарманічныя адносіны з навакольным светам, стваралі ілюзію валодання ім. З цягам часу адбылася дэсакралізацыя і ўзмацненне іх эстэтычнай каштоўнасці. У працэсе гістарычнага развіцця яны набывалі змястоўнае напаўненне, дасканалую структуру і нават сімвалічную мастацкую форму і засталіся ў творах мастацтва больш позняга часу як феномены «ментальнага ўніверсуму» і ўсеагульныя архетыпы нацыянальнай культуры.

ГЛАВА 1

Канцэптуальныя і крыніцазнаўчыя асновы даследавання

Эстэтыка – філасофская навука. А аб'яднанне філасофіі і музыкі азначае, што музыка ўключаецца ў кантэкст філасофскіх разваг і становіцца тэмай філасофскіх даследаванняў. Музычнае мастацтва з'яўляецца той сферай чалавечай дзейнасці, дзе на «генным» узроўні захаваліся вобразна-сюжэтныя, вобразна-эмацыянальныя і музычна-тэматычныя элементы, якія з'явіліся ўвасабленнем гістарычнага развіцця эстэтычнай свядомасці. Яны склалі комплекс «этнічных пераваг» сучаснай беларускай кампазітарскай творчасці, яны сталі ўвасабленнем этнадыферэнцыйных яе характарыстык на свядомым, эмацыянальным і мастацкім узроўнях – узроўнях нацыянальнага кантэксту. Наспела неабходнасць вызначыць гэты «субстракт беларускасці» праз філасофскае асэнсаванне музычнага мастацтва, праз эстэтычны аналіз яго зместу і форм, а таксама яго цэласнай структуры ў суадносінах з іншымі сферамі чалавечага быцця. Асэнсаванне музычнага мастацтва філасофскім метадам дае магчымасць пераадолець засілле музыказнаўчага, вузка прафесійнага падыходу і зрабіць музыку прадметам філасофскіх ведаў.

Для аналізу старадаўняга музычнага мастацтва неабходным з'яўляецца вопыт рэканструкцыі той аддаленай эпохі і ўлік як мага большай колькасці крыніц.

У змястоўным сэнсе крыніцазнаўчая літаратура раздзяляецца на дзве групы. Да першай адносіцца навуковая літаратура айчынных і замежных вучоных, якая складае агульны філасофскі, сацыягістарычны кантэкст і задае парадыгму даследаванням у акрэсе станаўлення эстэтычнай канцэптуальнасці ў залежнасці ад гістарычнага руху мастацкай (у тым ліку музычнай) свядомасці. Другую групу складаюць непасрэдныя крыніцы XI–XVII стст., старажытныя гістарычныя, літаратурныя і фальклорныя помнікі Беларусі, многія з якіх знойдзены ў архівах і якія з'яўляюцца матэрыялам для даследавання.

Нічога нельга здзейсніць на пустым месцы. У нашым выпадку сама пастаўка праблемы сведчыць аб тым, што трывалы філасофскі падмурак для даследаванняў існуе, як і вопыт айчынных вучоных у галіне агульнаэстэтычных ведаў. Для нашых даследаванняў вялікую значнасць мелі працы У. Конана па гісторыі айчыннай эстэтыкі. Вывучэнне эстэтычнай думкі Беларусі ў яе гістарычным развіцці з'явілася вялікім укладам у айчынную філасофскую навуку. Творы У. Конана па эстэтыцы і мастацкай культуры Беларусі маюць асабліваю каштоўнасць. Іх можна лічыць анталогіяй эстэтычных ведаў, той крыніцай, з якой чэрпаюць амаль усе, хто мае дачыненне да гуманістычнай навукі і мастацкай практыкі. Упершыню прапанаваная ім гістарычная тыпалогія (у манаграфіях «Очерк истории эстетической мысли Белоруссии» [77], «Ад Рэнесанса да класіцызму» [102] і інш.) адлюстравала самастойнасць і адметны шлях развіцця мастацкай культуры Беларусі, што максімальна наблізіла яе да агульнаеўрапейскіх тыпаў культуры. Гэта азначала, што Беларусь мела аднолька-

вы культурна-гістарычны рух мастацкай свядомасці, развіццё і станаўленне стыляў рэнесансу, барока, класіцызму і рамантызму. Такая тыпалогія стала кардынальнай для выпрацоўкі метадалогіі ў гістарычнай і мастацтвазнаўчай навуках. Мастацкая культура як «сукупнасць створаных грамадствам мастацкіх каштоўнасцяў, іх інтэпрэтацыяў і ацэнак у літаратурна-мастацкай крытыцы, тэарэтычнай эстэтыцы і грамадскай думцы» у Беларусі стала разглядацца ў спалучэнні яе нацыянальнай непаўторнасці і агульначалавечай вартасці, так як «агульналюдская, або сусветная, культура складаецца як гарманічнае адзінства, сімфонія нацыянальных культур, якія вечныя ў тым сэнсе, у якім вечныя чалавецтва і яго духоўнае самавыяўленне ў культуры» [101, № 9, с. 3].

Эстэтычная думка заўсёды разглядаецца ў кантэксце філасофскіх разважанняў. Філасофія як адна з форм духоўнай культуры і найбольш мудры позірк чалавека на сусвет, вышынняя рэфлексія на этапах яго развіцця (па Г. Гегелю – «эпоха, схваченная в мысли») дае магчымасць пазбегнуць даследчага суб'ектывізму, тым больш, што эстэтыка мае спецыфічную рысу – індывідуальны асабісты падыход, такі, калі аб'ектыўнае праяўляецца ў непарыўнай сувязі з суб'ектыўным, рацыянальнае – з эмацыянальным, агульназначнае – з індывідуальна-непаўторным. Таму рэчышча філасофскай думкі адпаведнага перыяду, яе станаўленне ў культуры грамадства, напрамкі філасофскіх разважанняў і філасофскія погляды выдатных дзеячоў «ад Скарыны да Полацкага» ґрунтоўна вывучаліся, як і сучасныя анталогічныя, гнасеалагічныя і аксіалагічныя высновы аб духоўнай дзейнасці чалавека на скрыжаванні культуры і цывілізацыі. Матэрыялам для вывучэння, ґрунтоўным ў акрэсе стварэння агульнай канцэптуальнасці нашага даследавання, з'явіліся манаграфіі і артыкулы А. Майхровіча [134], А. Ладыгінай [112–114], С. Падокшына [167–170], Т. Адуло [4], В. Салеева [189] с каштоўнымі навуковымі разважаннямі аб чалавеку, яго духоўнай сутнасці і сацыяльнай ролі, значэнні мастацтва ў яго жыцці і ў фарміраванні духоўных каштоўнасцей. Спецыяльна адзначым манаграфію «Человек: Философские аспекты сознания и деятельности» (Т. Адуло, А. Анціпенка, А. Аляксеева і інш.) [216] аб сутнасных якасцях чалавека як соцыума і асобы, што ў гістарычных умовах пачатку XX ст. ў іншым сацыялагічным ключы (у кантэксце «даследзін беларускага светапогляду») разглядалася І. Канчэўскім (Абдзіраловічам). Ён разважаў аб сацыяльнай ролі творчасці і яе значнасці ў жыцці чалавека і лічыў, што «мастацтва нам дае толькі прыклад таго творчага жыцця, якое павінны тварыць і людзі» [1, с. 27]. Яго высновы як быццам працягвалі думку Б. Брэхта аб тым, што ўсе віды мастацтваў служаць найвялікшаму з мастацтваў – мастацтву жыцця на зямлі.

Для асэнсавання працэсаў фарміравання адметнай канцэптуальнасці кожнай эпохі, яе пераменнасці ў кантэксце культурна-гістарычнага развіцця для нашых даследаванняў вялікае значэнне мела знаёмства з навуковымі працамі расійскіх вучоных у галіне гуманітарных навук: В. Бычкова [52–54], У. Гурэвіча [68–69], М. Бахціна [19], Л. Баткіна [18], фундаментальныя даследаванні па старажытнай літаратуры Д. Ліхачова [114–116], традыцыйныя для выпрацоўкі метадалогіі і вывучэння фальклору працы Я. Гусева [71], У. Проппа [179], Л. Гумілёва [67]. Усе гэтыя аўтары ў кантэксце сваіх навуковых пошукаў таксама разважалі аб творчасці і яе месцы ў культуры розных грамадскіх складаў, а таксама аб этнічных якасцях

самой культуры. Сучасны погляд суадносін культуры і этнасу ў сістэме грамадства працягвае думку Л. Гумілёва, што «род занятый подсказывается ландшафтом и постепенно определяет культуру возникшей этнической целостности», але «культура существует, но не живёт, ибо без введения в неё творческой энергии людей она может либо сохраняться, либо разрушаться» [67, с. 171].

Адзінства лагічнага і гістарычнага – адзін з галоўных прынцыпаў рэканструіравання старадаўніх эпох і іх духоўнага напаўнення. Таму гістарычны кантэкст і метадалагічны падыходы да айчыннай гісторыі маюць выключнае значэнне, ў тым ліку ў даследаванні па гісторыі эстэтыкі. Дзеля аб'ектыўнасці разглядаліся розныя пункты гледжання на гістарычныя працэсы, якія разгортваліся з удзелам Беларусі на яе тэрыторыі альбо за яе межамі і якія кардынальна ўплывалі на яе будучыню. Для асэнсавання вопыту вывучэння старажытных эпох з улікам розных пунктаў гледжання ў акрэсленай тэме вялікую значнасць маюць інфарматыўна ёмкія даследаванні па гісторыі Беларусі В. Ластоўскага [117], М. Ермаловіча [80–81], У. Арлова [12–13], Г. Сагановіча [188], К. Тарасава [200], роўна як і паддзена ў іншым аналітычным ключы «История Беларуси» Я. Трашчанка [204].

Аб'ектам даследавання з'яўляецца музычнае мастацтва Беларусі XI–XVII стст., таму стан яго навуковага існавання і распрацоўкі грунтоўна намі вывучаўся. Намаганні беларускіх музыколагаў адбыліся значныя змены ў даследаванні гісторыі беларускай музыкі старадаўняга перыяду. Вялікім дасягненнем было адкрыццё і вяртанне ў кантэкст музычна-гістарычнага развіцця помнікаў айчыннай музыкальнай спадчыны пісьмовай традыцыі, якія дапамаглі асэнсаваць лёс музычна-прафесійнай культуры Беларусі і яе месца ў еўрапейскім культурна-гістарычным працэсе. Навуковыя працы Л. Касцюкавец [105–106], В. Дадзіёмавай [72–75], Т. Ліхач [127], У. Неўдаха [159] ўвялі ў кантэкст беларускай музычнай культуры вялікую колькасць матэрыялаў, выяўленых у архівах розных краін, а таксама рукапісныя і друкаваныя музычныя помнікі XVI – XVIII стст. – тыя, што ўзніклі на Беларусі, і тыя, што былі напісаны мясцовымі аўтарамі па-за яе межамі. Дадзенымі навукоўцамі праведзены выдатны аналіз іх у межах музыказнаўства, хоць пры гэтым праявілася агульная тэндэнцыя мастацтвазнаўцаў дыферэнцыраваць глабальны мастацка-гістарычны працэс на кароткія гістарычныя адрэзкі (для зручнасці прафесіянальнага аналізу) без выхаду ў сферу «мастацказнаўчай метафізікі». Нельга аднак не прызнаць унікальную вартасць распрацоўкі гістарычна супярэчлівага XVIII ст., у прыватнасці, усебаковага комплекснага даследавання В. Дадзіёмавай музычнай культуры гэтага перыяду, як культуры еўрапейскага сумежжа і адметных асаблівасцей такога шляху развіцця з характэрнымі яго прыкметамі: «перакрыжаваннем і ўзаемапрапінаннем разнастайных этнакультурных патокаў, адсутнасцю моцнага нацыянальна-кансалідацыйнага руху, донарскай місіі ў адносінах да іншых культур, рэзкасцю змен тэмпаў і контураў развіцця» [74, с. 32]. Як агульную спецыфіку развіцця музычнай культуры Беларусі, яна адзначыла «дыялектыку безупыннасці і перарывістасці музычна-гістарычнага працэсу», працягваючы думку В. Антаневіч аб яго запаволенасці. Апошняя ахарактэрызавала беларускі гісторыка-культурны працэс як «прерывистый, сопряженный с ситуациями обрыва-обновления, ломки, переориентации, постоянного подтверждения нацио-

нального имиджа композиторской культуры в обстоятельствах сильных инонациональных и наднациональных влияний» [10, с. 25].

У меншай ступені навуковымі, але не менш каштоўнымі ў якасці першага вопыту даследавання беларускай музычнай культуры старадаўніх эпох, з'яўляюцца манаграфіі замежных беларусаў М. Куліковіча [111] і Г.дэ Пікарда [173].

Дзякуючы намаганням беларускіх музыколагаў дасягнуты значныя поспехі і ў даследаванні народнай музычнай культуры, як культуры вуснай традыцыі ў сістэме славістыкі і ў кантэксце еўрапейскай этнамузыкалагічнай навукі. Сучасная беларуская этнамузыкалогія дасягнула высокіх вышынь і прайшла шлях ад паступовага збіральніцтва ў межах краязнаўства да асабіста даследчага ў статусе народознаўчай навукі, здольнай да інтэгравання ў розныя іншыя навукі. Усё гэта адбылося дзякуючы навуковым даследаванням выдатных айчынных вучоных-фалькларыстаў: Л. Мухарынскай [152–154], І. Благавешчанскага [32], В. Елатава [78–79], З. Мажэйкі [145], Т. Якіменкі [154], І. Назінай [156–157] і інш., а таксама дзякуючы навуковым працам прадстаўнікоў іншых краін – знаўцаў народнай славістыкі, якія вывучалі і беларускую музычную творчасць. Перш за ўсё гэта прадстаўнікі Пецярбургскай этнамузыкалагічнай школы акадэміка Б. Асаф'ева – Я. Гіппіус і З. Эвальд [221]. Аналіз іх твораў дае магчымасць выйсці на вызначальныя абагульненні асаблівасцей існавання беларускага музычнага фальклору ў традыцыйнай культуры старадаўняга перыяду, вызначыць ролю і функцыі народнай песні ў яе сацыяльнай, эстэтычнай і мастацкай значнасці, асэнсаваць прыгажосць беларускага меласу не толькі ў прасторы традыцыйнага побыту і земляробчай працы, але і ў іншых сферах быцця музыкі.

Дасягненні агульнай народознаўчай навукі стварылі магчымасць разгледзець фальклор як крыніцу для філасофска-эстэтычнага асэнсавання музычнай творчасці вуснай традыцыі. Гэтаму спрыялі таксама шматлікія этнаграфічныя звесткі аб музычнай творчасці. Па іх, як па слядах народнай памяці, мы маем магчымасць прасачыць шлях фарміравання эстэтычных ідэалаў старажытных эпох, а ў больш позні час – іх эксплікацыю і ўвасабленне ў мастацкіх вобразах-сімвалах. Чалавечы і мастацкі вопыт нашых продкаў не загінуў, дзякуючы намаганням фалькларыстаў, этнографістаў, філолагаў XIX ст. А. Меера, М. Чарноўскай, Л. Галамбеўскага, І. Шыдлоўскага, Я. Тышкевіча, Я. Карскага, Я. Чачота, М. Дзмітрыева, П. Бяссонава, П. Шэйна, М. Федароўскага, А. Дэмбавецкага, Е. Раманава, М. Доўнар-Запольскага, Дз. Булгакоўскага, М. Нікіфароўскага, А. Разенфельда, З. Радчанкі, М. Янчука, а таксама збіральніцкай дзейнасці беларускіх, рускіх, украінскіх, польскіх і чэшскіх фалькларыстаў, асабліва плённай на хвалі беларускага адраджэння ў першай палове XX ст. Імёны М. Федароўскага, Л. Кубы, А. Чэрны, А. Грыневіча і А. Зязюлі, М. Гарэцкага, Я. Ягорава, І. Здановіча, С. Сахарова, Я. Гіпіуса, З. Эвальд, М. Грынблат, Ф. Рубцова, К. Квітка, Р. Шырмы, Г. Цітовіча і інш. знаёмыя кожнаму, хто мае дачыненне да народнай музычнай творчасці. Іх дзейнасць дапамагла стварэнню сістэмнага і комплекснага метадаў вывучэння, якія адпавядалі сусветнаму ўзроўню. Пра гэта сведчыць выдадзеная ў 1997 г. «Белорусская этномузыкалогия», у якой атрымаў абагульненне вопыт беларускай народознаўчай навукі ў вывучэнні музычнага фальклору не толькі ў яго асаблівых рэліктавых праявах, але і ў сістэмнай цэласнасці, з «творчасцямі пор-

третами этномузыкалогов, музыкантов, фольклористов, деятельность которых соответствует определённым вехам развития данной науки» [28, с. 7].

Мастацтва – гэта самасвядомасць эпохі. Жыццё яго ў культуры грамадства залежыць ад вялікай колькасці фактараў. Каб вызначыць месца музычнага мастацтва ў гэтай складанай сістэме, неабходна высветліць яго залежнасць ад сацыяльных і агульнамастацкіх працэсаў развіцця і суаднесці спецыфічна музычнае з «прадметнымі» (жывапіс, графіка, скульптура) і «падзейнымі» (літаратура, тэатр) відамі мастацтва. Агульнамастацкі і больш шырокі культуралагічны кантэкст прадугледжваў вывучэнне прац па мастацтвазнаўству і літаратуразнаўству, гісторыі рэлігіі і культуры адпаведнага перыяду. Сярод іх адзначым фундаментальныя шматтомныя выданні па гісторыі літаратуры і мастацтва Беларусі, беларускага мастацтва (Т. 1, 2) [61–62], тэатра (Т.1) [63] і музычнага тэатра [150]. Айчынным і замежным энцыклапедычным даведнікі: «Мысліцелі і асветнікі Беларусі X–XIX стст.» [155], «Беларуская міфалогія» [23], «Рэлігія і царква на Беларусі» [186], «Этнаграфія Беларусі: Энцыклапедыя» [225], «Encyklopedia muzyczna. – t. 2.» [230], «Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1795 г.» [231] сталі адметнай крыніцай для выпрацоўкі гістарычнага і культуралагічнага кантэксту і базай канкрэтнага факталагічнага матэрыялу, як і наступныя манаграфіі па культуры, літаратуры і мастацтву: «Гісторыя культуры Беларусі» (Л. Лыч, У. Навіцкі) [133], «Барока ў беларускай культуры і мастацтве» [16], «Нацыянальныя рысы беларускай архітэктуры» (А. Лакотка) [115], «Іканалік Беларусі XV–XVIII ст.» (Н. Высоцкая) [86], «Календарна-абрадавая творчасць беларусаў. Сістэма жанраў. Эстэтычны аспект» (А. Ліс) [122], «Старабеларуская літаратура» (А. Лойка) [128], «Кірыл, епіскап Тураўскі (А. Мельнікаў) [141], «*Aurea mediocritas*. Кніжна-пісьмовая культура Беларусі: Адраджэнне і ранняе барока» (І. Саверчанка) [187], «Мастацкая адукацыя ў Беларусі» (В. Пракапцова) [178] і інш. Адзначым таксама кнігі і артыкулы іншых беларускіх аўтараў, якія асвятляюць больш познія гістарычныя перыяды развіцця літаратуры і мастацтва, але ўтрымліваюць каштоўную для нас крыніцзнаўчую інфармацыю, вызначаюцца грунтоўнасцю даследаванняў і ўзвышанасцю поглядаў. У гэтай сувязі адзначым працы Г. Барышава [17], А. Мальдзіса [135], У. Мархеля [136].

У гісторыі эстэтыкі перыяды эмпірычных назіранняў чаргаваліся са з’яўленнем тэарэтычных канцэпцый, у якіх кожная эпоха высвятляла свае адносіны да прадмета эстэтыкі. Гістарычнае развіццё эстэтыкі – гэта эвалюцыя поглядаў на прыгажосць, сутнасць і прыроду мастацтва, законаў пачуццёвага асваення свету, іх асэнсавання і ацэнкі. Адзінства гістарычнага і лагічнага выяўляюць фундаментальныя навуковыя выданні, без якіх сёння немагчыма вывучэнне заканамернасцей мастацка-эстэтычнага развіцця. У гэтай сувязі неабходна асабліва адзначыць «Очерки по истории эстетических учений» М. Аўсяннікава і З. Смірновой [165], фундаментальныя творы А. Лосева па эстэтыцы Адраджэння [132], а таксама ўпершыню надрукаваныя першакрыніцы па гісторыі эстэтычнай думкі: пяцітомнае акадэмічнае выданне тэкстаў (з разгорнутымі каментарыямі), якое ахоплівала дваццаць пяць вякоў гісторыі эстэтыкі [87], шматлікія выданні ў серыях «История эстетики в памятниках и документах» [88] і «Памятники мировой музыкально-эстетической мысли» (у васьмі тамах. М., 1960–1982). На аснове абагульнення

вынікаў работы па выданні гэтай апошняй серыі В. Шэстакоў надрукаваў кнігу «От этоса к аффекту» [218] – своеасаблівы водгук на выданую пяццю гадамі раней працу па філасофіі музыкі венгерскага музыколога Дэнеша Золтаі «Этос и аффект» (перакладзена на рускую мову ў 1977 г.) [84]. Адметнай з’явай можна лічыць «Историю эстетической мысли. Становление и развитие эстетики как науки» (у шасці тамах, 1985–1990) – унікальны твор, у якім асвятляецца вялікі гістарычны кавалак часу: ад эстэтычных уяўленняў народаў старажытнага свету да эстэтычных канцэпцый сучаснасці [88].

У сярэдзіне XX ст. ў Еўропе з’явілася вялікая колькасць прац абагульняючага характару. У розныя гады ў Германіі, Англіі, Балгарыі, Францыі з’яўляюцца серыі кніг пад агульнай назвай «Гісторыя эстэтыкі». У 1967 г. выходзіць у свет трохтомная «*Historija estetyki*» польскага філосафа В. Татаркевіча [101] і італьянскага эстэтыка Э. Фубіні («*Historia estetyki muzycznej*» выдадзена на польскай мове ў 1997 годзе) [232].

Звяртанне да адзначанай агульначалавечай навуковай спадчыны было выклікана неабходнасцю вывучэння класічнага філасофскага падыходу да эстэтычных пытанняў, а таксама для асэнсавання законаў пераемнасці ў культурна-гістарычным развіцці, на якім стварэнне культурных дамінантаў, іх трываласць залежыла ад умоў увасаблення мастацкай свядомасцю ў перыяды ўстойлівых і пераходных эпох. Беларуская эстэтыка XI–XVII стст. ў сваім станаўленні перажывала такія эпохі.

Неабходна заўважыць, што гістарычная пераемнасць эстэтычнай канцэптуальнасці – гэта заўсёды пытанне перыядызацыі. У аснову перыядызацыі могуць быць пакладзены знешнія ці ўнутраныя фактары, вызначальныя для гісторыі эстэтычнай думкі. Пры гэтым неабходна разгледзець не толькі ступень залежнасці эстэтычных поглядаў ад умоў матэрыяльнага быцця грамадства, – знешні, сацыялагічны аспект, але і прыняць да ўвагі ўнутраны патэнцыял самаразвіцця мастацкай творчасці. Сучасная эстэтыка кіруецца думкай, што ўнутранымі фактарамі самаразвіцця мастацтва з’яўляецца такі стан мастацкага станаўлення, калі мастацкае развіццё ў сваіх цыклах не супадае са сацыяльным і разгортваецца незалежна ад змены грамадска-эканамічных фармацый, мае сваю асабістую логіку, у якой адлюстравана ўся шматаспектнасць мастацкай свядомасці кожнага гістарычнага этапу, яе тэорыя і практыка. Музычная эстэтыка скіравала свае даследаванні яшчэ і ў напрамку выяўлення сэнсаў-вобразаў, праз якія логіка рэчаіснасці супадае з логікай музычных форм.

Станаўленню музычнай вобразнасці на ўзроўні філасофскай канцэптуальнасці прысвечаны працы расійскіх вучоных Б. Асаф’ева і А. Лосева. У Б. Асаф’ева музычная форма («Музыкальная форма как процесс» [14]) ёсць тыпалагічная ўстойлівая мадэль мастацкага часу, праз якую ажыццяўляецца перавод пастацку адлюстраванай рэчаіснасці ў кампазіцыйную вобразна-часавую цэласнасць. І ў той жа час для яго музыка як «искусство интонируемого смысла» – гэта працэс наакуплення і пераадолення інерцыі. Кампазіцыя разглядаецца як прасторавы «след» часавых падзей. Іх існаванне будзе дзейсным, калі адбудзецца акт актуалізацыі: музычны знак стане музычным гукам, спецыфічны музычны логас, як выяўленне быцця, праявіцца праз музычную форму тым сэнсам, які мае назву каштоўнасць.

Дыялектыка гэтых музычных з'яў бярэ пачатак з агульнафіласофскіх суадносін непазбежнага з непрадказальным і вызначае механізм самаразвіцця духоўнай культуры, дзе дух заўсёды спрабуе знайсці ў невядомым тое, што адсутнічае ў вядомым. Глыбокую сутнасць гэтага працэсу вызначаў А. Лосеў. Для яго музыка – аналаг жыцця, гэта Быццё ў яго станаўленні, гэта «прарый цёмнага касмічнага быцця ў ясны і аформлены свет бачнай рэчаіснасці» [130, с. 17]. А. Лосеў, па сутнасці, пачынальнік філасофіі музыкі ў Расіі. Яго кніга «Музыка как предмет логики» (1927 г.) [131] – выдатная праца з ісцінна філасофскім падыходам да феномену музыкі. Канцэпцыя А. Лосева з'явілася апошнім рэхам эпохі «Серебряного века» рускай філасофскай культуры часоў бурлівай, гарачай, неўтаймаванай думкі ў рэлігійна-філасофскім таварыстве памяці У. Салаўёва, той філасофскай суполкі, куды ўваходзілі буйныя прадстаўнікі расійскай філасофскай і духоўнай культуры: М. Бердзяеў, І. Ільін, С. Булгакаў, П. Фларэнскі. Іх рэлігійная філасофія закранала пытанні хрысціянскай эстэтыкі і значна дапамагла асэнсаванню містычнай музычнай антрапалогіі, пачатак якой быў пакладзены візантыйскімі багасловамі. Цікавасць да ірацыянальнай філасофскай думкі ўзмацніла заходняя класічная філасофія эпохі рамантызму, асабліва філасофія А. Шэлінга. Яго ірацыянальная эстэтыкай захапляўся яшчэ А. Адоеўскі і ўдзельнікі арганізаванага ім першага філасофскага згуртавання «Общество Любомудрия». Менавіта эпіграфам ад Шэлінга пачынаецца праца А. Адоеўскага «Опыт теории изящных искусств и особенным применением оной к музыке» (1823–1825 гг.) [184]. Ад Шэлінгавых ступеняў развіцця свядомасці ўтвараюцца ступені развіцця духа ў Адоеўскага, і музыка, ён лічыць, гэта той момант, у якім «предмет возвышается до духа, в котором пространство развивается во время, где определенное погружается в неопределенное, где конечное становится бесконечным» [184, с. 174]. Заўважым, што цікавасць да ірацыянальнай эстэтыкі ў расійскіх філосафаў мела сваю генезу, тым больш адметнай выглядае рацыяналістычная думка А. Лосева.

На выпрацоўку метадалагічных асноў даследавання вялікі ўплыў аказалі эстэтычныя канцэпцыі расійскіх філосафаў і эстэтычныя школы, прадстаўленыя імёнамі М. Кагана [91], Ю. Борэва [34], А. Крыўцуна [109]. Закранаючы самыя разнастайныя сферы эстэтычнай праблематыкі, кожны з гэтых вучоных распрацоўваў пытанні станаўлення эстэтычнай свядомасці.

На падставе іх даследаванняў ніхто не сумняваецца сёння, што кожная мастацкая эпоха валодае мэтай самой у сабе, кожная з іх самакаштоўная і самадэстатковая. Змест эстэтычнай свядомасці можа разглядацца не толькі з пазіцый самадэстатковасці, але і пераемнасці. Гістарычнае «перацяканне» яе залежыць ад складанага перапляцення аб'ектыўных і суб'ектыўных, унутрымастацкіх і сацыякультурных фактараў, а таксама мастацкіх асабістых унутраных рытмаў, якія выклікаюць асінхроннасць развіцця розных відаў мастацтва. Формула кожнай эпохі, яе культурная парадыгма складаецца з усёй разнастайнасці анталогічных універсальных, культурных кодаў, сімвалаў і знакаў, праз якія праяўляецца сутнасць быцця, уся яго паўната, само жыццё ў яго абыдзены і парогавых імгненнях. Пакуль забяспечваецца раўнавага паміж чалавекам і сусветам, больш таго, чалавек адчувае сябе ў стане валодання ім, культурная парадыгма з'яўляецца значнай як для абстрактна-разумовай (навуковай, філасофскай), так і для мастацкай

дзеяснасці. У гэтым сэнсе гістарычная эпоха разглядаецца як устойлівая. Але чалавек заўсёды знаходзіцца ў стане дзейным. Працэс развіцця змяняе чалавека і яго асяроддзе. Новая мастацкая дамінанта прыводзіць творчую думку ў лабараторны стан. Эстэтычна ўстойлівую эпоху змяняе эпоха пераходная. Эклектыка пераходнай эпохі вызваляе культуру ад тыраніі аднаго стылю, робіць магчымым узнікненне новых напрамкаў у галіне філасофіі, палітыкі, навукі, мастацтва. Папярэдняе чаргаванне ўстойлівых і пераходных культурных эпох было характэрна для гісторыі еўрапейскай культуры. «До эпохи Возрождения переходные периоды в истории культуры были сглажены, растянуты... После Ренессанса эти границы сужаются, сначала от одного – полутора веков, затем и до нескольких десятилетий... Различные культурные сферы стимулируют друг друга: центр духовной жизни переносится то с философии на искусство, то с искусства на политику, то с политики на науку» [109, с. 273] – сцвярджае А. Крыўцун.

Для нас важнай аказалася таксама думка, што на пачатак Новага часу пераходны момант не заўсёды быў адначасовым для ўсіх атраслей ведаў. З прыходам гэтага гістарычнага перыяду духоўны вопыт чалавека быў настолькі вялікім, што дазваляў некаторым сферам культурнай дзейнасці існаваць самастойна, не ў унісон з іншымі. Для Беларусі гэта азначала пастаўку праблемы аб актуальных і неактуальных жанрах музычнай творчасці адпаведнага перыяду.

Пытаннем эстэтычнага аналізу музычнага мастацтва прысвяцілі свае даследаванні Ю. Крамлёў («Очерки по эстетике музыки») [108], В. Сярогіна («Музыкальная эстетика древней Руси») [191], В. Халопавы («Музыка как вид искусства») [212]. Высокая ступень распрацоўкі старажытнага перыяду належыць А. Рогову («Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков») [149]. У яго даследаванні прааналізаваны помнікі славянскай пісьменнасці, на падставе якіх выяўлены працэсы фарміравання прафесійнай музычнай творчасці, мастацкія прырытэты і эстэтычныя густы. У многім гэтая праца паслужыла прыкладам і матывацыяй для нашых даследаванняў, тым больш, што агульнаславянская аснова прадугледжвае шмат аднолькавага ў станаўленні эстэтычнага светапогляду, а таксама скіроўвае на выяўленне ў гэтым кантэксце адметнага шляху і асаблівых вектараў фарміравання як музычна-эстэтычнай думкі, так і музычнай практыкі. Прычына ў тым, што Беларусь на адпаведных культурна-гістарычных этапах выконвала функцыі донарства і трансмісіі заходняга духоўнага і мастацкага вопыту і музычна-эстэтычных ведаў.

Неабходная для аналізу каштоўная музыказнаўчая інфармацыя была знойдзена ў працах па гісторыі музыкі А. Фіндэйзена [207], Т. Ліванавай [120], І. Бэлзы [55], а таксама ў аналітычных музычна-тэарэтычных даследах Н. Ефімавай [82], У. Пятапава [171].

Для ўсведамлення працэсаў станаўлення старажытнай спеўнай традыцыі, яе агульнагістарычных форм і адметных мадыфікацый вялікую значнасць мелі навуковыя тэарэтычныя распрацоўкі і нотныя расшыфроўкі расійскіх вучоных. На розных этапах гэтай тэматыкай займаліся С. Смаленскі [197], М. Бражнікаў (XIX ст.) [51], І. Успенскі (XX ст.) [205] і інш. Сучасныя погляды і крытэрыі рэлігійнай эстэтыкі на станаўленне старажытнарускага спева разглядаюцца ў працы Е. Мартынава «История богослужебного пения» з уступным артыкулам М. Лоскага [137].

Сярод беларускіх вучоных ў кантэксте гэтай тэматыкі адзначым даследаванні Л. Касцюкавец [106]. Вялікую дапамогу ў напрамку пошукаў аказалі таксама яе вусныя каментарыі і заўвагі. Для нас асабліва значнай з'яўляецца думка аб тым, што царкоўны спеў, як мастацтва вуснай традыцыі, у сваім развіцці пераадоўвае каноны візантыйскай традыцыі і «насыщається качественно новым восточнославянским содержанием, национальными элементами, идущими от народного музыкального творчества» [106, с. 27].

Музычная свядомасць Беларусі акрэсленага перыяду фарміравалася на скрываўванні двух форм духоўнасці: праваслаўя і каталіцызму, таму спатрэбіўся навуковы вопыт польскіх музыколагаў і эстэтыкаў у вывучэнні ўзроўню распрацаванасці пытанняў гісторыі, тэорыі і філасофіі музыкі. Нас аб'ядноўваў адзіны гістарычны шлях развіцця дзяржаўнасці, ўзаемакультурныя ўплывы ў адзіным еўрапейскім культурна-гістарычным працэсе. Сёння не могуць быць дапушчальнымі старыя вульгарна-сацыялагічныя тэорыі з іх звужаным класавым падыходам да з'яў мінулага, калі адмаўлялася быць нацыянальнай спадчынай, мастацкім здабыткам, спароджаным феадальнай элітай, а мастацкая практыка і адпаведна стан эстэтычных пошукаў і дасягненняў, назапашаных у супраціўных праваслаўю каталіцкіх ці ўніяцкіх колах дастаткова не ўлічваюся. Аднак Беларусь XVI-XVII стст. на скрываўванні Усходу і Захаду выбірала і эстэтычна засвойвала на ўласнай глебе ўстойлівыя формы музычнай практыкі і абагульняла іх на высокім тэарэтычным ўзроўні. Як паказвае гісторыя, к XVII ст. геніяльна распрацаваная рацыянальная музычна-тэарэтычная думка (М. Дылецкага) з ўлікам заходнееўрапейскага вопыту для ўсходнеславянскай свядомасці азначала наступства новага музычнага мыслення. З'яўленне на Беларусі ў XVII ст. музычна-тэарэтычных трактатаў было падрыхтавана ўсёй раснастаінасцю форм існавання музычнага мастацтва ў культуры грамадства. Таму мы з упэўненасцю ставім пытанне аб музычнай эстэтыцы акрэсленага перыяду ў той час, як польскія вучоныя пачынаюць сваю гісторыю эстэтыкі з эпохі рамантызму. Яны адзначаюць, што ў гэты час музычная эстэтыка, як эстэтыка пачуцця, была адметнай з'явай ў польскай культуры XIX ст. Адзін са знакамітых сучасных польскіх эстэтыкаў Л. Палены (Leszek Polony) [241] сцвярджае, што музычная эстэтыка Польшы пачалася з Караля Курпіньскага. Менавіта ён, як лічыць Л. Палены, першы з польскіх эстэтыкаў выказаў нетрадыцыйную думку, што музыка – гэта «obraz nieskonczoney doskonalosci... Poezja jest slowem czyli duszy, Malarstwo ciałem, Muzyka tonem słowa czyli duszy, a poruszeniem ciała» [241, с. 7]. Ідэя музыкі, як мовы для выяўлення пачуццяў была блізкая раней М. Кл. Агінскаму. Вядома, што яго погляды, выказаныя ў «Лістах аб музыцы», сведчаць пра нараджэнне прадрамантычных веянняў, і адпавядаюць эстэтыцы сентыменталізму.

Для вывучэння агульнага кантэксту польскай музычна-эстэтычнай думкі і даследавання канкрэтных пытанняў неабходным быў звярот да навуковых прац такіх польскіх эстэтыкаў, як Лешэк Палены [241], Зоф'я Лісса [237], Альжбэта Вітоўска-Зарэмба [243], да твораў музыколагаў: Катажыны Мараўскай [238], Ёзэфа Райса [242], Ежы Голаса [234], Лукаша Галэмбоўскага [233] і інш.

Каб вывучыць і зразумець мастацкую эпоху знутры, адчуць нейкі безумоўны дамінантавы матыў яе існавання, поле ідэй, арыентацый, каштоўнасцей, неаб-

ходна звярнуцца да першавытокаў. Паўторам слова Леанарда да Вінчы, што той, хто можа напіцца з крыніцы, не будзе піць вадзі са збана.

У якасці аналітычнага матэрыяла перш за ўсё выкарыстоўваліся агульнаславянскія і беларускія летапісы [26], народныя песні і казкі [27], міфы і паданні, старабеларуская пісьмовая літаратура [85, 96, 193–195, 196], а таксама зборнікі дакументаў [199], хронікі, пастановы царкоўных Сабораў, нотныя выданні і г. д. Асабліва каштоўная інфармацыя была знойдзена ў Радзівілаўскім [181], Сімеонаўскім [192] летапісах, рукапісных ірмалоях і абіходах (ірмалой нотналінейны Максіма Карэйшы [90]), беларускім архіве старажытных грамат і многіх іншых дакументах. У якасці дапаможнікаў выкарыстоўваліся хрэстаматыі і анталогіі старадаўняй літаратуры [8] з адаптыраванымі тэкстамі, сучасныя выданні летапісаў, казак, паданняў і этна-літаратурных замалёвак. Каштоўная інфармацыя была знойдзена ў гістарычных дакументах: «Белорусский архив древних грамот» [29], «Исторические сведения о примечательных местах в Белоруссии» [20], гістарычных даследаваннях Г. Кіпрыяновіча («Исторический очерк православия, католичества и унии в Белоруссии и Литве» [95]), этнаграфічных замалёўках М. Нікіфароўскага [162] («Очерки Витебской Белоруссии») і П. Шпілеўскага [219] («Путешествие по Польсю и белорусскому краю»), пераказах А. Сержпатоўскага [190] («Казкі і апавяданні беларусаў-палешукоў»), «Анталогіі беларускай народнай песні» [7], «Хрэстаматыі па старажытнай літаратуры» (пад. рэд. Коршунава) [104], тэарэтычных трактатах па рыторыцы і паэтыцы (С. Лаўксмін, Я. Сарбейскі) [118] і інш.

Асабліва цяжка знаходзіўся матэрыял па фальклору, так як першыя этнаграфічныя звесткі і іх сістэматычная апрацоўка з'явіліся толькі ў XIX–XX стст. Каб пазбегнуць экстрапаляцыі, вышукоўваліся творы адпаведнага перыяду, перш за ўсё тыя, дзе ўпершыню ўпамінаецца аб язычніцкіх святах і іх культых, асабліва святах святаванняў з удзелам музыкі, міфалагічных уяўленнях. Як аказалася, такі змест ўтрымліваюць даволі раннія пісьмовыя крыніцы: летапісы, хронікі XII–XIV стст., дзелавыя паперы XIV–XVI стст., помнікі беларускай мастацкай літаратуры («Слова пра паход Ігаравы», «Словы» Кірылы Тураўскага – XII ст., «Песня пра зубра» М. Гусоўскага – XVI ст., «Вечеря душевная» і «Жезл правления» Сімяона Полацкага – XVII ст.), некаторыя звесткі можна знайсці ў зборніку прыказак Саламона Рысінскага (XVI ст.), у трактаце Я. Ласіцкага «Аб рэлігіі, ахвярапрынашэннях, вясельных, пахавальных абрадах русінаў, маскавітаў, татар» (1582 г.) [116]. Знайсці музычна-эстэтычны аспект дапамаглі працы І. Благавешчанскага, У. Елавава, Л. Мухарынскай і Т. Якіменкі, У. Конана, З. Мажэйкі, І. Назінай і інш.

Натуральна, што выразнікамі музычна-эстэтычных поглядаў сваёй эпохі былі выдатныя дзеячы Беларусі, мысліцелі і асветнікі, пісьменнікі і кампазітары. Аналіз твораў Ефрасінні Полацкай [140], Кірылы Тураўскага [96, с. 141], Міколы Гусоўскага [70], Францыска Скарыны [196], Яна Вісліцкага [56], Сымона Буднага, Яна Сарбейскага [182, с. 183], Сімяона Полацкага [193–195], Афанасія Берасцейскага [104] і некаторых іншых дзеячоў на ніве гуманістычнай навуцы складаў адну з галоўных задач нашых даследаванняў. Дапаможным матэрыялам паслужылі сучасныя выданні, зборы тэкстаў XIX і XX стст., а таксама некаторыя арыгінальныя творы вышэй названых аўтараў са збораў старажытных рукапісаў Нацыянальнай бібліятэкі Рэспублікі Беларусь.

Музычна-эстэтычных трактатаў сярод першавытокаў нямнога, і вядомыя на сённяшні дзень пачалі з’яўляцца толькі ў XVII ст. Сярод іх «Азбука знаменнага спеву» Аляксандра Мезенца («Известия о согласнейших пометах») [5], «Музыкальная грамматика» Мікалая Дылецкага [76], «Ars et praxis musica» («Музычнае мастацтва і практыка») Сігізмунда Лаўксміна [127]. Два першыя трактаты традыцыйна разглядаюцца расійскімі вучонымі ў кантэксце іх нацыянальнай гісторыі культуры, што адпавядала расійскай гістарычнай рэальнасці, але супярэчыла гістарычнаму шляху развіцця Беларусі XII–XVII стст. Яна ў савецкай гістарыяграфіі гэтага перыяду лічылася правінцыяй Расіі ў той час, як да падзелу канфедэрацыі з удзелам Рэчы Паспалітай і Вялікага Княства Літоўскага ў якасці суб’ектаў Беларусь гістарычна ўваходзіла не ў еўра-азіяцкі рэгіён, а ў Цэнтральную, а праз яе – у Заходнюю Еўропу. З’яўленне гэтых твораў мела свае гістарычныя, культуралагічныя і эстэтычныя асаблівасці, яны даследуюцца як гістарычныя помнікі станаўлення музычнай свядомасці ўсяго ўсходнееўрапейскага рэгіёну, як вынік аб’яднання багатай і разнастайнай музычнай практыкі Беларусі і еўрапейскай музычна-эстэтычнай думкі.

Музычная эстэтыка прадугледжвае неабходнасць вызначыць значэнне музыкі (яе сацыяльную значнасць і іманентную сутнасць, звязаную з магчымасцю адлюстроўваць рэчаіснасць ў спецыфічных формах мастацкай мовы) ў кантэксце сучасных эстэтычных ведаў, у агульна-мастацкай сістэме, на стыку элітарных і масавых мастацкіх густаў, эстэтычных ідэалаў, што магчыма толькі з улікам ўсяго комплексу рэальных помнікаў эпохі, а таксама з улікам мастацкага іх разгортвання, ці пэўных кантэмінацый ў наступных культурна-гістарычных умовах. Таму для аналізу прыцягвалася вялікая колькасць пісьмовых крыніц, з розных атраслей ведаў, разнастайных па зместу, гістарычнаму паходжанню і існаванню, дзе праяўляліся эстэтычныя (як цэласныя, пачуццёвыя, «бескарысныя») адносіны чалавека да рэчаіснасці, іх мастацкае праяўленне (у вышэйшай аксіалагічнай якасці) і ацэнка (у параўнанні з ідэалам) – тое, з чаго складаецца эстэтычная свядомасць. Яны спатрэбіліся для асэнсавання рэальнага зместу эпохі, у кантэксце высноў А. Лосева аб неабходнасці «выяўлення эстэтычных элементаў па магчымасці з усіх галін...культуры» [9, с. 222].

Глава 2

Народнае музычнае мастацтва ў адзінстве этнафіласофскай, эстэтычнай і музычнай сістэмы

Жыццё нашых продкаў, як сведчаць крыніцы (археалагічныя, іканаграфічныя, летапісныя), было напоўнена розным зместам.

Сейбіты, бортнікі, весляры-рыбакі, паляўнічыя, яны не аддзялялі сябе ад прыроды, не ўспрымалі яе як акружэнне, а хутчэй адчувалі сябе яе інтэгральнай часткай. Хрысціянскае і язычніцкае доўгі час перапляталіся ў іх самасвядомасці. Гэта адлюстравалася ў народнай эстэтыцы, матэрыяльнай і духоўнай культуры, музычнай творчасці.

Перавага пачуццёвага ўспрымання свету, сапраўды мастакоўскае адчуванне прыгожага, якое выяўляла сябе ў творах мастацтва, у любові да музыкі, спеваў, спрыяла станаўленню той *асаблівай ментальнасці*, для якой былі характэрны душэўная прасветленасць, сумленнасць, любоў да прыроды, сваёй зямлі. Гэта быў той «ментальны ўніверсум», які закладваўся вякамі і які вызначыў сутнасць характарыстыкі беларускага этнасу, а пазней і спецыфіку беларускай нацыі. У значнай меры ён паўплываў на станаўленне беларускай культуры, у тым ліку музычнай, як культуры сялянскага тыпу. Той першаспеў з глыбінь вякоў, што ішоў ад душы, ад сэрца, ад натхнёнасці, ад мастакоўскай сталасці, забяспечыў захаванне роду, жыццяздольнасць этнасу, «прадаўжэнне іх экзістэнцыі ў часе і прасторы» [122, с. 26], а пазней стаў асновай нацыянальнай адметнасці і непаўторнасці.

Першыя на тэрыторыі Беларусі дзяржаўныя ўтварэнні – Полацкае, Тураўскае і Смаленскае княствы па свайму геапалітычнаму становішчу знаходзіліся ва ўмовах адкрытага этнасу, што правакавала палітычныя прэтэнзіі Кіеўскай Русі. Але негледзячы на інтэнсіўныя інтэграцыйныя працэсы, беларускі этнас захаваў сваю самастойнасць. Менавіта пра гэта сведчыць беларускі музычны фальклор, які па сваёй самабытнасці і высокіх мастацкіх якасцях, па багацці тэматыкі і разнастайнасці жанраў, па меладычнай завершанасці займае адно з першых месцаў у сусветнай культуры.

Нягледзячы на дыферэнцыяцыю народнай культуры ў эпоху Сярэднявечча, выдзяленне такіх форм духоўнай творчасці, як міфалогія, абрады, асабіста фальклор і матэрыяльная культура, ад пачатку станаўлення і да часу вывучэння і фіксацыі ў XIX–XX ст. вызначаецца галоўнае ў яе існаванні – сінкрэтычнае аб’яднанне ўсіх складнікоў (утылітарных, абрадавых, мастацкіх) і арганічнае адзінства *агульнафіласофскай і эстэтычнай сістэмы*. У абрадах, напрыклад, не толькі акамуліраваўся жыццёвы, але ўзрастаў і мастацкі вопыт: у казках, легендах, прыказках, песнях.

Сярэдневяковы чалавек, адчуваючы сябе часткай прыроды, быў уключаны, як і ўсё навакол, у колазварот прыродных з’яў. Гэты ўдзел у пульсаванні сусвету

примушаў яго неяк ўплываць на хаду разгорнутых у прасторы і часе працэсаў праз ачалавечванне навакольнай прыроды, на якую пераносіліся сутнасныя сілы чалавека, надзеленыя атрыбутамі велізарнай яго магутнасці. Гэта садзейнічала гарманізацыі ўзаемаадносін чалавека з прыродай і ўдасканальвала самога чалавека. Усе даследчыкі духоўнай і матэрыяльнай культуры старажытнай Беларусі падкрэсліваюць, што *галабальная парадыгма «сусвет-чалавек» вырашалася для нашых продкаў пошукам гармоніі праз ярка акрэслены пачуццёвы, эмацыянальны пачатак*. Ён быў дамінуючым як для ментальнасці нашых продкаў, так і для светаўспрымання ўсяго ўсходнеславянскага арэала ўвогуле. Паўтораны праз мастацкі вобраз навакольны свет для таго старажытнага славяніна быў сатканы з пачуццёвых імпульсаў, зарыентаваных на асалоду слыху і вока, на меладыйнае і маляўнічае, а прага прыгожага была фундаментальнай патрэбнасцю і акрэсліла ўсе грані мастацкай свядомасці, праяўленыя ў міфалогіі, рэлігіі, маралі, мастацтве, матэрыяльнай дзейнасці, а найбольш – у фальклоры. Як адзначыў У. Конан, фальклор «быў і застаецца сінкрэтычнай формай духоўнай культуры, у якой філасофія, мастацтва і «рэлігія» (у сэнсе абрадавай містэрыі і сістэмы сімвалаў, што яднаюць паасобна чалавека з чалавечым родам і сусветным жыццём) суіснуюць у першапачатковым, непадзельным адзістве» [98, с. 33]. Адценні граняў прыгожага раскрываюць і культура пісьмовай традыцыі, і многія гістарычныя з’явы. Можна нагадаць, што ўся старажытная беларуская літаратура разглядаецца як літаратура прыгожага пісьменства, што скандынавы, праклаўшы шлях «з вараг у грэкі», бачылі не толькі край пушчаў, багнаў, рэк і азёраў, але і дзівіліся прыгажосці гарадоў і называлі Русь «словам Гардарыкі – Краіна гарадоў» [185, с. 37]. У візантыйскіх хроніках канца VI ст. падаюцца звесткі пра трох чужаземцаў, якія замест зброі мелі пры сабе «кіфары», альбо «гуслі». На пытанне імператара, хто яны, адказалі: «Мы славяне і жывем на аддаленым канцы Западнага океана (т. е. Балтыйскага мора). С оружием обходиться не умеем и только играем на гуслях. Нет железа в стране нашей; не зная войны и любя музыки, ведём жизнь мирную и спокойную» [207, с. 29]. Імператар падзівіўся ціхаму нораў гэтах людзей, іх магутнаму росту і сіле.

З развітага традыцыйнага пачуцця прыгожага, выхаванага язычніцкай перадгісторыяй, і больш пазнейшай прагай духоўнасці выбіралася і хрысціянская вера. «Приходом в немцы, – пісаў летапісец, – и видехом в храмах многи служебы творяща а красоты не видехом никакоеяже» [181, с. 79]. У богаслужэнні шукаліся не толькі ідэі, а найперш прыгажосць, што сведчыла аб глыбокай развітасці ў душах нашых далёкіх продкаў адчування прыгожага, іх прагі эстэтычнага. І сфарміраваны гэтыя пачуцці былі задоўга да прыняцця хрысціянства. Этнічная мастацкая культура адлюстравала як галоўную парадыгму светаўспрымання: спасціжэнне эстэтычнага праз пачуццёвае адчуванне *гармоніі* светаўладкавання. Імітацыя прыроднага парадку ў народнай творчасці адпавядала гэтаму галоўнаму для старажытнаславянскай культуры філасофска-эстэтычнаму прынцыпу. Разнастайныя формы народнай творчасці паказваюць, што іх вобразны строй быў спароджаны анімістычным светапоглядам, адухатворанай карцінай сусвету, самай прыродай, яе ландшафтамі, песняй, «што вясну гукае», найгрышам гуслярным, сапраўды мастакоўскім адчуваннем свету.

2.1. Адзіства прыроды і культуры: універсальны сінкрэтызм народнай творчасці

Прыродная ўсеагульнасць разумелася як найвышэйшая каштоўнасць. Высокая мера эстэтызацыі ўсяго, што было звязана з прыродай, асабліва раслін і жывёл, была закладзена ў самасвядомасці чалавека спрадвечна. І тое інтуітыўна-эстэтычнае, якое праяўляла сябе ў розных формах духоўнай і матэрыяльнай культуры («другой прыроды») было пакуль што звязана з агульнай пазітыўнай ацэнкай: свяшчэннае, каштоўнае, добрае, прыгожае. Усё, што забяспечвала чалавеку выжыванне, з’яўлялася дабром і *мерай прыгожага*. Гістарычна першай формай духоўнай культуры была язычніцкая *міфалогія*. З яе пачыналіся ўсе мастацкія формы, і свет, сонца, вада, агонь прысутнічаюць як галоўныя вобразы ва ўсіх жанрах народнай творчасці – ад старажытных язычніцкіх малітваў і чароўных казак да лірычных песень, прымавак, прыказак, апавяданняў больш позняга паходжання. «Если свет представлялся благом и красотой, то естественно, что его источник – солнце – был высшим благом и универсальной мерой красоты», – адзначаецца ў «Очерке истории эстетической мысли Белоруссии» [77, с. 15].

Салярны культ меў вельмі глыбокія карані і ў духоўнай, і ў матэрыяльнай культуры і амаль не страціў сваёй сілы з прыняццем хрысціянства. Сімвалічнай выявай сонца было кола (кола з крыжом, кола з шасцю спіцамі, так званае кола Юпітэра). Яго ладзілі на дрэвах, каб запрасіць на хыхарства бусла – святую птушку. Яно і як знак сонца, і як грамавы знак давала спадзяванне на поспех і аберагала ад маланкі. Беларуская народная матэрыяльная культура – посцілкі, ручнікі, абрусы – зберагла гэтую сімволіку, у арнаментых зашыфраваны аповед пра жыццё, прыроду, мары пра шчасце, спадзяванні на лепшую будучыню. Да таго часу, калі стала хапаць культуры творчасці, язычніцкія матывы ўжо перапляліся з хрысціянскімі. Мабыць таму ўзорам сонца ў больш позні час з’яўляўся ромб з адыходзячымі ад яго праменьнямі, які запаўняў крыжык [71] *Культ вады* меў асаблівае сакральнае значэнне. «Святылішчамі служения водным богам были особенные места у берегов священных озёр, рек, потоков и ключей, куда стекался народ для священных обрядов», – паведамляецца ў слоўніку «Опыт русского простонародного словотолкования» [207, с. 34]. З гэтай крыніцы вядома таксама, што да берагоў Буга, які меў назву «Бог-рака» набліжаліся з асаблівым свяшчэнным хваляваннем. *Культу агню* спадарожнічалі хараводы, песні, закліцці. Агонь з’яўляўся сімвалам ачышчэння. Гэты культ знайшоў найбольш поўнае мастацкае ўвасабленне ў купальскіх абрадах, у якіх, як паведамляе Сімяон Полацкі ў «Слове пра сем смяротных грахоў», «поганским обычаем огонь вознещают» [па 100, № 10, с. 6].

Гэтыя культы (і многія іншыя) выпраменьваліся на *Культ Маці-Зямлі*. Па народнаму звычаю, зямля магла вызваліць чалавека ад хвароб, да яе звярталіся ў замовах і клятвах, каб такая клятва была непарушнай. Зямля была дамінантай, самай сутнасцю існавання чалавека, а «род занятый подсказывается ландшафтом и постепенно определяет культуру возникшей этнической целостности» [67, с. 175]. Адзначалася нейкая вышэйшая містычная сувязь паміж куль-

турай і земляробствам, якая ўяўляла адначасова шанаванне вышэйшых сіл і ўмелую апрацоўку зямлі. Культ Маці-Зямлі з'яўляўся, такім чынам, увасабленнем *адзінства прыроды і культуры*, што праявілася (як «аплікацыя» эстэтычных пераваг) ў блізкіх старажытнаму беларусу вобразах зелянеючай руні, квітнеючай нівы, жхатай паласы, апошняга снапа. Яны напоўнены трапяткім пачуццём працаўніка-земляроба, што і засталася ў песні: «А поле шырокае, /Жыццёйка ядронае, /Жнейкі маладзенькія, /Сярпы залаценькія» [145, с. 81].

Такія паэтычныя вобразы аб'ядноўвалі міфалогію і фальклор. Фальклорная творчасць, безумоўна, абапіралася на міф. Калі нашы продкі пакланяліся самой прыродзе, то малявалі яе ў разнастайных вобразах, магутнасць якіх была ўвасабленнем прыроднага светаўладкавання. Але ж для фальклору, на думку У. Конана, больш характэрна свабоднае мастацкае мысленне, «у якім дамінуюць эстэтычныя, свабодныя, ігравыя адносіны чалавека да рэчаіснасці», а міфалогія «дагматычная па сваёй прыродзе... і грунтуецца на сацыяльна-касмічнай іерархіі быцця, сцвярджае прынцып панавання і падпарадкавання» [98, с. 35].

Каб забяспечыць сабе трывалае зямное бытаванне, чалавек быў вымушаны шукаць магчымасці гарманізаваць свае адносіны з прыродай, з касмічным сусветам, і ён складаў свой апавед пра яго стварэнне і шматлікія праявы. Тое, чаго няма ў рэальнасці, з'яўляецца ў фантазіі, але фабула апаведу заўсёды пабудавана так, каб былі забяспечаны гарманічныя адносіны чалавека з сусветам. Міфатворчасць з'яўлялася стыхійна знойдзенай змястоўнай мадэллю жыццёва важных сітуацый для чалавека і чалавецтва. Присутнасць у міфах сусветнай, касмічнай свядомасці абумовіла такую яго якасць, як надіндывідуальнасць. Міф у гэтым сэнсе, – лічыў прадстаўнік аналітычнай псіхалогіі К. Юнг, – выступае як «мыслеформа» і з'яўляецца параметрам калектыўнай псіхалогіі. З'ява псіхалагічнага паралелізму: надзяленне прыроднага свету чалавечым зместам – з'яўляецца, як лічаць сучасныя навукоўцы, універсальнай, адсюль зразумела існаванне сходных сімвалаў і сюжэтаў у розных этнасах. Прадукт фантазіі людзей розных культур выяўляе адны і тыя ж рысы, напрыклад, бінарныя пазіцыі, такія, як жыццё і смерць, добры і злы, святло і цемра, свой і чужы і многія іншыя. Толькі антрапаморфнае іх увасаблення складае набор ключавых фігур народнай міфалогіі, якія вызначаюць адметныя, спецыфічныя рысы таго ці іншага этнасу.

Да хрысціянізацыі язычніцкія божышчы не надзяляліся чалавечымі атрыбутамі, яны «репрезентируют не столько сакральное, сколько эстетическое чувство» [198, с. 10]. У гадавым каляндарным кругаваарце гэтыя богі-вобразы нараджаліся кожны ў свой час. Іх нараджала чалавечая фантазія ў працэсе пакланенняў, светкаванняў, магічных заклінанняў. Яны належалі свядомасці чалавека зусім рэальна, як існуючая незалежна ад суб'екта аб'ектыўна даная субстанцыяльнасць. У гэтым сэнсе зразумела пазіцыя А. Лосева, які заўважыў, што, калі бясконца сімволіка становіцца міфам, у ім заўсёды спалучаецца натуральнае і звышнатуральнае, і праз гэта «становіцца актуальнай выключна эстэтычная вобразнасць міфа» [129, с. 444].

Пазней у міфалогіі ў сімвалічным выглядзе паўстаюць лепшыя сутнасныя якасці самога чалавека, аб'ядноўваюцца аб'ектыўнае і суб'ектыўнае. Вызначальныя для міфалогіі ўсіх народаў уяўленні аб божышчах, што кіруюць сусве-

там (зямлёй, жывёламі і раслінамі, людзьмі), пераконваюць у тым, што людзі прыпісвалі вышэйшай істоце свае творчыя сілы – майстэрства ганчара, каваля, скульптара, дойлідэ. Старажытны чалавек думаў, што ад таго ці іншага божышча-творцы ён атрымлівае ў дар уменне працаваць, ствараць, тады як на самой справе ён маляваў міфалагічныя вобразы багоў-мастакоў, адчуваючы ад сябе асабісты творчыя сілы.

Пярун – бог грому і маланкі – уяўляў сабой сівавалосага багатыра, які раз'язджаў па небе на калясніцы і трымаў у адной руцэ лук (вясёлку), у другой – стрэлы (маланку). Ярыла – адзін з саярных багоў беларускай міфалогіі – маляваўся як юнак са жменняй калосся ў руцэ і вянком з веснавых палявых кветак на галаве, а «прыгожая і свежая, як расінка», багіня кахання і прыгажосці Лада народнай фантазіяй была народжана сярод пясёлкаў ружы.

Пэрсанажы беларускай міфалогіі паўстаюць са старонак старадаўніх сярэдневяковых крыніц: «Аповесці мінулых гадоў», «Густынскага летапісу», «Слова пра паход Ігаравы», «Слова некоего христолюбца» і інш. У іх поруч з багамі славянаязычнага пантэона (Перуна, Хорса, Даждзьбога, Стрыбога, Сімаргла і Макаш) называюцца персанажы нізавой міфалогіі (Самь, Рыгль, вилы, огонь) [23, с. 33]. У Густынскім летапісе да названых дадаюцца яшчэ Лада, Купала, Каляда, Пераплут [200, с. 57]. Славянскім замяшчальнікам Апалона і яго сына Арфея, апекуном музыкі і паззіі, паводле «Слова пра паход Ігаравы», быў бог-пастух Велес. Ён шанавалася не толькі як апякун пастухоў, але як пачынальнік музыкі і паззіі. Ва ўступе да паэмы яе аўтар называе легендарнага гусляра і паэта Баяна «Вялесавым унукам».

Нягледзячы на перавагу мужчынскіх культў, жаночыя божышча-увасабленні (Дыва, Мора, Лада, Купалка), як асэнсаванне прыроды ў жаночым вобразе, доўгі час захоўвалі прэарытэтнае становішча. Жаночы пачатак у старажытнай міфалогіі характэрны з элегічна-пшчотнае (як праяўленне дзявочай чысціні) і, адначасова, самаахвярнае (звязанае з ідэямі мацярынства). Так у гістарычным развіцці музычнай культуры, калі вызначаліся некаторыя асновы беларускага меласу, яе прыарытэты меладычны (у адрозненні ад рытмічнага) пачатак, «элегічнасць» з'явілася этнадыферэнцыйнай катэгорыяй сучаснай прафесійнай творчасці. Гэты працэс адбываўся на працягу многіх стагоддзяў у беларускім музычным фальклору як станаўленне музычнай самасвядомасці.

Функцыі славянскіх язычніцкіх багоў аднак дакладна не вызначаны. Вучоныя лічаць, што канчаткова міфалагічная сістэма старажытнай Русі не была сфарміравана. У той час, як грэчаская міфалогія была рэлігійнай асновай антычнай цывілізацыі, усходнеславянская складалася пасля прыняцця хрысціянства.

Злітнасць усіх складнікоў: мастацкіх і аналітычных, апавядальных і рытуальных – з'яўлялася асновай міфатворчасці. Анімістычная светапоглядавая сістэма давала магчымасць стварыць адухатворны вобраз сусвету, з якога чалавек не вылучаў сябе, але шукаў сродкі забяспечыць больш трывалае зямное бытаванне праз падпарадкаванне духаў жывой і нежывой прыроды. Такім чынам, у самасвядомасці чалавека інтуітыўна фарміравалася тое эстэтычнае, што было названа *формай*. Значэнне арганізаванасці і ўпарадкаванасці як «антыэнтروпных і антыхаатычных» (М. Каган) якасцей формы было ўвасоблена раней за іх тэарэтычнае асэнсаванне (напрыклад, у першых філасофска-эстэтычных трактатах

піфагарэйцаў аб саразмернасці і гармоніі як сутнасці прыгожага). У гадавым календарным кругаабароце богі-вобразы нараджаліся кожны ў свой час. Іх форма праяўлялася праз сакральны змест, напаўнялася строга адпаведнымі рытуаламі, святкаваннямі, гульнямі, песнямі, карагодамі. «Календарны модус мыслення» (З. Мажэйка) патрабаваў разгорнутай сістэмы магічнага ўздзеяння на прыродныя з'явы і жыццёвыя сітуацыі. Для сярэдневяковага чалавека *магія* была часткай жыццёвага кругаабароту, магчымасцю паўздзельнічаць у пульсаванні сусвету, каб забяспечыць сабе больш трывалае выжыванне.

З гэтай мэтай і прымяняліся прыёмы абраду, культу, заклінання. Па сутнасці, *анімізм* (тэрмін увеў англійскі этнограф Э. Тайлор), як вера ў вярхоўных божышчаў, у падпарадкаванасць ім духаў і душ, вера ў жыццё пасля смерці, уяўляе сабой першапачатковую стадыю рэлігійнага светаўспрымання і амаль нічым структурна не вызначаецца ад наступных політэізму і монатэізму. З даследаванняў І. Срэнеўскага вядома, што «богам земным поклоняліся всюду, где сознавали их присутствие. Богам небесным поклонялись в особенных храмах, перед идолами и под открытым небом, или под сенью ветвей, где находились простые жертвенники, что происходило до тех пор, пока славяне не научились строить храмы» [207, с. 34]. Арабскія крыніцы паказваюць, што язычніцкія храмы славян былі вядомы ў Гнезна, Вільні, Арконе, Ноўгарадзе, Кіеве і інш. [207, с. 30]. Пра набажэнства ў гонар бога сонца Велеса ў арконскім храме (Прыбалтыка), якое спраўлялася пасля заканчэння жніва і святкавалася з песнямі і танцамі, паведамляе Саксон Граматык (1208) у сваёй «Дацкай гісторыі» [207, с. 30].

Аб рэлігійнай практыцы славян-язычнікаў упамінае таксама арабскі вандроўнік Аль-Масудзі: «Были в земле славянской священные здания. Одно находилось на высокой горе. Это здание славно по своей архитектуре – положению камней разного рода и цветов, – по звукам, раздающимся сверху здания, наконец по тому, что бывает с людьми, когда эти звуки поражают слух» [207, с. 35]. Відавочна, што спеў быў прыналежнасцю язычніцкай рэлігіі і сродкам моцнага магічнага ўздзеяння ў кантэксце сінкрэтычнай відовішчнай містэрыі.

Для старажытнага чалавека вялікае значэнне мела вера ў магічнае ўздзеянне замовы, закліання, малітвы. Іх сугестыўныя якасці ўзмацняліся, калі слова атрымлівала пэўную інтанацыю, афармлялася музычна. Па павер'ях беларусаў, музыка і спевы маглі заваражыць, маглі вызваліць чалавека ад цялеснай і душэўнай немацы. Дар натхнення лічыўся чароўным, ён ішоў ад сіл прыроды, ад «жывой вады», і ім надзяляліся толькі выбраныя: спевакі, пазты, музыкі. Яны лічыліся прарочымі, надзеленымі талентам падслухаць і перадаць людзям усе таямніцы прыроды і жыцця. Слова было не проста сімвалам, знакам, яно збліжалася з адпаведным прадметам і нават ажыўляла яго.

У сінкрэтычнай супольнасці са словам шліфавалася народная *музычная мова*. Ёй адбілася шматвяковая гісторыя народнага музычнага мыслення і выпрацавалася інтанацыйная аснова напева, тая інтанацыйная формула, якую называюць «голосам» (вясны, купалля, каляды). Напеў, як сімвалічны код, азначаў пачатак новага аграрнага сезону і меў высокі накал, вялікай сілы экспрэсію. Злітнасць усіх яго элементаў (моўных, маторных, асабіста песенных) фарміравала моцныя сугестыўныя якасці найбольш старажытнай, календарна-абрадавай, песні.

Лічылася, што не толькі чалавек, а і кожны музычны інструмент мае свой «голос». Асноватворнае значэнне «голосу» тлумачылася ўласцівай беларусам антрапамарфізацыяй (адухаўленнем) музычных інструментаў. Таму яны, як і любая жывая істота, здольны былі «гаварыць, расказваць, спяваць, галасіць і нават крычаць» [156, с. 7].

На прыклады *магічнага ўздзеяння музыкі* багатыя як усходнія, так і заходнія культуры. Можна ўспомніць старажытны грэчаскі міф аб Амфіёне, які пры дапамозе спеваў і музыкі будаваў фіванскія сцены, ці, больш вядомы, міф аб Арфеі і яго чудаўнай ліры, майстэрства ігры на якой узрушыла і падпарадкавала яму ўвесь падземны свет, дазволіла вызваліць Эўрыдыку.

Д. Золтаі ўпамінае пра міф аб легендарным кітайскім арфісце Шы Да, які сваёй ігрой на гэтым пяціструнным інструменце ўціхамірыў і вятры, і спякоту сонца. Дзякуючы яму, не загінула, а прарасло зерне, тым самым забяспечыўшы працяг жыцця. Згодна з егіпецкім міфам аб Гаторы, дзікі і зменлівы нораў дачкі бога сонца Ра быў зменены толькі пры дапамозе музыкі і танца [84, с. 32].

Паступова з ростам вобразнага светаўспрымання адбывалася *дэархаізацыя міфалогіі*. Былыя язычніцкія божышчы, страціўшы свае ранейшыя рэлігійныя функцыі, набылі сэнс архетыпаў, устойлівых вобразаў-канстант – сімвалаў мастацкай творчасці. Сярэдневяковая абрадавая культура хрысціянскага перыяду набыла тэатралізаваны характар і была хутчэй мастацтвам, чым рэлігійнай верай. Са «Слова Хрыстолюбца» (XVI ст.) вядома, што пакланенне Роду і Рожаніцам суправоджалася пляскай, музыкай, песнямі і іншымі забавамі, пра што ён з абурэннем паведамляе: «Не подобает крестьянам игор бесовских играти: иже есть плясба, гудьба, песни бесовскиеи жертвы идольские, иже огневи молятся и вилами, и Мокоши, и Симиреглу, и Перуну, и роду и роженицам и все тем, иже суть им подобна» [207, с. 32]. У XVII ст. за «языческие утехы», за абрад «огнь вознещать» на «торжество Купало» з пазіцый хрысціянскай тэалогіі дакараў сваіх землякоў Сімяон Полацкі ў «Слове пра сем смяротных грахоў». У XIX–XX стст. з ростам цікавасці да беларускай этнаграфіі колькасць крыніц павялічылася. Старажытныя архетыпы атрымалі мастацкае ўвасабленне, кананічную пазычэнасць і эстэтычную значнасць.

Сапраўдным музычна-эстэтычным крэдам лічыцца запісаная знакамітым беларускім этнографам А. Сержпутоўскім пазычная легенда аб «*беларускім Арфеі*». Вера ў магічную сілу музыкі падаецца тут у суладдзі з тонка і пранікнёна намалёванай карцінай прыроды, з пазычэнсцю ў тлумачэнні музычных выразных магчымасцяў. «Калі зайграе музыка, – занатоўвае аўтар, – ...дык валы пкінуць пасціса, развесяць вушы да й слухаюць, а ў лесе птушкі прыціхнуць, нават жабы не крумкаюць. А калі сельская моладзь пазбіраецца, сваюляць, смяюцца, песні пяюць – ведамо маладосць, заўжды весела; а музыка як зайграе на сваёй 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...» [190, с. 31]. «Калі гучыць вяселая музыка, – і зноў распавядае аўтар, – 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» [190, с. 32].

Легенда малюе рэальныя карціны жыцця беларуса, для якога яно грунтуецца на ярка акрэсленай аграрнай светапогляднай аснове. З другога боку, у ёй паўстае ідэальны вобраз музыкі, прысутнасць якога неабходна для чалавека, для гарманічнай пабудовы сацыяльнага жыцця, для гарманічных адносін паміж людзьмі і прыродай, для ўдасканалення самога чалавека.

Пачуццёвы, эмацыянальны пачатак стварае ўлонне для нараджэння духоўнасці, ад якой заканамерна нараджаюцца эстэтычныя адносіны да навакольнай рэчаіснасці і само мастацтва як «творчасць духу». Гэта вельмі нялёгка шлях цяжкай духоўнай працы – ператварэнне проста прыемнага ва ўзвышана прыгожае. Ужо Платон разумее, што немагчыма звесці прыгожае толькі да прыемнага для вока ці слыху. Задоўга да рефлексуючага асэнсавання прыроды прыгожага *інтуітыўна-эстэтычнае* ўдасканальвалася ў практычнай дзейнасці як агульна-каштоўнае, а ў мастацтве як пэўная арганізаванасць.

Але эстэтычна каштоўнае як у практычнай дзейнасці, так і ў мастацтве заўсёды звязана з супярэчлівым адзіствам парадку і беспарадку, заканамернасці і выпадковасці, сіметрыі і асіметрыі. У музыцы гэта так жа. Калі яна прыносіць згоду, спакой, вызваленне, то такі яе бок можа быць першавытокам «апалонаўскага» пачатку ў мастацтве, з якім заўсёды звязвалі цэласнасць, раўнавагу, парадок, гармонію. Іншае ўспрымання музыкі, якое існавала паралельна, – гэта яе ўзбуджальнае ўздзеянне, вера ў тое, што ў гуках музычных інструментаў праяўляюць сябе духі і дэмань. Музыка эстэтычна звязвала, па А. Лосеву, такое ўздзеянне музыкі з «аргастычнымі і экстатычнымі адчуваннямі» (як у міфалагічных старажытнагрэчаскіх сірэн, што сваім спяваннем прываблівалі падарожніка, а потым яго знішчалі). І першы, і другі пачатак аб'ядноўвае адзіны выток: *звышнатуральныя магчымасці музыкі*.

У агульнаславянскім «Слове пра паход Ігравы» вобраз *Баяна-гусяра* падаецца ў эпічнай велічы, але характарызуецца словам «вещий», якое даследчыкі тлумачаць як «ведун», ці знахар, чарадзеі (А. Фамінцын). Паводле вераванняў беларусаў, звышнатуральнымі сіламі былі таксама надзелены дудары, да якіх ставіліся насцярожана. Так, этнограф XIX ст. П. Шпілеўскі занатоўвае: «На думку беларусаў, знахары-ваўкалакі – людзі не простыя, а як быццам складаюць асобую касту вышэйшых істот, якія маюць сувязь з нячыстымі духамі і ў склад гэтай касты ўваходзяць дудары, казачнікі накшталт баянаў, млынары і пастухі» [219, с. 35]. Адсюль становіцца зразумелым сэнс пастушых прымавак: «Сварыся з гаспадаром, толькі не барыся з дударом; як дудар сказаў, дак з людзей ваўкалакам стаў.»

Такім чынам, майстэрства валодання музычным інструментам лічылася чарадзеіствам, а дудароў і музыкаў лічылі чарадзеямі, бо яны «нешта ведаюць». Музыкамі, ў адрозненне ад дудароў, называлі скрыпачоў, пра што падрабязна паведамляе П. Нікіфароўскі ў этнаграфічным нарысе «Дудар і Музыка». Яны таксама адзначаны ў беларускіх «ведах», пра што ў нарысе паведамляецца так: «Праўда, ці не, але здаўна гавораць старыя людзі, што, калі які-небудзь мужчына спатыкнецца, там напэўна іграў ці стаяў скрыпач; а калі дзе ўпадзе ці шлёпнецца, там абавязкова пахаваны дудар альбо скрыпач» [162, с. 170].

Дуда – адзін з найбольш старажытных беларускіх народных інструментаў атрымаў сваю назву ад дзеяслова дуць, як і паняцці дух, душа. Таму народная

фантазія звязвала подых навальніцы, вой буры, свіст ветру з музыкай, з шалёнымі скокамі. Старажытныя грэкі лічылі, што такая стыхія падуладна толькі Дзіянісу, аднаму з вярхоўных божышчаў творчых сілаў прыроды. Старажытныя карані дзіянісійскага пачатку былі закладзены ў першабытнай свядомасці чалавека. Сутнасць Дзіяніса, на думку Ніцшэ, праяўляецца ў матэрыяльнай сімволіцы, нічым не абмежаванай, у якой «аб'ядноўваецца ўсё з усім», і з гэтага хаосу, як ён лічыў, нараджаюцца музычныя гармоніі, рытмы, дынаміка [154, с. 19]. У адрозненне ад Дзіяніса, які вечна памірае і зноў адраджаецца, Апалон нязменны і бессмяротны. Творчая моц апалонаўскага пачатку нясе міру гармонію, устойлівасць і спакой.

Можна згадаць думку К. Юнга, што вытокі творчай дзейнасці чалавека караняцца ў агульнай прыродзе людзей, у тым калектыўным неўсвядомленым спосабе перадачы найбольш каштоўнага і важнага для чалавека вопыту з пакалення ў пакаленне [226, с. 202]. І такія мастацка-эстэтычныя пачаткі, як *апалонаўскае і дзіянісійскае*, праяўляюцца з той ці іншай доляй асаблівасцяў у кожным этнасе. Іх далейшае мастацкае развіццё, суіснаванне ці перавага аднаго над другім залежала ад генетычнай прыроды і ўмоў сацыяльнага функцыянавання.

Напрыклад, у беларускім фальклоры на мяжы зімовага і вясновага перыядаў у сістэме беларускага земляробчага календара развівалася абрадава-песенная традыцыя праводзін зімы – *Масленица*. Гэта персаніфікаваны антрапаморфны вобраз ўвасаблення дабрабыту, сытасці, здаволенасці. З'яўленне гэтага вобраза ў рытуальных песнях праводзін зімы, як і сам абрадавы комплекс свята, дэтэрмінаваны асноўнай мэтай абрадавых урачыстасцей – прыспешыць, наблізіць прыход цяпла, вясны. З другога боку, сам змест свята як бы адмаўляе форму, пераважае яе, бо ўрачыстасці ператвараюцца ў стыхію неўтаймаванасці пачуццяў, карнавальнай радасці, непасрэдна выказанай чалавекам, у гульню – як магчымасць далучыцца да спрадвечнай перыядычна паўторанай існасці быцця. Так, у адной толькі беларускай фальклорнай традыцыі аб'ядноўваюцца абодва пачаткі, і дыялектыка іх суіснавання вызначыла патэнцыі развіцця не толькі народнай, але і прафесійнай творчасці.

Увогуле, *форма і змест, парадок і хаос* – асноўныя эстэтычныя патэнцыі развіцця гісторыі культуры. Як справядліва заўважае А. Крыўцун, калі антычнасць і класіцызм, Рэнесанс і Асветніцтва абсалютызавалі каштоўнасці гармоніі і негатыўна ацэньвалі хаос, дык барока, рамантызм, мадэрнізм свядома разбуралі гарманічныя мадэлі быцця і ўзносілі прыгажосць стыхіі і хаосу. Хаос быў «рэабілітаваны» не толькі як адмоўная велічыня, якая непазбежна вядзе да самазнішчэння энтрапійнага працэсу развіцця, але і як заканамерны момант эвалюцыі складаных сістэм, у недрах якіх толькі і можа адбыцца пераход ад аднаго узроўня арганізацыі да другога.

Такім чынам, у кантэксце прыроднай усеагульнасці і чалавечай творчасці фарміравалася музыка-эстэтычная свядомасць нашых продкаў. І ў кожным кругаабароце музычнае з сінкрэтычнай супольнасці выступала ў кантэксце ці то *магічнага* (калі выкарыстоўвалася экстатычная прырода музыкі і здольнасць прыводзіць чалавека ў транс, як гэта падаецца ў казках «Іванка-Прастачок» і «Музыка і чэрці», у якіх музыка-чарадзеінік «што захоча, то ён з сэрцам і зробіць» [190, с. 32]); ці то *містычнага*, для спасціжэння таямніц сусвету (калі ў прастору сус-

вету ўзятае «матыў вясны» як згустак сугестыўна накіраванай энергіі з верай і надзеяй: «Вясна-красна, што ты нам прынясла»), *этычнага*, каб зацвердзіць маральны пачатак (напрыклад, у бясконцым кругаабароце святочных бясчынстваў) і знітаванага з ім *эстэтычнага* (як лірычнага споведу ад душы, ад сэрца, ад натхненасці, ад пачуцця: «Ой, вы, птушкі, вы вяселья, / Заспявайце песню мне, / Заспявайце песню гэтак, / Каб далёка паплыла, / Да каб сэрцу гаротнаму / Яна ўцеху прынясла» [7, с. 91]).

З усеагульнага светапоглядавага сінкрэтызму вынікаў эстэтычны закон *адзінства прыроды і культуры*. Але этнічная мастацкая культура знаходзіцца на скрыжаванні прыроднага і сацыяльнага фактараў, так як «феномен этноса знаходзіцца на грани двух форм движения» [67, с. 278]. Сацыяльны аспект культурнага развіцця азначае *адзінства жыцця і творчасці*.

2.2. *Адзінства жыцця і творчасці: музычная творчасць як з'ява сацыяльная*

Народная музычная творчасць (як практыка народных мастакоў) адлюстроўвала развіццё народнай мастацкай думкі, народнага светапогляду і светаўспрымання ў залежнасці ад зменлівай рэчаіснасці. Што ёсць для чалавека *творчасць*? У XIX ст. Гегель бачыў вытокі творчасці ў спрадвечнай патрэбе чалавека ў духоўным удваенні сябе праз формы знешняга свету. Сапраўды, любы змест жыцця, выказаны апасродкавана, уяўляецца чалавеку больш багатым і каштоўным, бо дае магчымасць выкарыстоўваць мову сімвалаў, намёкаў, алегорый, за кошт якіх паўстае новая мастацкая рэальнасць як патэнцыяльна нерастрачаная энергія самога чалавека. Але важна і другое. Магчымасць зрабіць унутранае наяўным, бяскончае канчатковым узводзіла творчасць у ранг неабходнай якасці жыцця чалавека як магчымасць дапаўнення, завяршэння і афармлення імклівай сутнасці быцця. Больш таго, як сцвярджаў на пачатку XX ст. у кантэксте сваіх сацыялагічных даследаў Ігнат Канчэўскі (Абдзіраловіч, 1896–1923 гг.), «сапраўднай падставай жыцця можа быць толькі творчасць. Творчасць на кожным кроку: у штодзённай працы, у сямейных адносінах, у грамадзянскім руху». Толькі тады, лічыў ён, чалавека ў жыцці не будзе сціскаць форма, і чалавек задаволіць сваё імкненне быць творцам. І яшчэ ён слухна заўважае, што толькі ў мастацтве, калі «літаратура пераходзіць у музыку, малярства ў скульптуру, і ў музыцы гук пачынае жыць самастойным жыццём, усталяваецца гармонія паміж зместам і формай і «мастацтва нам дае толькі прыклад таго творчага жыцця, якое павінны тварыць і людзі» [2, с. 27]. Тым больш для чалавека той аддаленай эпохі, для якога пошук гармоніі адзначаў само жыццё, яго працяг, і сам сэнс існавання быў уасоблены ў адзінстве быцця, веры і творчасці.

У Беларусі музычны фальклор быў знітаваны з быццём чалавека, для якога жаданне ствараць – такая ж важная частка жыцця як праца, абрады, святы, мова, паззія. У народнай творчасці: календарна-абрадавых песнях, ігрышчах, карагодах, магічных рытуалах акумуляваўся велізарны сацыякультурны вопыт этна-

су, яго быццёвая філасофія. Сувязь з жыццём, з гісторыяй мела розныя ступені гістарычнай канкрэтнасці: ад абагульняючага паказа падзей да выяўлення больш канкрэтных рысаў, каб адлюстроўваць нешта асобнае, адзінкавае.

«Калі хочаш даведацца пра дабрабыт дзяржавы і ўзровень яе маралі, прysłухайся да яе музыкі» – так вызначаў сацыяльную прыроду музыкі сьпінны кітайскі філосаф Канфуцый. Тым самым ён падкрэсліваў значнасць звязаных з функцыяй музыкі сацыяльнага і этычнага пачаткаў. Калі з гэтай меркай падыходзіць да беларускай народнай музыкі, то, як сцвярджаюць даследчыкі, у асноўным для яе характэрна «мяккая» журбота і сардэчнасць. Гэтыя адценні праяўляюцца ў большасці жанраў беларускай песнятворчасці, а ў эмацыянальным плане схільнасць да лірычных, сузіральных матываў, іншы раз з элементамі глыбокай тугі («вясну пяюць як плачуць»), адпавядае ярка вызначанаму пачуццёваму ўспрымання навакольнага асяроддзя. Некаторыя звяртаюць увагу на тое, што ў інструментальнай музыцы, у традыцыйных, а найбольш у нетрадыцыйных найгрышах рознага функцыянальна-жанравага і стылявога зместу ўражае выключна трывалая іх арыентаванасць на адлюстраванне святочных асноў жыцця, на раскрыццё гэтых асноў праз увасабленне найбольш светлых, яркіх і радасных бакоў навакольнага свету. Абодва гэтыя напрамкі ў фальклорнай эстэтыцы напоўнены вялікай сілы прадукцыйным сэнсам.

У Беларусі музычны фальклор у яго сацыяльнай значнасці ўпершыню ўпамінаецца ў даволі ранніх пісьмовых крыніцах: летапісах, хроніках XII–XIV стст., дзелах папярэдніх XIV–XVI стст., помніках беларускай мастацкай літаратуры, такіх, як «Словы» Кірылы Тураўскага (XII ст.), «Песня пра зубра» М. Гусоўскага (XVI ст.), у трактаце Я. Ласіцкага «Аб рэлігіі, ахвярапрынашэннях, вясельных, пахавальных абрадах русінаў, маскавітаў, татар» (1582 г.), у зборніку прыказак Саламона Рысінскага і іншых творах. Шматлікія этнаграфічныя звесткі (зборнік «Магілеўская старіна» (1901 г. в. 2), «Dzennik Wilenski» (1817 г., т. 6), «Вестник Европы» (1818 ч. 1), «Северный архив» (1822 г.), «Tygodnik Wilenski» (1819 г., № 7), «Tygodnik Peterburgski» (1843 г., № 54) аб жыцці і праявах музычнай творчасці прынеслі багаты фактычны матэрыял. Як па слядах народнай памяці праходзім мы сёння і маем гэтую магчымасць, дзякуючы намаганням вялікай колькасці фалькларыстаў, этнографістаў, філолагаў. Дзякуючы ім, ёсць магчымасць асэнсаваць эстэтычны вопыт нашых продкаў, які захавала музычная народная памяць як этназберагальную адметнасць нацыі.

2.2.1. *Прыгожае – рознакаляровасць агульнажыццёвага*

Жыццё чалавека, яго быццёвая філасофія ў народнай творчасці паўстае шматлікімі вобразамі і мастацкімі формамі, якія вызначалі высокі ўзровень мастацкай свядомасці, развітае пачуццё мастакоўскага адчування свету, надзвычайную развітасць пачуцця *прыгожага*, што ішлі ад душы, ад характару, ад натхнёнасці. Прыгожае, як вызначальны сэнс адзінага абагульняючага прынцыпу пачуццёва-выразных якасцяў жыцця і творчасці набывала розныя адценні яшчэ задоўга да моманту з'яўлення яго прадметам эстэтычнай рэфлексіі. Узвышанае, гераічнае, трагічнае, камічнае знаходзіла свой сэнс толькі праз суаднясенне с

катэгорыяй прыгожага як агульнапазітыўнага, дэманструючы рознакаляровасць адценняў розных тыпаў пачуццёвага ўспрымання сусвету. Л. Мухарынская заўважала, што «в древнейшем пласте мы встречаемся, как правило, с некоторой однообразностью отражения. Слагатель песни улавливает в окружающей его действительности какую-то одну основную сторону и откликается на нее с необычайной эмоциональной полнотой» [153, с. 27].

Такім чынам паступова адбывецца фарміраванне эстэтычных адносін чалавека, дзе мастацтва становіцца асабістай сферай дзейнасці эстэтычнага. Эстэтычныя адносіны пры гэтым не мелі проста сузіральнага характару, а прымушалі да актыўнасці, творчага пошуку. Удасканальвалася і іх структура, якая ўключала ў сябе тры складнікі: пазнанне, перажыванне і ацэнку. Пазнанне як эстэтычнае ўспрыняцце навакольнай рэчаіснасці заўсёды адбываецца, на думку А. Ладыгінай, на ўзвышшы душэўных пачуццяў, і «действительность предстаёт перед нами пропущенной «сквозь жар души, сквозь хлад ума» [112, с. 26]. Каштоўнай таксама з'яўляецца думка Л. Гумілёва, які лічыў, што «искусство требует жертв от художника, а способность жертвовать собой ради иллюзии – это есть проявление пассионарности», і калі гэта так, то ў кожным творы мастацтва, філасофіі, літаратуры, на яго думку, ўтрымліваецца «комбинация из трёх элементов: ремесленной работы, мысли и пассионарности художника, переливающего часть своей энергии в своё произведение» [67, с. 471]. Нарэшце, ацэнка з'яўляецца вынікам каштоўнасцей арыентацыі чалавека ў свеце. Эстэтычная дзейнасць прыводзіць да фарміравання асноўных эстэтычных катэгорый: прыгожага, узвышанага, трагічнага, камічнага і іх антыподаў. Прыгожае – вызначальная катэгорыя, ад яе пачынаюць адлік усе астатнія. Аднак успрыманне і перажыванне прыгожага ў беларускай народнай свядомасці мела *адметныя, нават спецыфічныя рысы*.

Першае, на што звяртаюць увагу і іншыя даследчыкі, – успрыманне *свята ў якасці ідэалу прыгажосці*, перажыванне святочна-карнавальнага як радаснага пад'ёму, адчування шчасця. Па В. Бахціну, свята – усеагульная катэгорыя, а ў жыцці простага чалавека яна азначае часовае ўваходжанне «ва ўтапічнае царства ўсеагульнасці, свабоды, роўнасці і дабрабыту». Ён падкрэслівае вызначальны сэнс гэтых паняццяў, іх сувязь з «улоннем вышэйшых мэт чалавечага існавання, гэта значыць са светам ідэалаў» [19, с. 12]. Так, у старажытным «Сказании о роскошном житии и веселии» мара чалавека аб краіне дабрабыту і шчасця ўвасабляецца праз ідэю свята, народнага ігрышча: «А кроме там радостей и веселья, песен, танцованья и всяких игр, плясанья, никия печали не бывает. Тамошняя музыка за сто миль слышать» [85, с. 593].

Але *язычніцкія свята* не проста свята, гэта культавыя свята, дзе ў адзінстве выступае абраднасць, народны тэатр і харэаграфічнае мастацтва і дзе музыка, песня з'яўляецца цэментуючай асновай. Песеннае і гульнявае то пераплітаюцца, то кантрасціруюць. «Кантраснасць гэтых пачаткаў, – як заўважае З. Мажэйка, – найбольш адчувальна праяўляецца ў каляндарных сістэмах тых народаў, дзе маюць месца традыцыі старажытнага сумеснага спеву, які з'яўляецца для нашага часу рэліктавым» [145, с. 6]. Маюцца на ўвазе Беларускае і Украінскае Палессе, заходні рэгіён Балгарыі, Сербіі, Герцагавіны і Македоніі, дзе ва ўсіх чатырох каляндарных цыклах гульнявое і песеннае па-рознаму праяўляюць сябе.

Гульнявымі звяннямі сістэмы выступаюць карнавальнае шэсце, драматычна-ігравое прадстаўленне ў яго амбівалентным разгортванні, а песеннае можа быць стрыжнем гульнявога раду, а можа існаваць паралельна, у «чыстым выглядзе», як харавод, песня, альбо танец, толькі ў адпаведнай рытуальнай паслядоўнасці, бо менавіта рытуал з'яўляецца законам «песенной общины» (Б. Асаф'еў). У ім паядноўваюцца быццёвае і сусветнае.

Знакаміты галандскі культуролог Йоган Хейзінга распрацаваў тэорыю гульні [210]. Выкарыстоўваючы паняцце «свяшчэнная» гульня, ён тым самым сцвярджае, што элемент гульні аказваецца ўключаным у першасную міфалагічную свядомасць. Праз гульні ў яе сцэнічных і рытуальных формах «касмічнае» як бы паўтараецца, а значыць становіцца больш зразумелым і больш бяспечным. Відавочна, што ў гульні прысутнічае іманентна ўласцівая патрэбнасць чалавека атрымліваць асалоду ад убачанага і яшчэ большую ад свайго ўдзелу ў ёй, ад сатворчасці. А вынаходлівы дух чалавека заўсёды пры гэтым балансуе на грані жарту і сур'ёзнасці.

У фальклору *смах* узнікае таксама на падставе амбівалентнасці той ці іншай з'явы. Эстэтычны эфект карнавальнага відовішча вынікае якраз з камічнай сітуацыі, з магчымасці травесцічнага пераасэнсавання, у працэсе якога слуга становіцца панам, мужчына – жанчынай, дурань – мудрацом, усё высокае, узвышанае выступае як паніжанае, да апошняга прыземленае. Смах выступае як сіла, якая ажыўляе, ён «прыналежнасць жыцця, смех і смерць выключна несумяшчальныя» [179, с. 119].

З травесцічных асноў гульні ў іх амбівалентным існаванні бярэ пачатак смежавая культура, у якой *камічнае* становіцца галоўным увасабленнем эстэтычнага.

У гэтым сэнсе каляндарна-святочны комплекс беларусаў накіраваны, з аднаго боку, на забеспячэнне сусветнага парадку пераважна ў прагматычных формах абрадава-магічных практык, а з другога – з'яўляецца сацыяльным асэнсаваннем каштоўнасці (прыгажосці) жыцця ў выглядзе ідэальна-святочнай мадэлі сусвету, дзе карнавал, гульня, смех і плач праз танец, песню, карагод у амбівалентнай непарыўнасці паўстаюць як найважнейшыя. Каляндарнае свята становіцца полем як для праяўлення магічна арыентаванай сферы чалавечай свядомасці, так і для карнавальна-смахавай (камічнай) яе рэалізацыі.

Калядныя свята асабліва насычаны ігравымі момантамі, арганізаванымі на аснове іроніі, шутаўства, сарказму, смеху. Прыём травесці ў калядных светкаваннях не мае аналагаў у іншых каляндарных цыклах. Даследчыкі адзначаюць травесцічны пачатак у так званых «калядных вяселлях» – у «Жаніцбе Цярэшкі», якая разыгрываецца моладдзю вечарам, на другі дзень Каляд. У ёй на генетычным узроўні закладзена ідэя роду, працягу яго ў пакаленнях. Ігрышчы «крывых» вечароў з іх карагодамі, гульнямі, песнямі, пераапрацаваннем, разлівам радасці, смеху, вяселля з'яўляліся адэкватнай формай выяўлення вольнасці пачуццяў, жартавлівасці і перажывання камічнага. З аднаго боку, музычна-выразныя сродкі набываюць вялікай сілы сканцэнтраванасць і сімвалічную вобразнасць, каб перадаць знакаваць матыву («голас»), па якім і пазнаецца сезон. З другога – выкарыстоўваюцца прыёмы натуралістычнага сэнсу: «голаснае», шумнае выкананне, са стукам, скандзіраваннем тэксту альбо амаль рэчытатыўным спевам

(«омузыкаленная речь» – Л. Мухарынская), што і надае выкананню элемент камічнага («крывога»). У народзе адзначалі, што ў «крывыя» вечары «ніхто не ходзіць прама» [145, с. 19].

Але калі ў зімовым цыкле абрадавая, песенная і карнавальная стыхіі ідуць непадзельным адзіным патокам, то на *Купалле* песеннае і карнавальнае праходзяць як бы паралельна. Галоўнае месца ў гэтым абрадзе, на думку даследчыкаў, займае магія катарсічнага (ачышчэнне праз агонь, купанне, катанне па расе) і апатрафічнага (абходы, накіраваныя на адпужванне злых сіл). Згодна з язычніцкімі ўяўленнямі, у купальскі перыяд расліны могуць мець як гаючую, так і знішчальную сілу. Сімяон Полацкі ў сваіх «словах» тое, што святкуюць яго землякі, называе «безумием» і «суеверием». К XVII ст. Купалле развілося настолькі, што мела своеасаблівыя разгалінаванні, так званыя падсістэмы. З іх выбудоўвалася шматпадзейная тэатралізаваная містэрыя, напрыклад, такая, якую намалёваў А. Петрашкевіч (1793–1863 гг.) у вершаванай фальклорна-этнаграфічнай замалёўцы-ідыліі «Купала».

У рытуальна-гульнявую кампазіцыю светкаванняў (у кантэксце сакральнага ачышчэння) ўваходзіў *матыў бясчынстваў* (пераварочванне, раскіданне, разбурэнне, спальванне, перанос прадметаў на раку, могілкі, вуліцу, у поле – гэта называлася «русалку вадзіць у паля»). Бясчынствы тлумачаць разняволенасць паводзін, уласцівай купальскаму часу. Такія паводзіны давалі магчымасць пераходу ад рацыянальных, строга ўпарадкаваных форм жыцця да пражывання ірацыянальных, спантаных, звязаных з рознымі бакамі чалавечай псіхікі эмоцый. У гэтым была нейкая *стыхіійная эстэтыка*.

Карані народных бясчынстваў, як вынікае з сучасных даследаванняў, крыюцца ў агульнай пабудове чалавечай псіхікі. Вядома, што і ў старажытным Рыме існавалі святы з карнавальнымі оргіямі і сатурналіямі. Лёгкасць, з якой «перакульваўся» сацыяльны парадак, была закладзена ў яго калектыўнай прыродзе святкавання, бо не было дзялення на выканаўцаў і глядачоў, усе адчувалі сябе адзіным арганізмам. У XVI ст. Ян Ласіцкі запісаў асаблівасці шлюбных звычаяў ў Беларусі, хаця, трэба заўважыць, з вельмі вялікай доляй негатыўных адносін да зместу і выканання абраду. Ён як раз звяртае ўвагу на неўтаймаванасць і разгул святкавання і тыя паводзіны, якія пачынаюцца пасля прыняцця «мядовага віна і піва», менавіта на тое, што «танцуючы, забаўляючыся, са смехам і крыкам госці абодвух палоў праводзяць добрую частку цёмнай ночы... У час гэтай веселасці многа п'юць. Вытанчанай музыкі яны не ведаюць. На вяселлях і іншых святочных урачыстасцях яны часцей за ўсё скачуць пад рукаплясканні» [116, с. 37–38]. У больш старажытных крыніцах ёсць звесткі, што парушаліся не толькі сацыяльныя, але і этычныя нормы, «бясстыдныя» увесяленні прымалі іншы раз аргастычны характар, што асабліва праследавалася царквой. Так, у «Радзівілаўскім летапісу» расказваецца аб святкаваннях у глыбокай старажытнасці і паведамляецца, што «древляне...вхожахуся на игрища, на плясания и на бесовьскаа пьсни, и ту умыкаху жены собъ, с нею кто совещашеся; имяхут же и по две, и по 3 жены...» [181, с. 14]. Некаторыя даследчыкі (М. Талстая) гавораць аб сакральнай функцыі бясчынстваў і далучаюць іх да катэгорыі ахоўных і ачышчальных магічна-абрадавых дзеянняў катарсічнай і анатрапейнай функцыі [203]. З. Мажэй-

ка заўважае, што сёння ў вёсках паблагліва ставяцца да такіх дзеянняў і лічаць іх нават заканамернымі на фоне агульнай карнавальнасці, адметнага перажывання святочнага светаадчування.

Хутчэй за ўсё, такім чынам выпрацоўваліся каштоўныя арыенціры сацыяльных паводзін, адбывалася сакральнае ачышчэнне. Цераз пражыванне нізкага, ганебнага (камічнага) у ігравой форме чалавек усталяваўся ў выбары пазітыўнага, сапраўднага, непарушнага (прыгожага). Арыстоцель звязваў сутнасць камічнага з унутранай процілегласцю дзвюх пачаткаў: прыгожага і агіднага, Кант супрацьпастаўляў узвышанае і мізэрнае, а на думку Гегеля, камічнае – гэта праяўленне ўнутрана ўласцівых прадмету супярэчнасцей. Відавочна, што феномен камічнага раскрываўся ў розных эмацыянальна-эстэтычных рэакцыях, а «многообразие форм проявления комического», як лічыць А. Ладыгіна, сведчыць аб тым, як «эстетика мучительно и трудно шла к постижению категории комического» [112, с. 56]. Гэтая цяжкасць крыецца ў самой яе сутнасці, звязанай з выключна сацыяльнай генезай. Камічнае шчыльна звязвае чалавека з грамадствам, і смех – гэта адметная сацыяльная з'ява, якой няма ў прыродзе.

2.2.2. Песня – на скрыжаванні аб'ектыўнага і суб'ектыўнага

Аддзяленне песеннага ад гульнявога дае магчымасць звярнуць увагу на спецыфіку эстэтычнага і мастацкую прыроду *асабіста песеннага*. Па сваім эмацыянальным тоне, тэматыцы, характары выканання, паэтычным строі, песні ўтвараюць найярчэйшую «апазіцыю» колу абрадава-святочнай і гульнявой вобразнасці. З сінкратызму ўсеагульнага з ярка вызначаным сакральным матывам вынікаў, калі стала хапаць культуры творчасці, мастацкі сінкратызм – адзінства розных відаў і жанраў мастацкай творчасці: паэзія становілася песняй, музыка і песня пераходзілі ў харэаграфію». Музыкай слова ўзмацнялася і ўпрыгожвалася. Л. Мухарынская адзначала, што «не валодаючы нотнай пісьменнасцю і школьнымі навыкамі тэхнічнага аналізу твора, народныя спевакі тонка разбіраюцца ў стылявых асаблівасцях напеваў рознага складу, не дапускаючы ў сваю творчасць стылявой стракатасці, нескладзіцы. Яны складаюць напеў і мяркуюць аб ім «па законах прыгажосці» [153, с. 7].

Тое, што раўнадушны слых некаторых фалькларыстаў, выхаваных на еўрапейскай музычнай сістэме, успрымаў як «прымітыў» і «адну толькі тугу», не мела аніякага абгрунтавання і грашыла прафесіянальнасцю вывучэння. Ужо ў першых этнаграфічных запісах утрымліваюцца звесткі процілеглага характару. З. Радчанка, збіральніца народных песень на Гомельшчыне, занатоўвае: «В музыкальном отношении эти песни имеют свой особый характер; сами белорусы говорят: «Наши песни не закатыстые», это значит нет в них широты великорусской песни, той широты, которая так принципиально отличает ее от народных песен других европейских наций... Как характерную черту всех этих песен можно отметить то, что для каждого слога есть почти всегда своя отдельная нотка» [28, с. 17]. Е. Раманаў на ўвядзінах да свайго «Беларускага зборніка» занатоўвае, што беларускія народныя песні «решительно опровергают установившееся мнение о бедности белорусских мелодий. Правда, большая часть их печальна и

вызывает слезы у слушателей мало-мальски знакомых с трагической историей этого народа-страдальца. Но зато они же свидетельствуют о глубокой древности белорусской народной поэзии и служат доказательством живучести и силы белоруся, не потерявшего, несмотря на все исторические перевороты и тяжкие гонения, своего этнографического облика» [220, с. 39–40].

Для Беларусі *першаспеў* увогуле меў выключнае значэнне. Усё жыццё тутэйшага чалавека праходзіла праз песню, а песня праз усё жыццё. Р. Шырма, які ўвасабляў у сваёй асобе дух і вобраз цэлай нацыі, лічыў, што «беларускі народ з’яўляецца адным з найбольш заглыбленых у сваю песенную творчасць народаў у Еўропе» [220, с. 122]. У адной са сваіх ранніх работ ён пісаў: «Псіхіка беларуса сцісла звязана з жыццём вёскі і ягонай натуральнай эстэтыкай, якая так яўна знаходзіць сваё адбіццё ў беларускай песні... беларускі народ здолеў у песнях захаваць глыбінную нацыянальную свядомасць» [28, с. 126].

Эстэтыка музычнага мастацтва разглядае дзве глабальныя канцэпцыі: меладычную і рытмічную. Падзел музыкі на мелас і рытміку адбыўся яшчэ ў тэарэтыкаў старажытнай Грэцыі. У прыватнасці, Платон падкрэсліваў, што ў меласе ёсць тры часткі: слова, гармонія і рытм. Мелас і рытміка часцей за ўсё адзін аднаго ўзаемадапаўняюць, але могуць і не складаць збалансаванай раўнавагі. Ва Усходняй Еўропе меладычны пачатак культываваўся спрадзеку і праяўляў сябе ва ўсіх адгалінаваннях – народнай, культавай, свецкай, прафесійнай. Жыватворчая сіла *беларускай мелавы* – у яе арганічнасці, у той адпаведнасці закону мастацкай творчасці, які інтуітыўна склаўся ў свядомасці тутэйшага чалавека. Пазней гэты закон знайшоў асэнсаванне ў эстэтычных сістэмах філосафаў. Для беларуса ярка акрэсленыя пачуццёвыя адносіны да навакольнага асяроддзя нараджалі эмоцыю, яе ўсплеск у адпаведны каляндарны момант ператвараўся ў *знакавы напеў*.

Заўжды, калі гаворка ідзе аб пачуццёвай выразнасці, эмацыянальным уздыме, з’яўляецца неабходнасць вызначыць *адзіны прынцып*, які абагульніў бы пачуццёва-выразныя якасці ці то паўсядзённай рэчаіснасці, быту, прыроды, ці то творчай практыкі і твораў мастацтва, як гэта зрабіў А. Баумгартэн, калі ў сярэдзіне XVIII ст. увёў паняцце эстэтычнага ў адрозненне ад лагічнага і этычнага. Аднак інтуітыўнае асэнсаванне пачуццёвай выразнасці тварэнняў чалавека і прыроды ўзнікла ў глыбінях старажытнасці. Пачуцці набылі статус эмоцый, калі былі адпаведна аформлены, пачалі дзейнічаць на мастацкай «тэрыторыі», калі эмацыянальнае перажыванне вызначыла сябе праз мастацкую творчасць, і атрымала неабходнае вымярэнне праз разлічаныя на пэўны эффект выразнасць, структуру і г. д. Тое ж адбывалася і з прыроднымі з’явамі. Яны здольны пасылаць эмацыянальны імпульс, калі іх успрыманне абавязана на мастацкі прынцып, які вызначае за з’явай – сутнасць, за паверхнасцю – сімвал.

У гэтай арганічнасці закладзены глыбокі сэнс шматвяковага існавання народнай песні як феномену аб’яднання жыцця і творчасці. *Напеў*, як *знак*, сімвал, а па азначэнню народных спевакоў «голас» (каляды, масленіцы, купалы, вясны) ператвараецца з «матэрыі жыцця» ў «матэрыю формы» з улікам многіх акалічнасцяў. З. Мажэйка заўважае, што прымеркаваны да пэўнай пары года, адпаведнага абраду і тэрыторыі («сваёй стараны») гэты матыў генетычна склаўся ў абрадавым комплексе як музычны сімвал «тутэйшага» чалавека [145, с. 19]. Ён

быў паказчыкам этнічнай блізкасці людзей, іх праналежнасці аднаму этнічнаму полю. Супрацьпастаўленне сябе ўсім іншым («мы – не мы»), па Л. Гумілёву, з’яўляецца адлюстраваннем характэрнага этнічнага прынцыпа: «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» [67, с. 312]. Яго ідэнтыфікацыя вызначаецца у народнай свядомасці як эстэтычная («у іх плачуць не жалко», што значыць не-прыгожа»), і прымеркаванасць кожнага «голасу» да сваёй пары дае трывалае пачуццё бяспекі, раўнавагі, гармоніі.

Цыклічнае аднаўленне жыцця соцыуму, «каляндарны модус мыслення» асноўваўся на спалучэнні *этнафіласофскай і эстэтычнай сістэмы* поглядаў. Іх арганічнае адзінства вызначала спецыфічныя (сацыяльныя) функцыі найбольш старажытнага пласта народнай музычнай творчасці – каляндарна-абрадавай песні. Згодна з сістэматызацыяй З. Мажэйкі, адзначым такія, як нарматыўна-рэгламентуючую («песня і не песня», «калі песеннае наступленне зімы, вясны, лета, восені становіцца няўхільным, непазбежным і заканамерным момантам»), сугестыўна-інспіратыўную («песня і больш, чым песня», якая ў агульным комплексе магічнага ўздзеяння праяўляе сябе ва ўстойлівай перыядычнасці паўтараў песенных комплексаў на працягу стагоддзяў); знакава-апазнавальную (звязана з канкрэтнымі сімвалічнымі асацыяцыямі, якія выклікаюцца, як яе этнонім, асобымі гукавымі меткамі, характэрнымі для той ці іншай этнічнай групы); эстэтычна-рэкрэатыўную (не звязаную абраднасцю) [145, с. 27–28].

Момант пераходу ад інтуітыўна-эстэтычнага (неасэнсаванага) да эстэтычна-рэкрэатыўнага цяжка вызначыць. Але з’яўленне лірычнай песні, якая не была рэгламентавана абраднасцю і выконвалася «абы-калі», сведчыла аб новым светапоглядным узроўні чалавека і яго сацыяльнай ролі. Ён аддзяліў сваё, асабістае, ад агульнага, і гэты яго выбар паступова праявіўся ў змяненні суадносін аб’ектыўнага і суб’ектыўнага ў народнай творчасці. Песенныя мелодыі пастухоў гучалі вельмі пышчотна, празрыста і мякка, бо іх дудка іграла «для сябе», як і песня дзяўчыны за кроснамі. Першабытная магія і стихійная этыка ўступалі месца лірыцы, дзе роля асабістага, індывідуальнага значна павялічылася. З’явіліся новыя жанры, сюжэты якіх сталі будавацца на канкрэтнай жыццёвай аснове. Меладычная распеўнасць прыйшла на змену паўрэчытатыўнаму стылю старажытнай апавядальна-песеннай формы.

У лірычных песнях мадэліруюцца жыццёвыя сітуацыі і вобразы, строга адпаведныя народнай этыцы, звычайнаму праву. Па сутнасці, яны датычацца фундаментальных жыццёвых ісцін, выпрацоўваюць эталон паводзін. Маральна-этычныя устаноўкі заўсёды глыбока ўсвядомлены і дасканалы эстэтычна асэнсаваны. Сплаў этычнага і эстэтычнага даволі выразна праяўляецца ў лірычных песнях, дзе дзявочыя вобразы мадэліруюцца мякка, з акцэнтам на такія рысы характару як сардэчнасць, працавітасць, сціпласць.

І купальскія, і пятроўскія, талочныя і лянныя, восеньскія і піліпаўскія – усе гэтыя цыклы лірычных песень хоць і маюць вельмі розную музычную стылістыку і з’яўляюцца з’явай складанай і неаднароднай, усё ж выяўляюць адзіную жанравую прыроду. Даследчыкі аб’ядноўваюць іх у *баладны жанр*. Каштоўнасныя

арыенціры народнай свядомасці (ацэнка) ў гэтых песнях дэманструюць бяскрайнія адценні розных тыпаў пачуццёвага (эстэтычнага) ўспрыняцця свету. Часцей у баладных песнях перажываюцца калізіі, якія звязаны з парушэннем маральна-этычных норм сямейнага быту, і канфлікты маральнага імператыву, непісанага звычайнага права: прымусовасць шлюбу, варожасць сям'і мужа, ператварэнне нявесткі ў рабіню ці бярозку, матывы кровазмяшэння, закліццця і інш.

Пераход ад лірыкі да трагедыі ўзмацняе дзейнасць маральнага імператыву «сапраўднага» і «несапраўднага», «належага» і «неналежнага» [154, с. 131]. Трагічная элегічнасць гэтых песень вынікае з канфлікту паміж недасканаласцю сацыяльнай рэчаіснасці і яе адпаведнасцю ідэалу, здзяйсненне якога патрабуе пераадолення ўласнай чалавечай недасканаласці. Даследуючы карані трагічных матываў у баладах, У. Конан адзначае ірацыянальнасць, нематывіраванасць жорсткасці, драматызм сутыкнення добра і зла. «Але трэба памятаць, – заўважае ён, – што ў песнях не рэальныя падзеі, а хутчэй «духоўныя доследы» – вынік псіхалагічнага перажывання і ацэнка стваральнікамі песні маральна-эстэтычных уяўленняў, «ізамаформных» (тоесных па форме) адна тыпным рэальным падзеям, якія маглі б адбыцца... Чалавечая душа ўзбагачаецца вопытам раскаяння, хаця і не мела дачынення да адлюстраванага ў творы зладзейства» [98, с. 173]. Гаворка ідзе пра ачышчэнне (катарсис) ад падобных афектаў, і тым самым, узбагачэнне духоўнага вопыту чалавека ў спасціжэнні маральнага закону: «Вось жа ўсё, што хочаце, каб вам рабілі людзі, дык тое рабіце і вы ім».

Вырашэнне канфлікта набывае і многія іншыя эмацыянальныя рэакцыі: трагічна-гераічныя, сентыментальныя і г. д. (трагічныя матывы – у баладзе пра Бандароўну (ці варшавянку), якая палічыла за лепшае смерць, чым цяпець ганьбу; гераічныя – у салдацкіх баладах пра смерць на чужыне, абарону сваёй зямлі; сентыментальныя – пра трох зязюль, што прыляцелі плакаць над малайцом, якога забіла маланка ў лесе; эпічныя – «пра татарскі палон»). З гэтага вынікае і характар *мелодыкі* баладных песень. Для больш старажытных з іх характэрны агульны стылістычны комплекс раннеэпічнай класікі: моновобразныя напевы, аднапланавая ладавая структура, невялікі дыяпазон. У баладах бытавога цыклу адчуваецца імкненне да інтанацыйнага адлюстравання зместу асобных строф, а ў сувязі з гэтым – абвастрэнне ладаінтанацыйнага, рытмічнага, фактурнага кантрасту. Большая свабода выбару выразных сродкаў паўплывала на магчымасць іх існавання ў лірычных і эпічных версіях. Характэрна, што баладна-песенная эпіка ў любой нацыянальнай культуры разглядаецца як вельмі рухомы элемент эпічнай сістэмы са схільнасцю да шырокіх запазычанняў. Аднак беларускі мелас абавіраецца на такія стылістычныя і эстэтычныя заканамернасці, бытаванне якіх вызначалася выключнай стабільнасцю. Асабліва гэта тычыцца цэлага пласта баладных песень, якія былі звязаны з календарным цыклам, і, як лічаць даследчыкі, вандраванне іх нават у межах беларускай музычна-моўнай тэрыторыі не характэрна [154]. Яны ў значнай меры вызначалі познеэпічнае рэчышча беларускай народнай меладыйнай творчасці.

2.3. Фальклор як з'ява музычная: станаўленне вобразнай і музычна-выразнай сістэмы

Кожны народ, па словах старажытнага гісторыка Герадота, свае звычаі і спосаб жыцця лічыць найлепшымі. Таму спецыфічныя сродкі музычнай выразнасці: мелодыка, рытм, лад, структурныя асаблівасці – «праваднікі ідэй» майстра ў сваёй адметнай сукупнасці ўвасабляліся ў яркія вобразы этнічнага і нацыянальнага зместу, праяўляліся як этнапачуцці, этнанастрой, прызнаваліся за свае і адрозніваліся ад чужых – ўспрымаліся як вобраз радзімы. Асэнсаванне фальклору як музычнай з'явы патрабуе, на наш погляд, яго разгляду ў гісторыка-тэарэтычным аспекце, з улічэннем яму эстэтычнымі, стылістычнымі і жанравымі асаблівасцямі, мелодыка-структурнай арганізацыяй, музычнай мовай – таго, што складае аснову вобразнай і музычна-выразнай сістэмы, а таксама ў кантэксце развіцця народнага меласу, яго існавання ў культуры грамадства, ва ўмовах праяўлення пэўных грамадска-бытавых функцый і сацыяльна-псіхалагічных заканамернасцяў усёй беларускай народнай музычнай культуры. У свеце гэтых патрабаванняў звяртае на сябе ўвагу выказанне Л. Мухарынскай аб эстэтычным асэнсаванні музычнага фальклору ў яго адлюстраванні рэчаіснасці. Яна лічыць, што для вырашэння гэтай задачы неабходна «уясніць заканамернасці становлення таго віду художественнага агульнага, які дазваляе народным певцам у значительной мере преодолеть натурализм единичных откликов на единичные впечатления, позволяет им создавать ёмкие в образном отношении логически расчлененные и эмоционально концентрированные портретирующие напевы – обобщенные отражения многих важных сторон действительности в специфических средствах музыкального искусства» [153, с. 4].

Станаўленне вобразнай сістэмы – гэта заўсёды *проблема суадносін мастацтва і рэчаіснасці*. Калі прадметам і вобразам рэальнага свету заўжды прыпісваецца безумоўнасць і рэчаіснасць, то іх мастацкае ўвасабленне ўспрымаецца як нешта ўмоўнае, сімвалічнае, тое, што зберагаецца індывідуальнай ці калектыўнай памяццю. На станаўленне мастацка-вобразнай сімвалікі пралівае святло распрацаваная яшчэ ў антычнасці *тэорыя мімезіса*.

У аснову як мімезіса, магіі, так і мастацтва пакладзены механізм *эвакацыі*. Размова тут ідзе аб пэўных прыёмах і сродках, якія дазваляюць узбудзіць у чалавека патрэбнае перажыванне. Узбуджэнне пэўнага настрою адбывалася па прынцыпу: падобнае выклікае падобнае. Паўтораныя прыёмы праз адлюстраванне чаго-небудзь знаёмага мэтанакіравана выклікалі неабходныя эмоцыі. Паступова яны замацоўваліся ў форме пэўнага рытуалу. Своеасаблівы рытуал, як выпрацаваны канструктыўны прынцып, быў пакладзены як ў аснову мімезіса, магіі, так і ў аснову мастацкай выразнасці. Асаблівасцю мастацкага пераймання з'яўляецца тое, што суб'ектыўны адбор вобразаў адлюстраванай рэчаіснасці не перакрэслівае аб'ектыўнасці мастацкага свету. Аб'ектыўнасць і агульназначнасць мастацка-вобразнага выяўлення якраз і забяспечваюць дадзеным вобразам сімвалічны код, тонка адшліфаваны майстрам, а сама ўстойлівасць паўторнага канструктыўнага прынцыпу замацоўваецца жанрам, стылем і г. д.

На аснове закону мастацкага пераймання адбываўся і інтанацыйны пошук у беларускай народнай традыцыйнай песні. Ён ажыццяўляўся, як паказваюць розныя крыніцы, у двух напрамках:

- інтанацыйнае перайманне гаворкі: велічна-апавядальнай ці хуткай, эмацыянальнай, ажыўленай гумарам; альбо трагічнага плачу і пахавальнага галашэння;
- «перайманне прыроды» праз уласціваю мелодыі здольнасць перадаваць рух [153, с. 8].

У народным мастацтве не бывае прымітыўнага адлюстравання. Матыў шліфуецца, пакуль не адбудзецца выяўленне глыбіннай сутнасці яго існавання і інтанацыйнай сапраўднасці. Ісціна здабываецца праз згушчэнне выразных сродкаў. Арыстоцель звяртаў увагу на тое, што пры адлюстраванні сутнасць з'явы заўсёды знаходзіцца значна далей, чым яе знешняя абалонка. Тое ж адбываецца ў інтанацыйным пошуку. Вобразы ветру, хваль, ракі нярэдка выклікалі ў спевакоў жаданне максімальна перадаць іх інтанацыю, надаць напеву рысы пластычнай вобразнасці. А неабходнасць паўплываць на прысутных, выклікаць тую ці іншую эмоцыю, прымусіць да тых ці іншых дзеянняў патрабавала інтанацыйнай вастрэні, крайняй выразнасці. Гэтыя элементы сугестыі канцэнтраваліся ў кароткіх воклічах-гуканнях, сігналах, якія ў значнай меры абумовілі мелас напеваў каляндарнага цыклу і ў значнай ступені іх ладавую аснову.

2.3.1. «Рытмізацыя афектаў»: ладовая пабудова і жанравая структура

Афэктыўнае выказванне, звязанае з канкрэтнай эмоцыяй, атрымлівала статус мастацкага, калі набывала адпаведную форму. «*Рытмізацыя афектаў*» – гэта форма, ці рытм у шырокім сэнсе гэтага слова [119, с. 416]. Як ужо адзначалася, працэс мастацкага формаўтварэння – магутны культурны фактар структуравання свету, ажыццяўлення сродкамі мастацтва агульных мэт культурнай творчасці чалавека: ператварэння хаосу ў парадак, аморфнага ў цэласнае. Па Лосеву, эстэтыка вывучае прыроду ўсёй разнастайнасці выразных форм навакольнага свету, праз якія выяўляецца сутнасць з'яў, пачуццёвае і духоўнае, прадметнае і сімвалічнае.

Народны напеў узнікаў як эмацыянальны ўсплёск у момант выканання. Ірацыянальная інтанацыя была паказчыкам этнапачуццёвасці выканаўцаў, што праявілася ў ладавай пабудове матыву. Як заўважаюць даследчыкі, ладовая пабудова найстаражытнейшых матываў мае агульную індаеўрапейскую аснову і, як у старажытных кітайцаў і грэкаў – троххордавае збудаванне для апавядальных напеваў – рэчытатываў (якія бяруць пачатак ад спрадэчнай практыкі выразнай дэкламацыі), а тэрцавае – для матываў жалобных, прыгодных для рытуалаў пахавання і галашэння па памерлых) [78]. У беларусаў яны маюць моцна вызначаныя этнічныя рэальныя інтанацыйныя адзнакі.

Тэрцавы лад з «субквартай» – адна з тыповых прыкмет ладазбудавання беларускай народнай музыкі. У жніўных песнях, напрыклад, гэты лад дасягае асаблівай сімвалічнай выразнасці. Гукаінтанацыйную прыроду жніўных песень З. Эвальд адзначала як максімальна канцэнтраваную. Яна абазначыла гэтую

асаблівасць напеву як «*формульнасць*». Існаванне напеву было абумоўлена «той магічнай дзейнасцю, якая яму прыпісвалася і ў мэтах якой ён, як і ўся форма замоў, павінен быў захоўваецца нязменным» [221, с. 17].

Моц уздзеяння формульнага напеву – ў яго асабай канцэнтраванасці, непадзельнасці, сугестыўнасці. Факт шматтэкставасці жніўных песень падкрэслівае *другародную ролю слова* ў жніве як магічнай сістэме, а лада-меладычныя, рытмічныя, тэмбрава-фактурныя і тэмбрава-дынамічныя сродкі выразнасці зліваюцца ў адзіны комплекс. Маналог жніі на полі, так званае «абідлівае» (З. Мажэйка) спяванне – гэта лірычна афарбаваны паэтычны вобраз. Тэмбравая палітра пры гэтым вызначаецца то празрыстасцю з рознымі адценнямі, то ў некаторых жніўных песнях набывае рысы драматычнай напружанасці, дзякуючы спецыфічнай падачы гучы рэзкага тэмбру. З. Эвальд звязвала такі прыём выканання з магічнай абраднасцю і лічыла, што спецыфічная падача гучы ўласціва музыцы ранніх грамадскіх фармацый. К.Закс так характарызаваў гэтую манеру выканання: «Там, дзе мы не маем «мастацкай музыкі», якая свядома разлічана на чыста эстэтычнае ўздзеянне, там сутнасць спеву заключаецца ў аглушэнні, прывядзенні ў экстатычны стан, вывядзенні з раўнавагі – гук голасу імкнецца як мага болей адысці ад штодзённых інтанацый. Спявак выдае насавыя гукі, крычыць, вішчыць, чэрававаўшае, шукае ненатуральна высокія рэгістры, спускаецца, пераходзіць на галоўны гук – словам, прыкладае ўсе намаганні дзеля таго, каб не спяваць звычайным натуральным голасам» [221, с. 17–18].

Так *сугестыўная функцыя* магічнага ўздзеяння па-мастацку ўвасабляецца ці то праз сваеасабліваю «ігру» тэмбра галасу на працягу ўсёй гукавай лініі (што характэрна больш для заходняга рэгіёна Палесся), ці праз імператыўна пададзены напеў з «распыльваннем празрыстага тэмбру ў прасторы, калі вобраз – інтанацыя як сцэжка ў глыбіню касмічнай энергіі звязвае чалавека з прыродай» па *закону партыпацыі*, які распрацаваў Л. Леві-Бруль: «усё ва ўсім» – чалавек у свеце і свет у чалавеку» [119, с. 43].

Калі жнія спявае, эстэтычна галоўны вобраз яе песень напаўняецца шырокім спектрам перажыванняў, адзначаецца тонкім псіхалагізмам, напаўняецца звышпачуццёвасцю і той вышэйшай духоўнасцю чалавека працы, якому вядомы сапраўдныя адвечныя каштоўнасці быцця. Жнія спявае, «а сонца пячэ. Шум, го-ман у вышыні. Песні жанчын і дзяўчат перамяшаліся з плачам дзяцей, з трэлямі жаваранкаў, з крыкам кнігаўкі, з гойканнем пастухоў, з гудзеннем цэлых мірыядаў авадней і мошак» [83, с. 32].

У гэтым «*жаласлівым*» ладзе выконваліся і іншыя песні, завязаныя з тымі ці іншымі адметнымі момантамі ў жыцці беларускага селяніна, калі «сам голас бы-вае жаласны, вясну пьем, як плачам» [78, с. 58]. Гэтую асаблівасць беларускіх каляндарных песень звязваюць з інтанацыйнасцю пераважна жаночага песенна-га маўлення. Інтанацыі народнай беларускай жаночай гаворкі праслухоўваюцца ў земляробчым меласе з вялікай выразнасцю: «гаворчая» мелодыка характарызуе рэчытатыўна-дэкламацыйныя жанры каляндарнай песнятворчасці – загуканні, юраўскія, траецкія, касарскія, жніўныя; ёю пранізаны і ўсе каляндарна прымеркаваныя лірычныя песенныя выказванні, і асноўная частка пашыраных у каляндарным рэпертуары апавядальных песень» [154, с. 26]. Пераважна *манадыйнае*

выкананне беларускіх каляндарных песень з дынамічна напружаным «голасным» інтанаваннем з'яўляецца спецыфічнай для яго творчай практыкі. Што датычыць тых маляўнічых гетэрафонных расслаенняў унісону, то яны ўзнікаюць пры сумесным гучанні галасоў найбольш выдатных па сваім майстэрстве спявачак.

Генныя мелаладавыя структуры: розныя камбінацыі секундавых, тэрцавых, квартавых спалучэнняў, прымяненне гетэрафоннага прынцыпу арганізацыі і развіцця музычнага палатна – выкарыстоўваюцца ў сучаснай кампазітарскай практыцы як комплекс этнічных пераваг, а вобразна-эмацыянальныя, інтанацыйна-рытмічныя, ладавыя асаблівасці беларускіх працоўных жніўных песень вызначаюць музычны «субстракт беларускасці».

Падзяленне музычнага фальклору на раннетрадыцыйны і познетрадыцыйны прадугледжвае *развіццё народнай песні* і з цягам часу вызваленне яе ад стандартнасці і замацаванасці музыкальных сродкаў за тым ці іншым колам вобразаў. Ідывідуалізацыя напеваў, выдзяленне іх з агульнай «формульнасці», якая доўгі час была выражэннем усёй лінейнай мелодыкі, звязілі ролю варыяцыйнасці і прывяла да новай мелодыка-структурнай з'явы – варыянтнасці. Гэта было вялікім дасягненнем на шляху развіцця вобразнай канкрэтызацыі. *Варыянтнасць становіцца галоўнай рысай музычнай народнай творчасці і разам з вуснай формай існавання і безаўтарствам яна стварае тую трыяду фармальна-творчых якасцей, якая вызначыла музычны фальклор як спецыфічную форму народнага мастацтва.*

Індывідуальны напеў, выдзелены з агульнага, даваў шырокі прастор для новых інтанацыйных і ладавых пошукаў. Калі паспрабаваць прасачыць за этапамі гэтых пошукаў, то, як сцвярджае В. Елатаў, з'яўленне пасля кварты квінты («душы рускай мелодыі» – М. Глінка) «можна абгрунтаваць тымі вобразна-эмацыянальнымі перспектывамі, якія не маглі быць асэнсаваны на ранніх этапах ад недастатковага ўзроўню эстэтычнага мыслення ўвогуле» [78, с. 111]. Квінта, а пазней квінта з сэкстай (гексахордавы звукарэд) – гэта тыповая асаблівасць беларускай вакальнай лірыкі. Гэты ж лад, з невялікімі акустычнымі адхіленнямі, быў характэрны і для беларускага духавога інструментарыя: дудкі, дуды і жалейкі.

На аснове квінтавага ладу з дабаўленай трыхордавай інтанацыяй з'яўляюцца лады з «воздушной септимою» (В. Елатаў). Беларускія мелодыі ў гэтым ладзе лічацца сапраўднымі шэдэўрамі з ярка акрэсленымі рысамі нацыянальнага меласу. Лады познетрадыцыйнай творчасці ў большасці – вынік «суміравання» у адзіны комплекс розных ладапапевак. Метад «суміравання» двух кварт з цэнтральнай тонікай быў асноўным для ўтварэння міксалідыйскага ладу, найбольш распаўсюджанага ў беларускай музыцы. Менш распаўсюджаныя лады – дарыйскі і фрыгійскі, і зусім не спецыфічны для беларускай музыкі лад лідзійскі. Гэтыя лады параўнальна рэдка вытрымліваюцца на ўсім працягу напева, часцей спалучаюцца з мажорам і мінорам.

Больш складанай формай «прынцыпу суміравання» з'яўляецца мадуляцыйнасць, як змена ладу на працягу меладычнага разгортвання. У мэтах актывізацыі вобразнага развіцця мелодыя з адной ладавай структуры павольна ўліваецца ў другую. Паводле даследаванняў, такая асаблівасць спалучэнняў звязана з пераменнасцю, пры якой змяшчэнне ладавага ўстою на іншую вышыню адбы-

ваецца пры захаванні таго ж гукарада, ці частковай яго змене. З'яўленне храматычна змененага гукі гаворыць аб познім паходжанні мелодыі і нават аб яе запазычанасці (кадрыль, полька, казачок).

Такім чынам, лад як этнадыферэнцыйная катэгорыя і аснова музычнай мовы, раскрываў патаемныя магчымасці абагачэння і шліфоўкі прыёмаў стварэння вобразаў у музычнай народнай творчасці. З'яўленне прадукцыйнай устойлівасці шматпаўторавага канструктыўнага прыёму ці прынцыпа замацоўвалася і зберагалася жанрам, а пазней стылем (эпіка, лірыка).

Форма, ці рытм у шырокім сэнсе, паслужыла адной з пачатковых умоў жанравага дзялення народнай песнятворчасці. Сінкрэтызм народнай практыкі, у якой аб'ядналіся «слова – рух – музыка», быў прадукцыйнай асновай для рабочай песні. Жніўныя, касарскія, льяныя, прадзільныя, талочныя песні грунтаваліся на ўзмоцненай акцэнтамі рытміцы, што прыдавала ім валявы, імпульсіўны характар. І ў танцавальных і ігравых жанрах спалучэнне слова, руху і музыкі выглядала асабліва арганічна. Распад гэтага трыадзінства і выдзяленне жанраў моўнай («слова – музыка», што ёсць асабіста песня) і рухальнай («рух – музыка» ў танцавальных і пантамімічных формах) дынамікі сведчылі аб мастацкай дыферэнцыяцыі, вылучэнні мастацтва як эстэтычнай дзейнасці з утылітарнай сферы. Жанры першага тыпу адзначаюцца імправізацыйнасцю, магчымасцю меладычнага распеву, што стала асновай для з'яўлення працяжных песень. Для жанраў другога характэрна рытмічная дынаміка і дакладная метрыка. У канцэнтраваным выглядзе такое раздзяленне характэрызуе як бы два розныя напрамкі ў мастацтве. Жанры «моўнай дынамікі» сваім уздзеяннем накіраваны «ўнутр», на развіццё лірычных вобразаў і маюць магчымасць для індывідуальнай характарыстыкі. Жанры «рухальнай дынамікі» уздзейнічаюць «звонку», яны больш калектыўныя (рабочая песня, калыханка, шэсце) і аб'ядноўваюць выканаўцаў у адзіным эмацыянальным парыве, што характэрна для эпікі.

Залежнасць музыкі ад слова характэрна для ранніх форм беларускага народна-напесеннага мастацтва, калі эмацыянальнае яшчэ прэваліравала над лагічным. Але агульная тэндэнцыя гэтага развіцця заключалася ва ўсё больш узрастаючай самастойнасці напева, перавагі эмацыянальнага над інфармацыйным сэнсам. У тандэме «музыка – слова» залежнасць мелодыі ад тэкста – адметнасць, зразумела, старажытных народна-напесенных жанраў. Празаічная структура тэкста больш актуальна там, дзе прэваліруе роля дэкламацыі, дзе галоўным з'яўляецца сэнс слова: у царкоўнай рэчытацыі, у плачах, галашэннях, гаданнях, замовах. Інтанацыйная іх аснова – тыповая папеўка-лад, а тэкст складаецца «на хаду», імправізацыйна. Выдзяленне паззіі з празаічнай мовы сведчыла аб узрастанні ролі эстэтычнага ўспрымання, што праявілася ў афектыўнасці перадачы думкі, узмацненні пафаса перажывання. Са з'яўленнем рыфмаванай мовы адбыўся сплаў тэкста і музыкі ў адзіны музычна-паэтычны завершаны акт, як *сінтэз лагічнага і эмацыянальнага*. «Песенная сінтагма» (па В. Елатаву), якая атрымлівалася ў выніку гэтага сінтэзу, ўзнікала як эмацыянальны парыв, як інтанацыйна-сэнсавая хваля, у якой аб'ядноўваліся выразнасць слова і музыкі. Такі прынцып эмацыянальнага суіснавання слова і музыкі – характэрная акалічнасць беларускай народнай творчасці. Ён прысутнічае ў фальклорных формах да сённяшняга часу.

«Формульныя напевы», так характэрныя для раннетрадыцыйнай творчасці як ладамеладычная структура многіх песень адной тэматыкі, адпавядаюць гэтаму прынцыпу. Яны ўяўляюць сабой своеасаблівую тыповую схему з пэўнымі лексіка-семантычнымі і песенна-меладычнымі асаблівасцямі. Із *знакавая сутнасць* набывае крайняй мяжы згушчэнне і становіцца для членаў аднаго соцьюма амаль што знакавым алфавітам, што азначае своеасаблівы перавод ментальнасці на мову мастацтва. У гэтым сэнсе традыцыйны напеў адносіцца да аднаго з найбольш «семіатычных жанраў» народнага музычнага мастацтва. У яго бытаванні раздзяляюць два напрамкі: матывы рэчытатыўныя і асабіста песенныя. Першыя – гнутка змяняемая паўімправізацыйныя (па тыпу жніўных ці касарскіх песень, галашэнняў); другія – рытмічна дакладныя (волачобныя, калядныя, дажныначныя, некаторыя масленічныя, юраўскія, купальскія, пятроўскія, яравыя). У познетрадыцыйнай класічнасці з’яўляюцца новыя знакавыя меткі, незалежны ад пэўнай рытмічнай схемы-сінтагмы, а калі такая і застаецца, то яна траціць свае жанравыя карані, а можа належыць і лірычным, і баладным, і жартоўным песням. Гэта значыць, што з цягам часу шчыльная залежнасць музыкі ад слова слабее, пакуль увогуле не дыферэнцыруецца да «чыстага» інструменталізму.

У працэсе станаўлення як вакальнай, так і інструментальнай сфер музычнага мастацтва, адбывалася іх аб’яднанне і размежаванне (перавага крайнасцей над сярэдняй). Аднак першапачатковае іх знітаванне, вакальна-песенная аснова вызначыла спецыфіку найбольш *старажытнага пласта* беларускіх найгрышаў і абумовіла характар развіцця гэтай сферы народнай музычнай творчасці. Вакальна-песенную аснову інструментальнай музыкі можна вызначыць як *спецыфічную рысу* музычнай культуры Беларусі. Больш познія формы «чыстага інструменталізму» разгортваліся паралельна, а запатрабаванне высокіх выканальніцкіх якасцей сведчыла аб развіцці эстэтычнай свядомасці і мастакоўскай сталасці, станаўленні і вылучэнні музычнага мастацтва як *асобай формы духоўнай дзейнасці*.

2.3.2. Ад утылітарнага да эстэтычнага: шлях станаўлення народнага інструменталізму

Закон адзінства і барацьбы процілегласцей з’яўляецца асновай усялякага развіцця. І ў фальклору, у яго песенных і інструментальных формах, гэты працэс быў вызначальным, што забяспечыла развіццё абодвух жанраў, як песні, так і танца. Распеў, характэрны менавіта для песеннага мастацтва, замацоўваў меладычны яго пачатак. Па меры фарміравання эстэтычнай свядомасці адбывалася, з аднаго боку, адмацаванне строга прымеркаваных абрадавых песень, а з другога боку, уцягванне падобных па накіраванасці неабрадавых песень у абрадавыя цыклы. Такага роду дынаміка развіцця песеннага фальклору з’яўлялася гістарычнай заканамернасцю. І ў інструментальнай музыцы група спецыяльных танцавальных мелодый была падпарадкавана, па В. Елатаву, закону рытмічнай тоеснасці, тады як галоўнай умовай парушэння гэтага закону з’яўляўся распеў. Такім чынам, у працэсе станаўлення як вакальнай, так і інструментальнай сфер музычнага мастацтва, адбываліся працэсы іх аб’яднання і размежавання (перавага крайнасцей над сярэдняй).

Аднак першапачатковае іх знітаванне, вакальна-песенная аснова вызначыла спецыфіку найбольш *старажытнага пласта* беларускіх найгрышаў і абумовіла характар развіцця гэтай сферы народнай музычнай творчасці. Аб гэтым сведчыць інструментарый, у якім група духавых інструментаў самая вялікая і багатая. Дудка, дуда маюць агульны корань з назоўнікам «дух». У яе як бы ўліваецца душа дрэва, яго голас: лёгкай і галасістай крушыны, «звонкай каліны», «гучнагалоснага клёну» (І. Назіна). Іх *утылітарнае* бытавое прызначэнне было звязана з выкананнем прыкладной, камунікатыўнай функцыі. Дудка, як перш за ўсё пастухоўскі музычны інструмент, апавяшчала гаспадароў аб пабудцы і выгане жывёлы. Але яе *сінгальныя* найгрышы, падобна сінгальным гукам рога альбо трубы, не былі пазбаўлены «эстэтычнай змястоўнасці, эмацыянальнай яркасці і ўласна мастацкай важкасці» [154, с. 165]. Яны сведчылі аб глыбокай інтанацыйнай і ладавай знітаванасці іх з усім карэнным пластом раннетрадыцыйнага музычнага фальклору. Яны былі пазнавальнымі і, як і *гукапераймальныя* найгрышы, якія проста імітавалі гукі прыроды, галасы птушак і жывёл, што прыносіла мастацкае задавальненне і фарміравала эстэтычныя адносіны. Чалавек адчуваў асалоду ад знаёмай інтанацыі. Гэта тая радасць пазнавання знаёмага, на якую абавіраецца *эстэтыка пераймання*, распрацаваная ў старажытнагрэчаскай філасофіі Арыстоцелем. Калі тая ці іншая з’ява актуалізуе памяць, будзіць успамін, нараджаецца мастацкае супастаўленне, што з’яўляецца праявай неўсвядомленага эстэтычнага, як гэта і бывае ў народнай творчасці: «Гудзе дудка, грае: то засвішча, то, бы бусел, заляска, то зацягне тонка, от бы павуціна, то так дробненька шчабеча» [27, с. 56].

Песенныя найгрышы каляндарна- і сямейнаабрадавага цыклу патрабавалі праяўлення мастакоўскага таленту, а тое, што мы называем «мастацтвам», з’яўляецца эстэтычна каштоўным, яго вышэйшым праяўленнем. Мастацтва перастае быць сродкам і выступае ў якасці мэты (тым самым выяўляе сваю самакаштоўную прыроду), яно пераходзіць у эстэтычны стан свайго існавання. У агульнагістарычным кантэксце такая эвалюцыя азначала пераход ад групавых фальклорных практык да індывідуальных выказванняў – ад эпаса да лірыкі.

Сольнае выкананне інструментальнага рэпертуару характэрызуе традыцыі дудачнікаў (на адзіночных і парных дудках), скрыпачоў, раней яшчэ і дудароў. Важна адзначыць, што гранне на музычным інструменце ад часоў гусляра Баяна было заняткам выключна мужчынскім. Пра гэта сведчыць і Нікіфароўскі ў нарысе «Дудар і Музыка», ён адзначае, што дзяўчынкі «йграюць песні на грибах, ды диликиють» [162, с. 174]. Выкананне аднак набліжалася да вакальнага (жаночага) арыгінала, інструмент як бы імітаваў голас, а пры паўторным правядзенні тэма мэтанакіравана змянялася, дзякуючы інтанацыйнаму арнаментаванню. Апрацоўкі мелодый рабіліся па ўсіх правілах вакальнага распеву, з выкарыстаннем квінтавых і актаўных бурдонаў, у той жа час выпрацоўваліся і арыгінальныя метады інструментальнай імправізацыі, асабліва ў адносінах да інструментальнага суправаджэння песні. Я. Гіпіус адзначае асабліва высокую якасць майстэрства скрыпачоў.

У гэтым сэнсе *музычна-эстэтычная функцыя* скрыпкі, як і ўвогуле струнных інструментаў, бяспрэчная. Разам з дударамі беларускія скрыпачы («музыкі») былі ўдзельнікамі разнастайных урачыстасцей, сямейна-родавых цырымоній.

«На вяселлі скрыпачу і яго інструменту заўсёды аказваюць вялікую ўвагу: скрыпку ўпрыгожваюць стужкамі, кветкамі, а яго самога адорваюць ручніком, поясам, альбо караваем, спяваюць спецыяльныя жартоўныя песні, а ў некаторых мясцовасцях прысвячаюць спецыяльны марш» [154, с. 163]. Такая пашана да музыкі і яго скрыпкі, якая вядома на Беларусі з XVI ст., – сведчанне развітасці эстэтычных запатрабаванняў. Прыёмы ігры, якія выкарыстоўваў скрыпач, мелі не толькі рытуальную прыналежнасць. З іх дапамогай ён ствараў *вобраз*, здольны закрануць пачуцці нявесты, выклікаць спачуванне да яе долі. Такім чынам, найгрыш, хоць і заставаўся ў сістэме традыцыйнай музыкі вяселля, усё ж набываў рысы лірычнага музычнага выказвання, а музыка ўсёй сістэмай прыёмаў стварала ўмовы для вялікай эмацыянальнай напружанасці, высокага ўздыму пачуццяў. З аднаго боку, госці ставілі сябе на месца герояў, а з другога, – разумелі, што гэта адбываецца не з імі. Адчуванне сябе ўдзельнікам і адначасова глядачом – важная асаблівасць поўнакаштоўнага мастацкага перажывання і *катарсіса*.

У антычнасці паняцце «катарсіс» выкарыстоўвалася у калакаратыйным сэнсе, якім Платон абазначыў ідэал выхавання ў грэкаў (паяднанне высакароднасці, багацця, фізічных і духоўных здольнасцей). Ім карысталіся многія мысліцелі антычнасці ў псіхалагічным, рэлігійным, эстэтычным сэнсах і прымянялі ў дачыненні да гімнастыкі, навукі, мастацтва. Да прыкладу, формулай антычнага лірычнага ўспрымання можна лічыць выказванне Гесіода: «Голас спевака заспакойвае смутак змучанага сэрца» [9, с. 85]. Па сутнасці, эфект эстэтычнага перажывання дасягаў сваёй моцы на грані паяднання процілеглага.

Пераход ад этыкі да лірыкі, перавага індывідуальнага над агульным, высокі ўзровень пачуццёвай развітасці і мастакоўскай культуры, «іскуснасці» ва ўсім – усё гэта сведчыла аб *новым узроўні эстэтычнага існавання музыкі*. «Чысты інструменталізм» – танцавальная музыка з безтэкставымі мелодыямі (у XVIII ст. «кадрылі», «казачкі», «полькі») – гэта радыкальная форма адмаўлення распаеву. І хаця асабіста інструментальная беларуская музыка амаль заўсёды мела праграму, акрамя запазычаных мелодый, выдзяленне яе самастойных жанраў прыкладна з XVI ст. дыктавалася яшчэ зменай светапогляду і новымі сацыяльнымі ўмовамі чалавечага існавання.

Усе гэтыя аб'ектыўныя ўмовы культурна-гістарычнага руху садзейнічалі раздзяленню музыкі на *масавыя і элітарныя формы* і распрацоўцы эстэтычных крытэрыяў іх раздзялення. (Аб гэтым, напрыклад, сведчыць паэма «Каралеўскія лютністы» Уладзіміра Сыракомлі, дзе супрацьпастаўляюцца вобразы прафесійных музыкаў, каралеўскіх лютністаў, і простага дударя. Яго вобраз – гэта погляд у мінулае і мастацкае ўвасабленне аднаго з традыцыйных ў беларускай паэзіі вобразаў музыкі.)

Адбываюцца змены і ў народным інструментарыі. Дудароў і скрыпачоў змяняюць гарманісты. Гармонік жа ніколі не выкарыстоўваўся ў абрадавых песнях, так як, на думку народных выканаўцаў, іх мелодыі «на гармонік не кладуцца». Набываюць рух працэсы, якія можна вызначыць так, – падвоенае жыццё інструментаў. Вядома, што скрыпка, якая прыйшла з народнай практыкі, доўгі час у Еўропе не прыжывалася ў арыстакратычным асяроддзі, дзе былі выпрацаваны свае эстэтычныя нормы («сапраўднай» музыкі і «сапраўдных» інструментаў). Працэс

гістарычна і геаграфічна разгортваўся. У Расіі пры Пятры I «трубы і літаўры гучалі на ўрачыстых святах, а гудок і гуслі – у сямейным крузе» [32, с. 140]. Ісконна беларускі на сённяшні дзень інструмент – цымбалы, на момант з'яўлення яго на тэрыторыі Беларусі, паводле І. Назінай, быў прастанародным інструментам, як і ў румын і паўночных славян. У 1536 г. О. Луцынін характэрны інструмент цымбалы як «нешляхетны з прычыны вялікага яго грамыхання». У 1614 г. музычны тэарэтык М. Прэторыюс дае выяву цымбал і палачак да іх і мяркуе аб ім як аб інструменце не вельмі прыдатным для выканання музыкі. Наяўнасць гэтага інструмента адзначае Буркгардт і сцвярджае, што «ў Латвіі яго называлі «свіной галавой». Такія звесткі прыводзіць І. Благовешчанскі [32, с. 140]. У народнай культуры беларусаў менавіта цымбалы, пра якія ў старажытнай літаратуры ўпамінаецца на пачатку XVI ст., становяцца адным з самых любімых інструментаў як элемент *нацыянальнай самаідэнтыфікацыі*.

К XVI ст. музычныя інструменты мелі дастаткова вызначаную *музычна-эстэтычную накіраванасць*. Лічылася, што дуда больш здатна да выканання вясёлых і жвавых напеваў і танцаў («Саўка ды Грышка ладзілі дуду, павесяліцца і прагнаць тугу»), жалейка – да лірычных і сумных напеваў жалю (адсюль і назва). (Наконт назвы жалейкі існавала таксама меркаванне, што іва, з якой выраблялі інструмент, расце на «жалыніках» – месцах, дзе ладзілі могілкі і пагосты [207, с. 206]). Цымбалы выкарыстоўваліся на святах. Карагоды і гульні атрымліваліся, як пясца ў народнай песні, тады, калі «бубен б'е, цымбалкі звоняць, памагае ім дуда. Без цымбалаў, без дуды ходзяць ножкі не туды». Ліра у практыцы музыкантаў-лірнікаў дапамагала раскрыццю героіка-эпічных вобразаў, гармонік больш падыходзіў да выканання ўласна інструментальна-танцавальных мелодый, скрыпка выконвала і эстэтычную, і забаўляльную функцыю, трубу звязвалі з вобразамі палявання, саборніцтва, выкарыстоўвалі «у святах, звязаных з язычніцкім богам Перуном, ці ваеннымі зборамі, дзе яна становілася сімвалам баявой магутнасці» [156, с. 159]. Цесна звязаныя з традыцыйным фальклорам, вышэй названыя інструменты ў кантэксце пэўнага гістарычнага часу выконвалі, такім чынам, магічна-ахоўныя, утылітарныя і музычна-эстэтычныя функцыі.

Для фарміравання эстэтычнага ў народнай свядомасці вялікую значнасць меў элемент гульні як мадэліравання жыццёвых сітуацый. Гульня магла мець сакральны кантэкст, альбо з'яўляцца простаю забавай, адным з праяўленняў свабоды ў мастацтве, звязанай з патрэбнасцю чалавека атрымасць асалоду. Менавіта з *геданістычнай* неабходнасці ў мастацкай творчасці ўзнікае любімая забава беларусаў – танцы пад музыку. У агульным кантэксце смехавай карнавальнай культуры гэтая форма народнай творчасці (тых, «хто піры творяху бесчинно пляшуще и играюще») першапачаткова не з'яўлялася самакаштоўнай і знаходзілася на скрыжаванні мастацтва і самога жыцця. Р. Інгардэн выказваецца аб рытуальных танцах як «способе разрядки, как средстве моторно-ритмического выражения» і лічыць, што падобныя формы «необходимо причислить к нехудожественным явлениям» (Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М., 1962, с. 447). У далейшай эвалюцыі свядомасці з'яўляюцца матывы эстэтычнага і мастацкага парадку. Бытавы танец сведчыць аб пошуку эстэтычнага ў жыцці. У этнаграфічных замалёўках П. Шпілеўскі занатоўвае, што заўсёды

сустракаў «охотниц до плясок», якія адразу стваралі вялікі харавод, як толькі з'яўляўся скрыпач са сваёй скрыпкай» [219, с. 55–56]. Як мастацкая форма (ў сцэнічным варыянце) танец сведчыў аб новым артыстычным стане музычнага мастацтва і развіцці музычна-тэатральнага жанру.

Любая з форм танцавальнага мастацтва была цесна звязана з інструментальнай сферай. Па меры станаўлення і вылучэння музычнага мастацтва як асобай формы грамадскай свядомасці, надавалася перавага эстэтычнай функцыі і ў гэтым сэнсе запатрабаванымі становяцца выканальніцкія якасці, каб раскрыць эмацыянальна-танічную, рытмічную, тэмбрава-каларыстычную, структурную, арганізуючую функцыі музычнага інструмента. Так, арганізуючую функцыю выконваў бубен (падбухторваў, натхняў музыкантаў і танцораў), калі патрабавалася спецыяльная рытмічная аснова. «Бубен – рытм і нерв музыкі», – заўважае І. Назіна. І ў народзе сцвярджаюць: «Які барабаншыч, такая і музыка» [156]. Майстэрства валодання гэтым інструментам з часам вельмі ўзрасло. Аб віртуозных магчымасцях бубна дае апісанне Н. Прывалаў: «Иной раз он (бубнист) играя ритурнели между куплетами песни, выстукивал весьма интересное соло на своем инструменте, причём позволял себе из ухарства всякие вольности и «шутки», как, например, ударял по голове своей и соседа, который сидел рядом, бил по коже бубна своим носом, подбородком, локтями, ударял коленом и т. д., точно придерживаясь во время этих «варияций» общей ритмики исполняемой пьесы» [180, с. 21].

У «эпоху лірыкі» ўзмацняецца асабіста інструментальная сфера музычнага мастацтва. Перамога «крайнасцей» (асабіста песні і асабіста найгрыша) азначала далейшую жанравую дыферэнцыяцыю музычнага мастацтва. Узмацненне інструменталізма садзейнічала з'яўленню ансамблевага выканальніцтва. Так званая «траістая музыка» становіцца характэрнай яго адметнасцю.

К XVIII ст. танец увасабляе амаль сімвалічную норму (скакаць пад каго-небудзь). Магілёўская хроніка ўпамінае пра пасквіль на гістарычны падзеі 1707 года (абранне С. Ляшчынскага з дапамогай шведаў каралём Польшчы), дзе сатырычнымі фарбамі раскрыты сэнс падзеі, а ў якасці метафары выкарыстаны танец пад музыку. Цікава прасачыць за інструментарыем, які аўтар выкарыстоўвае, каб высветліць неадарэчнасць сітуацыі: «У танцы першыinstvo трымаюць шведы, бо скачуць па-французску, якім на лютні падыгрывае Бонат, французскі пасол. Адны палякі скачуць па-шведску, другія – па-саксонску, толькі што дрэнна, і ад гэтага ўсе смяюцца. Дудары-палякі на дудах ім падыгрываюць, а хлопчык дыскантам спявае... Ліцвіны скачуць па-маскоўску, а казакі на кобзах перабіраюць, а казачок спявае» [26, с. 331].

На пачатку XX ст. у этнаграфічных запісах мелася інфармацыя амаль аб усіх асноўных разнавіднасцях традыцыйных беларускіх народных музычных інструментаў. Былі названы дуда, жалейка, свістулька, дудкі, пастухоўскія трубы, рог, скрыпка, басэтля, цымбалы, ліра, гармонік, біла, варган, гоўжалка, грэбень, бубен, падкова і інш.

Асноўная каштоўнасць беларускага інструменталізму у тым, што яго пачатак выяўляе найшчыльнейшую сувязь з інтанацыйнай сістэмай беларускай народнай песні. Вакальна-песенную аснову інструментальнай музыкі можна

вызначыць як *спецыфічную рысу* музычнай культуры Беларусі. Больш познія формы «чыстага інструменталізму» разгортваліся паралельна, а запатрабаванне высокіх выканальніцкіх якасцей сведчыла аб развіцці эстэтычнай свядомасці і мастакоўскай сталасці, станаўленні і вылучэнні музычнага мастацтва як *асобай формы духоўнай дзейнасці*.

Высновы

1. Народнае музычнае мастацтва XI–XVII стст. – гэта творчасць пераважна сялянскага насельніцтва. Як частка культуры вуснай традыцыі, музычны фальклор ў кантэксце ўніверсальнага сінкрэтызму (усеагульнага аб'яднання прыроды і культуры), праяўляе сябе ў адзінстве этнафіласофскай, эстэтычнай і музычнай сістэмы, дзе ў арганічнай цэласнасці паяднаны быццёвая філасофія, рэлігія і музыка.

2. Беларускі музычны фальклор – гэта адметная сацыяльная, нацыянальная і музычная з'ява. У ігрышчах, карагодах, абрадах, магільных рытуалах, працы, гульнях, песнях праяўляў сябе сацыякультурны вопыт этнасу (у адзінстве жыцця і творчасці), вырацоўваліся эстэтычныя перавагі, умацоўваліся эстэтычныя традыцыі «песеннай абшчыны».

3. «Календарны модус мыслення» забяспечваў чалавеку гарманічныя адносіны з сусветам і самім сабой, што спрыяла міфатворчасці, на яе падставе – узнікненню архетыпаў і мастацкіх сімвалаў, якія склалі аснову эстэтычных ідэалаў і паўплывалі на станаўленне ўсяго маральна-этычнага і эстэтычнага комплексу: паняццяў добра і зла, прыгожага і агіднага, камічнага і трагічнага ў суадносінах ідэалу і рэальнасці, а таксама агульнага і асабістага, што сфарміравала этнадыферэнцыйныя катэгорыі нацыянальнай этыкі і эстэтыкі.

4. З адзінства этнафіласофскай і агульнаэстэтычнай сістэмы на падсвядомым узроўні вынікалі вобразна-эмацыянальныя і музычна-тэматычныя элементы, якія паступова вызначылі адметныя рысы (этнапачуцці, этнанастрой) нацыянальнага кантэксту і яго мастацкія эквіваленты – сродкі музычнай выразнасці.

5. «Рытмізацыя афектаў» (магутны культурны фактар структуіравання ў творчасці) садзейнічала станаўленню музычна-вобразнай сістэмы – багаццю меладыхных і рытмічных, ладавых, тэмбравых і гарманічных асноў – усяго таго, што ў замацаваным устойлівым выглядзе вызначыла жанравую музычную структуру.

6. Сімвалічная канцэнтраванасць музычна-выразных сродкаў праяўлялася ў напевах вялікай сугестыўнай сілы. Народны напеў нараджаўся «па законах красы» як этнапачуццёвы эмацыянальны ўсплеск, дзе «формульнасць» выразных сродкаў была даведзена да сімвалічнай нормы.

7. Па меры фарміравання эстэтычнай свядомасці развіццё музычнай творчасці мела сваю дынаміку: адбывалася, з аднаго боку, адмацаванне строга прымеркаваных абрадавых песень, а з другога боку, уцягванне падобных па накіраванасці неабрадавых песень у абрадавыя цыклы. Знітаванасць інструментальнай музыкі з інтанацыйнай сістэмай беларускай народнай песні не азначала аднак яго залежнага становішча. Радыкальнай умовай пераходу да «чыстага інструменталізму»

з'яўляўся адказ ад песеннага распеву і замацаванне закону рытмічнай арганізацыі. Пераход ад агульных практык (эпас) да індывідуальных (лірыка) сведчыў аб новым светапоглядным узроўні чалавека і яго сацыяльнай ролі. Ён аддзяліў сваё, асабістае, ад агульнага, і гэты яго выбар паступова праявіўся ў змяненні суадносін аб'ектыўнага і суб'ектыўнага ў народнай творчасці.

ГЛАВА 3

Музычнае мастацтва Сярэднявечча ў кантэксце рэлігійнай эстэтыкі

Сучасная медыявістыка разглядае тэрмін «сярэднявечча» ў шырокім сэнсе – як агульнае абазначэнне аднаго з буйнейшых адрэзкаў шляху сусветна-гістарычнага развіцця чалавецтва і яго культуры. Для Беларусі гэтая частка культурна-гістарычнага руху (канец X–XV стст.) у кантэксце хрысціянскай цывілізацыі азначала адзінства народнай (этнічнай) і рэлігійнай культуры, што праявілася ў аднолькавых формах іх існавання (сінкрэтызм) і ў адзіных падыходах да іх рэканструкцыі (у выяўленні «універсальнай», архетыпаў, канонаў). У дадзеным выпадку нас цікавіць музычнае мастацтва Сярэднявечча як прафесійная творчасць пісьмовай традыцыі.

Яна цалкам знаходзілася ў кантэксце рэлігійнага (хрысціянскага) светапогляду. У Сярэднявеччы адбылася пераарыентацыя грамадскай свядомасці на свет ідэальны, звышпачуццёвы. Спраба надаць найвышэйшы сэнс няпэўнасці язычніцкай карціны быцця, гэтае новае светаўспрыманне, у якім антычнаму шматбожаству быў супрацьпастаўлены навішшы *монатэізм*, аб'ядналі ўвесь сусвет і чалавека як умяшчальнасць Бога. Бог аб'ядноўваў сусвет і ўсе землі пад неба, Бог быў у цэнтры філасофскіх разважанняў і мастацкіх увасабленняў. Гэта быў грандыёзны паварот культуры да пошуку вышэйшай духоўнасці, да ўдасканалення ўнутранага свету чалавека, актуалізацыі яго ўнутраных патэнцый. Для чалавецтва ён быў няпросты – пакутлівы шлях рэальных пазнанняў і рэальных памылак, вогнішчаў інквізіцыі і святла асветніцтва, а таксама попыту ўсё асэнсавання ў трактатах аб сусвеце, прыродзе, грамадстве, чалавеку.

Музычная эстэтыка Сярэднявечча прадугледжвае пэўны тэарэтычны ўзровень даследавання, а значыць «вывучэння» мастацтва эстэтыкай. Такі ўзровень магчымы, калі праблематыка выходзіць за мяжу асабліваасцей дадзенага мастацтва (яго іманентных якасцей) і ўзімаецца да агульных законаў мастацкага асваення свету. Каб зразумець, чым была музыка для чалавека той эпохі, як яна адлюстроўвала навакольную рэчаіснасць, дапамагала ў пазнанні свету, у паступальным руху чалавека да вышынь духоўнасці, не абыісціся без асэнсавання працэсаў сацыяльна-гістарычнага і агульна-мастацкага развіцця. Для Беларусі гэтакі кантэкст асабліва неабходны, у некаторым сэнсе вызначальны, бо ў вялікай ступені гэтыя працэсы зрабілі адбітак на ўсім жыцці музычнага мастацтва ў культуры грамадства той і, яшчэ ў большай ступені, наступнай эпохі (Новага часу, Асветніцтва і г. д.). У нашым першым даследаванні па музычнай эстэтыцы Беларусі знойдзены толькі *вытокі* станаўлення ў полі гістарычнай і сацыя-прасторавай парадыгмы, а менавіта, у заканамернасцях музычнага развіцця – заканамернасці быцця чалавека і грамадства, у спецыфічнай музычнай вобразнасці – характэрнае для мастацтва ўцэлым і, наадварот, у агульна-мастацкіх працэсах, сацыяльным развіцці – спецыфіку музычнага, логіку рэчаіснасці праз логіку музычных форм.

Якім бы ні аказаўся спецыяльны аспект даследаванняў гэтага культурна-гістарычнага адрэзку жыцця чалавецтва, неабходна памятаць, што патрабуецца аналіз рэальных помнікаў эпохі. Яны, як крокі памяці, складаюць знакавую сістэму той эпохі, яе паняціны інструментарый, спосаб светаўспрымання, шырыню духоўных пошукаў – словам, «ментальны ўніверсум» тых, хто жыў у тую старадаўнюю пару і назаўсёды пайшоў у небыццё. Важна яшчэ і іншае. Не толькі пісьмовыя крыніцы той далёкай пары: трактаты, гістарычныя хронікі, дзелавыя дакументы, пісьмы, жыцці святых, але і міфалогія, эпас, фальклор як найбольш устойлівыя формы духоўнай практыкі, у тым ліку і музычнай, праз прынцыпы пачуццёвага ўспрымання навакольнага свету, паўтораныя праз вобразную сістэму ў творах мастацтва, дапамогуць скласці вобраз эпохі, якую называюць «эпоха веры».

Тая эпоха выпрацавала многія прынцыпы, якія сталі асновай усёй сучаснай гуманістычнай культуры. Сярод іх: спасціжэнне сутнасці духоўнасці; усведамленне свабоды як істотнай уласцівасці чалавека; асэнсаванне чалавекам сваёй вышэйшай каштоўнасці незалежна ад яго нацыянальнай і сацыяльнай прыроды.

У эстэтычнай свядомасці таксама былі зроблены вялікія адкрыцці і здабыткі. «Менавіта з эпохай сярэднявечага звязаны такія значныя дасягненні, як вылучэнне на першы план ідэальнага пачатку, пранікненне ў сферу ўзвышанага і бязмежнага, пастаноўка праблемы суб'ектыўнасці» [134, с. 39], якія знайшлі сваё ўвасабленне ў новай адметнай ментальнасці і мастацкай свядомасці.

Але калі ментальнасць сярэднявечага чалавека вызначаюць як цэласнае светаўспрымання, своеасаблівы светапоглядавы ўніверсалізм, то маецца на ўвазе агульнае ідэалагічнае падложжа – хрысціянства як галоўны рэгулятыўны прынцып і аснова маральнага жыцця чалавека. *Універсалізм* светаўспрымання, аднак, не азначаў яго гарманічнасці. Кантрасты вечнага і часовага, свяшчэннага і грахоўнага, душы і цела, нябеснага і зямнога знаходзілі аснову ў сацыяльным жыцці эпохі і сфарміравалі *дуалізм* самасвядомасці. Яны былі ў цэнтры тэалагічных спораў, філасофскіх разважанняў. Агульнаеўрапейскае і рэгіянальнае, агульначалавечае і тое, што ляжала ў аснове беларускага як частка агульначалавечага абапіралася на духоўныя пошукі ў спасціжэнні Бога, веры і мудрасці, Бога і шчасця, жыцця і вечнасці, добра, любові, прыгажосці. Гэтай вышэйшай прагай духоўнасці былі ахоплены як духоўныя лідэры і філосафы Еўропы, так і пастыры Беларусі: Ефрасіння Полацкая, Кірыла Тураўскі, Клімент Смаляціч і інш.

Агульным для хрысціянскай цывілізацыі быў універсалізм, які абапіраўся на Біблію, маральна-эстэтычныя вучэнні айцоў царквы (Аўгусціна, Васіля Вялікага, Іаана Златавуста і інш.) і філасофска-тэалагічныя разважання багасловаў (Іаана Дамаскіна, П'ера Абеляра, Псеўда-Дыянісія, Фамы Аквінскага і інш.). *Адметным* для ўсходнееўрапейскага рэгіёну было прыняцце хрысціянства візантыйскага ўзору ў «гатовым» выглядзе. Як лічыў Д. Ліхачоў, «нам не следуе баяцца прызнання огромной роли Византии в образовании славянских культур... Славянские народы не были провинциальными самоучками, ограниченными своими местными интересами. Через Византию и другие страны они дышали воздухом мировой культуры» [124, с. 120]. *Рэгіянальным* з'яўлялася неабходнасць вызначыць узровень аб'яднання агульнахрысціянскіх каштоўнасцей з мясцовымі звычаямі. *Эстэтычная думка* распрацоўвалася ва ўлонні *хрысціянскай тэалогіі*, якая,

атрымаўшы ў спадчыну традыцыі платанізму і арыстоцелізму, на працягу доўгай тысячагадовай гісторыі – ад Аўгусціна Блажэннага да Фамы Аквінскага, у творах візантыйскіх багасловаў, заходнееўрапейскіх мысліцеляў абмяркоўвала тыя ж праблемы, але ў праекцыі на сувязь прыгажосці і мастацтва з рэлігійнай верай і культурам.

Візантыйскі хрысціянскі абрад, філасофія мастацтва, культурныя сімвалы, каноны, архетыпы ўпісваліся ў асабіста славянскую традыцыю (на працягу XI–XV стст.), змянялі змест і структуру ўсёй культуры, што сведчыла аб яе унікальнасці. Праваслаўная галіна сярэднявечавай культуры працягвала жыць і развівацца нават пасля падзення Візантыі. Лічыцца, што свайго апагея яна дасягнула ў рускім духоўным рэнесансе першай трэці XX ст. Сярэднявечная Беларусь свой духоўны рэнесанс перажыла ў XV ст. Ён быў звязаны з другім, «ціхім», балканскім уплывам, з ідэямі ісіхазму. Тут на адкрытай культурна-гістарычнай прасторы, праз якую Усход ішоў на Запад, а Запад – на Усход, пераплаўляліся самыя разнастайныя ідэі: багаслоўскія і ерэтычныя, тэалагічныя і свецкія.

3.1. Гістарычныя, сацыяльна-палітычныя і мастацкія адметнасці ў станаўленні музычна-эстэтычнай праблематыкі

У Беларусі музычна-эстэтычная думка Сярэднявечча залежала ад тых з'яў, якія стварылі асаблівыя ўмовы яе фарміравання. Таму асэнсаванне характэрных для гэтага часу працэсаў магчыма ў кантэксце гістарычнай і сацыя-прасторавай парадыгмы. Знаходзячыся на скрыжаванні Еўропы, Беларусь была адкрыта ўплывам як з Захаду, так і з Усходу, а яе землі спрадвечу ўваходзілі ў склад розных дзяржаў: Кіеўскай Русі, Вялікага Княства Літоўскага, Рэчы Паспалітай, Расійскай Імперыі. Гэта быў своеасаблівы плацдарм, дзе пераплаўляўся мастацкі вопыт розных культур і арганічна засвойваўся на ўласнай этнічнай глебе. *Духоўны патэнцыял таксама фарміраваўся на памежжы*: з развітага традыцыйнага пачуцця прыгожага, выхаванага язычніцкай перадгісторыяй, з мастакоўскага адкрыцця свету, з прагі духоўнасці і красы, якія раскрыліся з выбараннем новай веры – хрысціянства – спачатку візантыйскага, а потым і рымскага ўзору. З другой жа паловы XVI ст. свае традыцыі пачала фарміраваць Рэфармацыя. Праз Беларусь ішлі палітычныя павевы, філасофскія думкі, мастацкія ідэі. Музычна-эстэтычныя ідэі фарміраваліся, змянялі адна другую. Супярэчлівым быў працэс іх засвойвання на полі змагання двух культурных кірункаў, заходняга і ўсходняга, іх супрацьборства і ўзаемадзеяння. З моманту аддзялення праваслаўнай царквы ад рымскай абедзье галіны еўрапейскай філасофіі (заходняя, арыстоцэлеўская, і ўсходняя, платонаўская) усё больш аддаляліся адна ад другой, тым самым паглыбляючы ментальныя адрозненні. А яны былі значнымі, калі прыняць да ўвагі той факт, што для Заходняй Еўропы вядучым філосафам быў Арыстоцель, заснавальнік логікі, а Візантыя (з ёй і славянскія народы) сваёй духоўнай спадчынай абапіралася на Платона і яго філасофію ідэй. Дадаць трэба яшчэ і той

гістарычны, сацыяльны і культурны вопыт Поўначы і Поўдня, які праяўляў сябе ці напрамую, ці ўскосна.

Стаўленне на Беларусі да ўсіх гэтых з'яў ніколі не было адназначным. Так, Францыск Скарына (XVI ст.) не супрацьпастаўляў крайнасці, а наадварот, заклікаў да паразумення, да талерантнасці, пошукаў лепшага, каштоўнага: «І на ўсходзе і на захадзе – шукайце». На пачатку ж XX ст. Ігнат Абдзіраловіч бачыў прычыну «нявыразнасці» беларускай культуры ў тым, «што беларусы, як украінцы і балканскія славяне, не маглі шчыра прылучыцца ні да аднаго, ні да другога кірунку» і «шукалі на чужых дарогах» [1, с. 17].

Беларусь знаходзілася на памежжы, з цягам часу ва ўмовах своеасаблівай транзітнай культурна-цывілізацыйнай мяжы і, далучаючыся да абодвух рэгіёнаў, выконвала пасрэдніцкую функцыю, найперш функцыю ментальнай кагерэнцыі (узаемасувязі). Гэтая з'ява і абумовіла адметнасць культурна-гістарычнага працэсу: адбывалася вельмі хуткае назапашванне ведаў і навыкаў, ідэй і форм іх уваасаблення; мела месца збіральніцтва новага «культурнага» матэрыялу на стыку розных форм духоўнасці, а таксама ва ўмовах традыцыйна моцных этнічна абазначаных народных уяўленняў і светапоглядных устаноў. Акрамя таго, «чыстыя формы» у выглядзе, з аднаго боку, розных мадыфікацый знаменнага распеву, з другога – грыгарыянскага харала існавалі ва ўмовах ярка абазначанай народна-песеннай містэрыі. Іх суіснаванне, а пазней і ўзаемадзеянне непазбежна вялі да працэсаў сінтэтычнага аб'яднання. *Сінтэтызм* праявіўся ўтварэннем новых мастацкіх форм сімбіёзнага характару. Тыя сінтэтычныя рысы, якія праявіліся ў мастацтве, у тым ліку музычным, пад канец Сярэднявечча і яшчэ больш выразна ў наступныя эпохі – ёсць сведчанне своеасаблівай *эстэтычнай адметнасці*. Самі працэсы аднак праходзілі няпроста.

Уплыў Візантыі, адкуль прымалася хрысціянства, быў дамінуючым. Так гістарычна склалася, што канфрантацыя Рым – Канстанцінопаль, якая ўзнікла ў выніку падзялення цэркваў у 1054 годзе на рымска-каталіцкую і грэка-праваслаўную, закранула ўсе сферы жыцця ўсходняга рэгіёна. Візантыйскі патрыярх Фіціяў яшчэ ў 870 г. заснаваў Акадэмію, дзе чытаў лекцыі па грэчаскай філасофіі. Візантыйскія вучоныя распаўсюджвалі яго ідэі, гэтак жа, як заходнееўрапейскія – ідэі Тамаша Аквінскага. Як Парыж уплываў на Заходнюю Еўропу, так Візантыя уплывала на славянскія народы. Гэтая імперыя, з аднаго боку, працягвала ўжо выпрацаваныя напрамкі мастацкай творчасці, з другога – прапаноўвала новыя, якія ўздзейнічалі на станаўленне новых эстэтычных арыенціраў ірацыянальнага светапоглядавага кірунку. Ватыкан толькі пачаў ступаць па беларускіх землях, пакуль не была падпісана Крэўская ўнія (1385 г.). Князь Ягайла падпісаў унію з Каралеўствам Польскім і аддаў перавагу каталіцызму як рэлігіі першадзяржаўнай (прывілея 1387 г.).

Падчас Фларэнцыйскага сабора 1439 года, на якім рабілася спроба прымірэння цэркваў, беларускія землі ўжо цалкам уваходзілі ў Вялікае Княства Літоўскае. Пасля прыняцця хрысціянства ў 988 годзе, амаль чатыры вякі Беларусь жыла ў абстаноўцы ціха-мірнай, не замутненай гэтай канфрантацыяй. Вялікія літоўскія князі, будучы як праваслаўнымі, так і толькі што стаўшы каталікамі, вельмі мудра выбралі *талерантную роўнасць* адносна да рэлігіяў – дарогу паразумення (пры Вітаўце, якога падтрымліваў Фларэнцыйскі сабор, рабілася спроба зацвердзіць у

Навагрудку аўтакефалію – асобнага ад Візантыі і Рыма трэцяга цэнтра). Амаль да сярэдзіны XVI ст. рэлігійная верацярпімасць, талерантнасць цвёрда трымаліся на гэтым беларуска-літоўска-ўкраінскім астраўку паміж Візантыяй і Ватыканам, на якім новая вера павінна была яшчэ ўжывацца са старой, язычніцкай, і прыстасоўвацца да яе.

Хрысціянства прыйшло з Візантыі ў «готовым» выглядзе з усёй ужо выпрацаванай эстэтычнай сістэмай. Выбар веры, дзякуючы харакству яго набажэнскай практыкі – сведчанне таго, што ў народных уяўленнях, у народнай эстэтыцы катэгорыі прыгажосці, красы, характава стала пераважалі над усімі іншымі. Яны яшчэ доўга не былі распрацаваныя як абстрактныя паняцці, і народныя ўяўленні доўгі час вызначалі эстэтычную свядомасць той эпохі. Заўважана, што нават «першыя нашы пісьменнікі ўспрымалі прыгажосць з пазіцый сярэднявечнай народнай эстэтыкі» [77, с. 25].

Летапісы паведамляюць, што паслы князя Уладзіміра «приходом в греки» не маглі «забити красоты тоя, всяк бо человек, аще вкусить сладка, посреди горести не принимает, тако и мы не имале где быти» [181, с. 13]. Мэтай візантыйскай мастацкай сістэмы была пабудова на зямлі вобраза нябеснага свету. Нездарма паслы старажытнарускага князя, вярнуўшыся з Царграда, казалі аб Сафіі: «Не ведаем, дзе мы былі, ці то ў небе, ці то на зямлі». Не меншае ўраджанне яны адчулі і ад царкоўнага спеву. Як сведчыць «Степенная книга», дзеля прыгажосці службы з'явілася «богосласное пение от Грек»: «Не токмо же глаголы едиными благоволи бог в Руси славити имени его святому, но и богосласным пением хотя украсити церковное исполнение... приидоша от Царьграда богоподвизаемые три певцы гречестии с роды своими. От них же начать быти в Рустей земли ангелоподобное пение изрядное осмогласие, наипаче же и трисоставное сладкогласование и самое красное демественное пение...» [207, с. 88].

Прага прыгожага, маляўнічага, хвалюючага, меладычнага выходзіла з часоў, далёкіх ад хрысціянства. Але менавіта хрысціянскія ідэі сфарміравалі тыя новыя светапоглядныя асновы, якія распалілі яшчэ і прагу *духоўнасці*. Ідэі мудрасці, міласэрднасці, маральнага абавязку спрыялі выхаванню душэўнай прасветленасці, сумленнасці, сцвярджэнню праўды і справядлівасці як асноўных апор супольнага жыцця ў грамадстве. Аднак рэальнасць была шматтаблічнай. Як заўважыў Й. Хейзінга, па сваёй вастрыні і яркасці сярэднявечае жыццё захоўвала каларыт казкі, дзе да паху роз прымешваўся пах крыві [211, с. 36]. У такіх абставінах задача стварэння новага тыпу грамадства з больш высокім узроўнем чалавечага патэнцыялу і новым, больш высокім узроўнем гармоніі патрабавала спецыяльных прыёмаў уздзеяння на свядомасць чалавека, на яго розум, пачуцці. Агульны пафас гэтага ўздзеяння быў «*вучыцельскім*», значыць, маралістычным, дыдактычным. Галоўным прынцыпам, які сілай насаджаўся ад імя адзінага Бога, быў *прынцып уніфікацыі* ва ўсіх сферах грамадства. Усё жыццё цалкам залежала ад святых догмаў, што зацвярджаліся ў пэўных нормах, узорах, канонах, трафарэтных формулах. Духоўныя лідэры Сярэднявечча прапанавалі ўніфікаванасць, аднастайнасць, панаванне цяжка распазнавальнага трансцэндэнтнага быцця, што ў выніку прывяло да згасання шматколернага ўспрымання свету (старажытныя грэкі вызначылі характава як адзіства разнастайнага). Ка-

нон, узор, сімвал становяцца ахоўнікамі гэтага ўніверсальнага, строга рэгламентаванага характа. Сурова крытыкавалася ўсякае язычніцкае разуменне прыгожага, праявы раманскага яго ўвасаблення, і «выбудоўваўся» іерархічны будынак гатычнага светаўспрымання, заснаваны на аскетычным разуменні характа, пры дапамозе якога *аскетніцкая эстэтыка* спрабавала выпрацаваць стойкі імунітэт да характа цялеснага, пачуццёвага як галоўнай небяспекі, што была на шляху ўзвышэння чалавечага духу. «Матэрыя жыцця» умяшчалася ў «матэрыю формы» так, што форма становілася сакральнай. *Сакральнае* разумелася як святое, непарушнае. Святасць, святло, свет, сусвет, маюць асаблівы сэнс. Яны заўсёды з'яўляліся ўлоннем для пошукаў універсальнасці, абсалютнасці і вечнасці чалавечага існавання, асновай ірацыянальнай гнэсеалогіі, аксіалогіі, эстэтыкі. Сакральнае (як непарушнае) вынікала з візантыйскай эстэтыкі і філасофіі мастацтва, галоўным здабыткам якой з'яўлялася *тэорыя мастацкага сімвалізму*, а таксама звязаная з ёй адна з самых сур'езных праблем візантыйскай эстэтычнай сістэмы: суадносіны *вобраза і яго боскага правобраза*.

Тэорыя сімвалізму, распрацаваная Грыгорыям Нісскім, Псеўда-Дзіянісіям (Арэапагітам), Іаан Дамаскінам, Феадорам Студзітам, у многім вызначыла ў будучым мастацкую практыку Сярэднявечча. Усяленскі сабор 787 г., прысвечаны пытанням іконашанавання, адверг пазіцыю іканаборцаў і выпрацаваў на аснове сімвалікі строгую *кананічнасць*. Сталае візантыйскае (а затым і стараславянскае) мастацтва пры дапамозе мастацкіх сімвалаў імкнулася да адлюстравання не проста імгненняў бачнага свету, а да ўвасаблення яго лікаў – візуальных сімвалаў сутнасных асноў рэчаў, іх духоўных субстанцый. Сімвал, як агульная філасофскі-багаслоўская катэгорыя, уключаў у сябе такія паняцці, як абраз, яго адлюстраванне, падабенства, знак, характа. Менавіта іх разглядае Псеўда-Дзіянісій (Арэапагіт), каб вызначыць некалькі аспектаў разумення сімвала. Другі аспект у яго тэорыі сімвалізму: сімвал як адмысловая форма захавання ісціны. На думку Псеўда-Дзіянісія, сімвалы адначасова выяўляць і ўтойваць ісціну. З аднаго боку, сімвал служыць для вызначэння неспасцігальнага ў канчатковым, пачуццёва ўспрымаемым. З іншага, – ён з'яўляецца абалонкай, покрывам і надзейнай абаронай невымаўленай ісціны і абараняе яе ад вока і слыху, нявартага пазнання ісціны. Гэтыя супрацьпастаўленыя мэты магчыма ажыццявіць, лічыў Псеўда-Дзіянісій, дзякуючы адмысловай форме захавання ў ім ісціны, якім з'яўляецца «характа, схаванае ўнутры» сімвала, а праз яго і здабываецца спасціжэнне звышсутнаснага духоўнага свету [52, с. 29]. Так, непаняццёвая інфармацыя сімвала ўспрымаецца, па Псеўда-Дзіянісію, перш за ўсё эмацыянальна, у форме характа і свету.

Аднак, гаворка ідзе не аб знешняй прыгажосці форм, а аб нейкім абагульненым духоўным харакце, змешчаным у разнастайных сімвалах – славесных, выяўленчых, музычных, прадметных, культавых. Вышэйшая прыгажосць адкрываецца таму, хто ўмее глядзець. Лічылася, што адкрыццё духоўнага зроку – справа нялёгкае і патрабуе спецыяльнага навучання. Ідэя ўзвядзення чалавека да спасціжэння вышэйшай Ісціны з'яўлялася адной з вядучых у візантыйскай эстэтыцы. З ёй звязана ўсведамленне галоўнай катэгорыі хрысціянскай эстэтыкі – узнёслага.

Навучальная, дыдактычная ўстаноўка на *адкрыццё Ісціны* і праз гэта ўзвядзенне чалавечага духу ў вышэйшыя сферы духоўнасці, сфармуляваная ў візантыйскай эстэтыцы, з'явілася асабліва плённай для пошукаў зместу і велічы духоўнасці ў беларускай эстэтыцы. Пачынаючы з Сярэднявечча *асветніцтва* становіцца пафасам і мэтай усіх дзеячаў на ніве выхавання чалавека. І не толькі асветніцтва рэлігійнае, з падзвіжніцтвам, як то ў вобліку Ефрасінні Полацкай, Кірылы Тураўскага, Грыгорыя Цамблака, Афанасія Берасцейскага, Мяленція Сматрыцкага, але і тое, якое пачыналася ў творчасці гусяроў мастацкім адкрыццём свету праз красу, дабро, ласку, і працягвалася ў асветніцтве гуманістаў ад Скарыны і Гусоўскага да Купалы, Багдановіча, Караткевіча ўмацаваннем агульначалавечых каштоўнасцяў на «зямлі пад белымі крыламі».

3.2. *Музычна-эстэтычная думка ў кантэксце хрысціянскай музычнай антрапалогіі*

Распрацаваныя патрыстычнай эстэтыкай і падцверджаныя візантыйскім мастацтвам тэорыі эманцыі, сімвалізму, вобраза садзейнічалі станаўленню галоўных архетыпаў хрысціянскай музычнай эстэтыкі і зрабілі адбітак на ўсім сярэднявекавым мастацтве ўсходняга арэалу. Богаслужэбны спеў атрымаў сваё сімвалічнае ўвасабленне ў працах айцоў царквы як спеў анёлаў, а паходжанне анёльскага спеву, як сцвярджалі багасловы, можа быць падобнай да прыроды адлюстравання. Анёлы, якія з'яўляюцца «вторымі светами» «не поглощают собою эгоистично Божественный Свет, исходящий от Света Первого, но подобно зеркалам отражают этот Свет вовне, освещая все вокруг» [54, с. 7]. Па Евангеллю, першая хрысціянская песня была спета анёламі Божымі ў ноч Раства Хрыстова, і была яна спевам радасці, хвалы Богу, абвясціўшая «в человецех благоволение». Звычай спяваць на богаслужэнні, абедні, быў устаноўлены, па паданню, асабіста Ісусам Хрыстом на Тайнай вячэры. Па Іаану Златавусту (к. 350–407), богаслужэбны спеў ёсць «согласие» (гармонія) – нематэрыяльная (беспрадметная) нябесная з'ява, якая весяліць анёлаў і Бога. *Распетае слова* – галоўны дагмат ранняй хрысціянскай эстэтыкі, а «чысты» *вакалізм*, *манадыйнасць* і *хараваы пачатак* сімвалізавалі адзіства царквы і непарушнасць веры.

Агульныя патрабаванні да царкоўнага спеву выпрацавала *эстэтыка патрыстыкі*. Яны абапіраліся на *дзе асноўныя канцэпцыі музыкі: інтэлектуальную і маральную*, якія, нягледзячы на з'яўленне зусім новых падыходаў і поглядаў на музыку, былі ўжывальнымі і ўплывовымі на працягу многіх стагоддзяў. Раннехрысціянская філасофія зацвердзіла за музыкай важную ролю: гэта адзінае з мастацтваў, якому знайшлося месца ў навукова-тэарэтычнай сістэме сямі вольных мастацтваў. Але ад Марціяна Капэлы і аж да Рэнесанса музыка заставалася навукай, відам філасофскай прапедытыкі (падрыхтоўка, увядзенне ў якую-небудзь навуку), што далёка аддаляла яе ад рэальных жыццёвых працэсаў жывой гучальнай музыкі. Знаходзячыся ў сферы матэматычных ведаў і з'яўляючыся адной з матэматычных дысцыплін, музыка разглядалася як *навука*

аб лічбах («Усё ёсць гармонія і лічба»). Піфагарызм перажыў сваё адраджэнне ў сярэднявечных музычных трактатах. У тэалогію транспаніруецца кола паняццяў *musica mundana*, дзе гармонія сфер азначае роўна як матэматычны закон быцця, так і спяванне анёлаў.

Адным з першых лічбавую прыроду музыкі асэнсавуў Аўгусцін. Яго шэсць кніг «Аб музыцы» падрабязна вызначаюць сэнс традыцыйнай для сярэднявечнай музычнай тэорыі лічбавай сімволікі. Яго погляды на музыку супадаюць з асноўнымі палажэннямі «агульнай эстэтыкі», з перакананнямі духоўнай сутнасці прыроды прыгажосці, аснова якой – лічба. Пачатае Аўгусцінам матэматычнае тлумачэнне сутнасці музыкі паўплывала на ўсю *канцэпцыю музычнай творчасці* эпохі Сярэднявечча. Сэнс іх разважанняў зводзіцца да наступнага: калі сутнасцю музыкі з'яўляюцца лічбы і іх суадносіны, то выходзіць, музыкант ці кампазітар нічога не ствараюць, а толькі камбінуюць тыя элементы, якія ўжо існуюць у свеце, і такім чынам атрымліваюць музычныя мелодыі. А з гэтага вынікае, што сутнасць музыкі пазнаецца рацыянальным шляхам, як і «сусветная музыка» піфагарэйцаў, якая, згодна з іх уяўленнямі, узнікае як сугучча планет, гармоніі сфер, і якую можна спасцігаць толькі інтэлектуальна.

Аднак сярэднявечныя аўтары не абмежаваліся рацыянальнай сістэмай піфагарэйцаў. Моцны ўплыў эстэтыкі неаплатанізму прыводзіць іх да музычнага алегарызму і сімвалізму. Згодна з філасофіяй Плагіна, усё пачуццёвае ёсць толькі водблеск, сімвал вечнага і абсалютнага хараства, якое выпраменьваецца Боскім святлом. Таму рэчы прыгожыя не самі па сабе, а толькі як водблеск гэтай нябачнай красы. Музыка і ўсе яе праявы таксама не маюць самастойнага значэння, яны толькі адбітак сусветнай гармоніі. Элементы піфагарэйства і неаплатанізму аб'ядноўваюцца з біблейскімі, і музыка аказваецца сферай, якая знаходзіцца паміж пачуццёвым і трансцэндэнтным.

Анталогія хрысціянскага ўспрымання музыкі вызвала супярэчлівасць яе агульнаэстэтычных асноў. Хоць музыка, як навука, як абстрактна-тэарэтычная дысцыпліна, і атрымала сваё месца сярод «сямі вольных мастацтваў», яе разглядалі, пачынаючы з патрыстыкі і аж да схаластыкі, як мастацтва, якое павінна знаходзіцца ва ўслужэнні. Музыцы адводзяць нізкае месца ў іерархіі духоўных каштоўнасцей. Яна дапускаецца царквою як патуранне слабасцяў чалавечага роду. Функцыя такога мастацтва была зарыентавана на патрабаванне больш дасканалы падрыхтаваць культывае служэнне і данесці слова Святога пісання. Але па меры таго, як хрысціянства становіцца пануючай ідэалогіяй, паступова змякчаюцца аскетызм і рыгарызм філасофіі музыкі. Васілій Вялікі падкрэслівае, што мелодыі святага спеву палягчаюць пасціжэнне дагматычных таямніц веры. Прокл усхваляе спяванне псалмоў за тое, што яны схіляюць да хрысціянскай дабрадзеінасці, «прыводзяць грэшніка да пакаяння», прымушаюць душу да пакорлівасці [147, с. 74].

У творах Іаана Златавуста, Клімента Александрыйскага, Васілія Вялікага, Кіпрыяна, Аўгусціна была распрацавана *канцэпцыя аб маральным уздзеянні музыкі*, з якой амаль цалкам выключаліся эстэтычны падыход. Дэнеш Золтаі звяртае ўвагу, што *хрысціянская музычная эстэтыка* – гэта маралізацыя антычнага вучэння аб этасе [84, с. 34]. Маральнае ўздзеянне музыкі, яе здольнасць кіраваць

норавымі людзей абумовілі і яе падпарадкаванасць дыдактычным мэтам. Сабор у Туры (813 г.) спецыяльна разглядаў пытанне аб уздзеянні музыкі і яе здольнасці ўзбуджаць душэўнае хваляванне. Усё, што садзейнічае ўзмацненню пачуццяў, як устанавіў Сабор, павінна выходзіць ад божых службаў, бо «вельмі многа спакус, здатных прывабліваць слых і вока, а затым і душу» [232, с. 47]. Гэтым тлумачацца многія асаблівасці музычнай эстэтыкі айцоў царквы: іх барацьба з народнай музыкай, адмаўленне ад элементаў танца, жэста, руху, крытыка інструментальнай музыкі, устанаўленне прымата слова над мелодыяй, музычная алегорыя і г. д.

Такім чынам, айцы царквы распрацавалі вучэнне аб «новай музыцы», пераплаўленай ў гарніле аскетычнага подзвігу. У так званай новазаветнай гісторыі, звязанай з нараджэннем Хрыста, згодна з гэтым архетыпам раздзяліліся паняцці «музыка» і «богаслужэбны спеў», што паўплывала на развіццё музычна-эстэтычнай думкі ў багаслоўскіх сістэмах Усходу і Захаду. Калі на Захадзе ў трактатах музычных тэарэтыкаў «музыка – гэта свабодная навука, якая дае магчымасць свабоднага спеву» (Бэда Дастапачценны – 672–735) [147, с. 62], то на Усходзе пісалася аб унутраным «сердечном делании», аб патаемным шляху Богапазнання. Працістаянне канцэпцыі абстрактнага спеву на пачатку другога тысячагоддзя, дагэтуль жа спеў як Заходняй, так і Усходняй царквы меў адзіныя каноны (асмігалоссе, цэнтоннасць і няўменнае пісьмо) і ўяўляў сабой вобраз нябеснага спеву. Паводле падання, апостальская царква пакінула ў вуснай традыцыі прыклады такога спеву. Ён быў выключна аднагалосным, што адпавядала наступным ўстаноўкам айцоў царквы: «дух, умеряя голос каждого, из многих голосов оставляет одну мелодию» (Іаан Златавуст); «Бог не заповедует каждому частную молитву, а повелевает всем молиться за всех молитвою общею и молитвою единодушною» [177, с. 54]. Сакральны сэнс устаноўкі патрабаваў, каб у такіх мелодыях не было ні дынамічнага руху, ні энергіі рытму, ні вострых ладавых прыцягненняў, бо там, дзе вечнасць, нельга гаварыць аб дзеянні, аб прагрэсе.

Так паступова музычная эстэтыка фарміравалася ва ўлонні праваслаўнага багаслоўя як *адметная хрысціянская музычная антрапалогія* – глыбока містычнае вучэнне, дзе жыццё чалавека і ён сам разглядаліся як інструмент, ад добрай настройкі якога залежала чысціня і правільнасць мелодыі. Усё ў ёй было падпарадкавана асноўнаму – успрыняць ідэю Боскай універсальнасці сусвету, сакральны сэнс якой адлюстроўвала хрысціянскае богаслужэнне (літургія). Гэтае цэласнае *сакральна-мастацкае дзейства* выкарыстоўвала сінтэз мастацтваў і ўключала архітэктур, жывапіс, песенна-паэтычнае мастацтва, красамоўства, асаблівую харэаграфію святароў. Уся літургія была пранізана асобай прыроды літургічным вобразам, прысутнасць якога раскрывалася складанай сімволікай, у якой сам храм – «нябесны свет, неба і рай... Алтар – вобраз Горнега свету, трапеза «абразует» прастол Бога, а іерарх, які вядзе службу – сам Хрыстос, Богачалавек» [52, с. 37]. Ён валодае і яго сілай. *Таінства Еўхарыстыі* – мэта ўсяго богаслужэбнага цыклу, *малітва* – дынамічны змест храмавага дзейства, арганізаванага шляхам аб'яднання цэлага рада мастацтваў, а *літургічны вобраз* – семантычны ключ да разумення ўнутранай сутнасці богаслужэбнага дзейства ў цэлым. Такім чынам, усё дзейства набывала рысы рэальнасці. Гэты асаблівы *сакральны рэалізм* царкоўнага богаслужэння, які П. Фларэнкі ў XX ст.

вызначае адначасова як рэалізм і сімвалізм, разумеючы сімвал у якасці рэальнага выявіцеля архетыпа [208].

Калі гаворка ідзе пра музычна-эстэтычную думку, то гэта азначае нейкую рэфлексію, якая вызначае аб'ект даследзін з агульнага цэлага. Праваслаўнае багаслоўе такога аб'екта не мела. Як ужо было паказана, музыка як мастацтва і не магла быць такім аб'ектам. Музычна-эстэтычная думка Сярэднявечча да XVII ст. не мела «сваёй зямлі». Пытанні музычнай эстэтыкі закраналіся той часткай праваслаўнага багаслоўя, якая тычылася мастацтва гукаў і ўяўляла сабой своеасаблівую музычную тэалогію. Да XVII ст. невядома аб існаванні якой-небудзь разгорнутай музычна-навуковай працы. Некаторы матэрыял раскіданы па творах царкоўных пісьменнікаў, летапісах і іншых гістарычных крыніцах, а таксама ў спеўных азбуках канца XV–XVI стст., азбукоўніках (тлумачальных слоўніках).

Асноўная праблематыка, што паўстала ў багаслоўі і магла быць вызначана як музычна-эстэтычная, закранала пытанні:

- 1) царкоўнага спеву;
- 2) асмігалосся, як сістэмы меладычных формул;
- 3) адносін да свецкай (народнай), каталіцкай царкоўнай музыкі, язычніцкай антычнасці.

Кірыла Тураўскі (1130–1183 гг.) спецыяльна не закранаў гэтых пытанняў, але выказваўся ў кантэксте тэалагічнай праблематыкі. Ён адзін з першых усходнеславянскіх хрысціянскіх асветнікаў, паэт, аратар, якога аўтар «Жыція» (XIII ст.) называе «второй Златоуст, иже нам на Руси паче всех востия». Яго творы былі вельмі папулярнымі на абшарах усёй Русі. У сваёй эстэтыцы Кірыла Тураўскі працягвае традыцыі айцоў царквы і карыстаецца іх сімволікай. Ён спрабуе вызначыць *каштоўнасць характа*, але спыняецца на вострай праблеме глыбіннай супярэчнасці паміж матэрыяльнасцю рэальнага быцця прыгажосці і духоўнасцю боскай субстанцыі.

У свой час эмацыянальна адораны чалавек, Аўгусцін Блажэнны таксама вагаўся паміж пачуццёвайсцю зямнога ўспрымання, саромячыся яго, і ўзвышанасцю духоўнага. Ён крытычна заяўляў у «Сповідзі»: «Когда мне случается увлечься пением более, чем предметом песнопения, я со скорбью сознаю свой грех и тогда желал бы не слышать певца» [2, с. 72]. Кірыла Тураўскі ідзе далей за Аўгусціна, ён чалавек іншай эпохі. Гэта адчуваецца па тых праблемах, якія ён разглядае. Яго эстэтыка не выключае каштоўнасці пачуццёвай прыгажосці, хоць і ставіць яе ніжэй за духоўную. Як звяртае ўвагу У. Конан, ён «устанавлівае своебразную іерархію красоты», і ў зямной красе бачыць адбітак Боскага характа. «Ибо есть цепь золотая, низванная жемчугом и драгоценными камнями, приятна для очей, на нее взирающих, тем более приятны красоты духовные – святые праздники, веселящие сердце верующих и освящающие их души», – асцярожна выбудоўвае ён сваю іерархію [104, с. 29]. У кантэксте гэтых разважанняў ён настойвае на ўзмацненні духоўнай сутнасці святаў і выкарыстоўвае біблейскую сімволіку. Пра спеў, як *моцны эмацыянальны сродак* ён успамінае ў самых адказных момантах, калі «вся тварь красуется», а «за оны громы и молния пророчесии слышатся гласи, яже радостно ликоствуют глаголюще: «Вознесися силою твоею, боже, поем и воспоем силы твои» [104, с. 34]. Кірыла Тураўскі мяркуе пра гэты

спеў у «Слове на вознесение Господне» згодна з багаслоўскім дагматам аб яго нябесным паходжанні. Ён уяўляе карціну нараджэння таго спеву, што даносіцца з нябёсаў, таго, як «патриарси начинают песнь», «преподобнии возглашают», праведники велегласуют, «Давыд, же, акы старейшина ликов, ушняя песенные гласы, глаголет», і «всех же глас окончивает Павел» [104, с. 35].

Сімволікай насычана «Поучение на Фомину неделю». Аўтар малюе карціну веснавага абнаўлення і сам раскрывае сэнс сімвалаў: «Весна убо есть красная вера Христова... бурнии же ветры – грехопадении помыслы». У працягу гэтай паслядоўнасці ўзнікаюць біблейскія музычныя сімвалы: «пастыри, свирающе (гранем на свірэллі) веселием Христа хвалят» [141, с. 423]. Такая музычная сімволіка не азначае аднак сувязі з бытавым сярэднявковым інструментарыям, для якога ў сярэднявковай літаратуры існавалі свае вербальныя формы: «гудебные сосуды», «дьявольские сосуды». *Музычныя інструменты*: псалтыр, гуслі, цімpany, кімвалы і інш. – ўваходзілі ў сістэму сярэднявковых сімвалаў як старазапаведныя архетыпы (так, біблейскі цар Давід-псалмапеўца амаль не ўсведамляўся без гусяў). У Кірылы Тураўскага, як і ў візантыйскіх філосафаў, біблейскія музычныя інструменты ўваходзяць у сімвалічны рад культыва-філасофскага сэнсу.

Творчасць Кірылы Тураўскага мела моцны асветніцкі пафас і была накіравана на ўзвышэнне чалавека. Аўтар «Жыція» паведамляе, што гэты блажэнны епіскап «многа божественаа писаниа изволи, славен бысть по всей стране той...многа послания написа, от евангельских и пророчских писаний, яже к Господу молитвы и похвалы многим святым... И канон великий о пакаании сотвори к Господу по главам азбуки» [132, с. 321]. У «кніжным розуме» асветнік бачыў залог «жыцця вечнага». Розум быў для яго найвышэйшай каштоўнасцю, ён лічыў, што «добро убо, братье, и зело полезно, еже разумевати нам божественных писаний учение» [131, с. 29]. Не паглыбленне ў плоцкія прагненні, якія «комрачают красоту образа», а дабрадзеінае жыццё, быў упэўнены асветнік, павінна стаць першым крокам на шляху ўдасканалення чалавека. Адсюль і асуджэнне *народнай музыкі*, тых, хто «басні баіць і ў гуслі гудзец, і тых, хто іх слухае» [86, с. 33]. У «Павучанні» ён піша: «Гора будзе ўсім тым, хто не трымаўся кніжнай мудрасці і наказаў духоўных бацькоў; гора тым, хто пад гульні і скокі апіваўся віном; гора будзе жалеянікам і гора тым, хто іх слухаў, бо што ўзвялічвае д'ябла – губіць усіх хрысціян» [86, с. 33].

Эстэтычныя погляды самога асветніка ўжо закранулі тыя багаслоўскія спрэчкі, што разыграліся ў Еўропе ў XI–XII стст. Да ранніх тэорый эманцыі, вобраза-сімвала далучаюцца разважання аб пачуццёвай прыгажосці, а ў філасофіі мастацтва з'яўляюцца новыя мастацкія крытэрыі, якія даказалі сваю самакаштоўнасць. Гэта пазней пацвердзіла мастацкая практыка. Калі візантыйскія эстэтычныя тэорыі папярэднічалі мастацкай практыцы, то з XIII ст. ўжо новыя прыёмы мастацкай творчасці і ўспрымання патрабавалі эстэтычных абагульненняў. Спецыяльных эстэтычных трактатаў заходнееўрапейскія тэолагі не стваралі, іх эстэтычныя погляды былі рассыпаны па гэтак званых сумах. Ульрых Страсбургскі адну главу свайго твора прысвячае тэме «Аб прыгажосці», у якой разглядае розныя віды цялеснай прывабнасці чалавека. Але поўную сістэму новых эстэтычных пазіцый прапанаваў *Тамаш Аквінскі* (1225–1274 гг.) – першы схаластычны настаўнік царквы. Ён поўнасцю рэабілітуе прыгажосць пачуццёвага свету і ўпершыню звяртае

ўвагу на «незацікаўленасць» у перажыванні хараства. Ён лічыць, што эстэтычнае перажыванне знішчае ўсялякую практычную накіраванасць. Калі пры ўспрыняцці музыкі ці жывапісу чалавек адчувае пачуццё апантанасці або прымірэння, то гэтыя яго эстэтычныя рэакцыі з'яўляюцца каштоўнымі ўжо самі па сабе, разважае філосаф у «Суме тэалогіі». Яго філасофія мастацтва абаянаецца на рэаліі мастацкай практыкі, у якой павялічваецца ўвага да рэальнага свету з усімі новымі прывабнымі падрабязнасцямі. «Культура зроку» пераадолела «культуру слыху» і яе звышпачуццёвасць. *Трансцэндэнтная эстэтыка саступала месца эстэтыцы іманентнай.*

У развіцці сярэдневяковай думкі айцы царквы былі сувязным звяном паміж антычнасцю і музычнай эстэтыкай так званых тэарэтыкаў музыкі, для якіх, пачынаючы з Баэцыя, музыка становіцца прадметам тэарэтычнага вывучэння. У V–XIII стст. у заходняй Еўропе з'яўляецца вялікая колькасць літаратуры па пытаннях музычнай тэорыі, ладавай і рытмічнай структуры музыкі, лічбавай асновы музыкальнага мастацтва, музыкальнага этасу, музычнай педагогікі.

Увогуле, у гісторыі еўрапейскай музычнай эстэтыкі эпохі Сярэднявечча разглядаюцца *тры этапы станаўлення музычна-эстэтычных поглядаў*. Першы, ад Баэцыя да Гвіда з Арэцца (V–XI стст.), вызначаецца перавагай манадычнай музыкі, і ў першую чаргу грыгарыянскага харала ва ўмовах няўменнай натацыі (неўма – знак). Другі (XI–XIII стст.) пачынаецца з Гвіда з Арэцца, які прапанаваў рэформу нотнага пісьма, у сувязі з чым з'явілася магчымасць дакладнай фіксацыі вышыні і працягласці гукаў. Такое новаўвядзенне перавярнула ўсю сістэму поглядаў на сутнасць музычнай творчасці і прывяло да крызісу музычнай тэорыі. Аднак галоўным дасягненнем музычна-эстэтычнай думкі гэтага перыяду з'яўляецца ўзнікненне дакладнай нотнай фіксацыі, нараджэнне і развіццё поліфанічнай музыкі. Метафізічныя спрэчкі адышлі на задні план, і музычная тэорыя пераходзіць да праблем музыкалагічных у самым прамым сэнсе гэтага слова, і дыскусіі разгортваюцца на глебе гістарычнай і эстэтычнай. Нарэшце трэці этап (XIII–XIV стст.) вызначаецца з'яўленнем новай эстэтыкі і мастацтва *Arts nova*. Такую назву меў трактат французскага тэарэтыка і кампазітара Філіпа дэ Вітры, які з'явіўся ў 1300 годзе і даў назву цэламу накірунку сярэдневяковага мастацтва. Новае мастацтва было неаднародным у сваіх праявах. У Францыі яно азначала пачатак секулярызацыі *ars antiqua* і новыя формы музычнай выразнасці: шматгалоснай, амаль песеннай, «предназначенной для выражения чувств полифонии» [147, с. 47], – хоць яшчэ ў рамках сярэдневяковай карціны сусвету.

У Італіі музычная эстэтыка ўжо пераходзіць да пытанняў аб музычнай прыгажосці як з'явы аўтаномнай, якая ўзнікае з сябе самой, з прыгажосці саміх гукаў. Гэтая новая для сярэднявечага перспектыва аб ўздзеянні музыкі на душы людзей прывяла да нараджэння музычнай псіхалогіі, цікавасць да якой з'яўляецца не толькі ў тэарэтыкаў, але яшчэ ў большай ступені ў паэтаў і літаратараў. У Маркетта Падуанскага (XIV ст.) у трактате «*Lucidarium*» упершыню з'яўляецца раздзел «Аб прыгажосці музыкі». Музыка характарызуецца ў ім з *геданістычных* пазіцый, як найпрыгажэйшае з усіх мастацтваў. Яе шляхетнасць напаўняе ўсё жывое і нежывое. У сутнасці музыкі, лічыць аўтар трактата, нічога мацней не адпавядае чалавеку, як расслабленне пад уздзеяннем мелодый, і

няма нічога больш прыемнага у жыцці людскім, як ад «раскошы, якая ліецца з салодкай мелодыі» [232, с. 52].

Адам з Фульда падзяленнем музыкі на натуральную (сусветную і чалавечую) і штучную (інструментальную і вакальную) канчаткова эмансіпіруе музыку ад тэалогіі і аграічвае сваёй асабістай сферай.

У той час *усходнееўрапейская эстэтычная свядомасць*, што склалася ў праваслаўнай традыцыі к XIV ст., фарміравалася на аснове вяртання да біблейскага разумення чалавека як цэльнага псіхасаматычнага арганізму. У Візантыі, потым ва ўсім славянскім свеце ідэал хрысціянскай пакоры, аскецізму, рэлігійнага падзвіжніцтва сцвярджаўся як звонкі пафас адкрыцця новага свету, захаплення светлай духоўнасцю хрысціянства (такім чынам праваслаўе вырашала праблему татальнага трагізма хрысціянства: ўваскрэшанне Хрыста давала надзею і рабіла трагедыю аптымістычнай). Гэта асобы шлях усходняга хрысціянства ўвасобіўся, бадай, найбольш акрэслена ў такім светаўспрыманні, як *ісіхазм*. Сама назва гэтага хрысціянскага вучэння ідзе ад грэчаскага слова ісіхія – цішыня, маўчанне. Візантыйскі багаслоў Грыгорый Палама абагульніў пошукі хрысціянскіх манахаў-аскетаў на шляху ўднання чалавека з Богам. Ісіхія – гэта маўклівае малітва ў адзіноце. Ісіхазм абуджаў унутраны дух, садзейнічаў самапрасвятленню і самаўдасканаленню. «Здольнасць да духоўнага сузірання кожны чалавек можа развіць сам у сабе», – лічылі ісіхісты, і для гэтай работы душы патрэбныя маўчанне і цішыня, каб унутраным бачаннем адчуць боскае вечнае святло [54, с. 365]. Інтэрэс ісіхазму да ўнутранага свету чалавека, да яго душы з'яўляўся ні чым іншым як *абуджэннем у чалавеку індывідуальнасці*, асабовасці. Акрамя таго, ісіхасты ўжо не разглядалі чалавека як крупінку ў сусвеце, ці як прах зямлі. Яны ўзвышалі яго як вянок тварэння, істоту, дзеля якой Бог стварыў свет. Іх «*эстэтыка маўклівасці, цішыні і святла*» ўяўлялася ідэалам духоўнага ўдасканалення чалавека [41].

Гэтыя ідэі былі плённымі на працягу некалькіх стагоддзяў. У Беларусі яны ўзніклі разам з другім, «ціхім», балканскім уплывам. Яго называюць беларускім духоўным рэнесансам, генетычная асаблівасць якога, у адрозненне ад заходняга, заключалася ў тыпе грамадзяніна – культурнага дзеяча: на Захадзе – тытана, а на Усходзе – манаха-падзвіжніка, жыццё якога было прысвечана самаўдасканаленню і выпраўленню грамадскіх нораваў.

Вялікую ролю ў іх станаўленні адыграў *Грыгорый Цамблак* (каля 1364 – каля 1419 гг.). Выхадзец са знакамітага балгарскага роду, адзін з першых прыхільнікаў хрысціянскай уніі, ён па волі князя Вітаўта ў 1415 годзе (ў Навагрудку – сталіцы Вялікага Княства Літоўскага) быў узведзены ў сан Кіеўска-Літоўскага мітрапаліта. Унутраны свет чалавека, вера ў яго абнаўленне і ўдасканаленне жывілі талент Грыгорыя Цамблага. Ён быў майстрам слова, пераемнікам традыцый Кірылы Тураўскага. *Краса і святло* – гэтыя катэгорыі напаўнялі яго аратарскае красамоўства ў «Преображении Господовом», калі ён узнёсла распавядае пра «светлость воскресения» на Фаворскай гары, на якой «и Песнопевец далекии, песнь поючи, молвил: гора Божья, гора усыренная, гора тучная, гора, уже благоволити Бог жити в ней» [128, с. 189]. «Песнь» як катэгорыя сімвалічная (і эстэтычная) арганічна прысутнічае ў яго вытанчаных рытарычных творах, напісаных

ў традыцыі позневізантыйскага красамоўства: стылістыцы «плетения словес». З яго імем звязваюць з'яўленне беларускага знаменнага распева [106, с. 27].

3.3. Адзінства сакральнага і ўзвышанага ў фарміраванні музычна-эстэтычнай свядомасці

Музычна-эстэтычная свядомасць Сярэднявечча фарміравалася ў кантэксце каштоўнаснай арыентацыі чалавека. Кожнае эстэтычнае ўспрыманне, перажыванне і меркаванне з'яўлялася спосабам вызначэння каштоўнасці прадмета, а ўяўленні аб каштоўным фарміравала біблейская эстэтыка. Вышэйшая адзнака («вельмі добра») ўсяму, створанаму Богам, мела не толькі вузкая ўтылітарны сэнс, але і азначала перажыванне агульнай пазітыўнай (сінкрэтычнай) ацэнкі дасканаласці і хараства. У Бібліі зафіксаваны і апазіцыйныя каштоўнасныя ўяўленні. Пры гэтым, рэлігійная эстэтыка стварыла полюсы абсалютнага хараства («добра») і абсалютнага пачварства («зла»). З цягам часу на кожным з іх адбылася пэўная дыферэнцыяцыя.

Хрысціянскія ўяўленні аб прыгожым, узвышаным, трагічным, гераічным абапіраліся на Біблію, былі распрацаваны аймамі царквы і багасловамі і з'яўляліся агульнымі для ўсёй хрысціянскай цывілізацыі. Яны паўплывалі і на сярэдневяковыя мастацкія ідэалы. *Катэгорыя ўзвышанага* (узнёслава) прыходзіць з антычнасці ў новым тэалагічным сэнсе і становіцца асноўнай катэгорыяй хрысціянскай эстэтыкі. Яе ўнутраны сэнс неаплатонік Псеўда-Дзіянісій (творы якога падрабязна вывучалі ў сярэднія вякі) вызначыў як тое, што далёка ад паўсядзённай мітусні, дробязнага самалюбства, тое, што «ўзнікае ў выніку нязвычайнага запалу, што ўзрушае і падымае чалавека да велічы Боскай, даруе людзям бяссмерце» [232, с. 106]. Увасабленне гэтай катэгорыі ў мастацкай свядомасці сведчыла аб іерархічнасці сярэдневяковай эстэтыкі. Спачатку прыгожае супадае з ўзвышаным (да прыкладу, іх аб'яднанне ў антычнасці вызначыла сутнасць гераічнага як асноўнага зместу грэчаскай трагедыі). Пазней, знаходзячыся на паграніччы паміж эстэтыкай і багаслоўем, гэтая катэгорыя набыла сімвалічны сэнс і з'яўлялася ўвасабленнем ісціны, добра і ласкі.

Ідэал візантыйскай эстэтыкі трансцэндэнтны – Бог як крыніца вышэйшай красы, большай за ўсё прыгожае. Яго праяўленне ў матэрыяльным свеце, лічылася, ажыццяўляецца сістэмай вобразаў, сімвалаў і знакаў праз святло, слова, фарбу, гук у творах чалавека. Гэтыя непаняцыйныя формы першапрычыны аднак атрымалі асэнсаванне ў разгорнутай канцэпцыі сярэдневяковага разумення мастацтва як сінтэза мастацка-рэлігійнай дзеі. Візантыйская эстэтыка назвала галоўныя рысы мовы мастацтва: умоўнасць, сімвалізм, канон, ананімнасць. Іх сакральны сэнс вызначыў галоўныя крытэрыі ў дачыненні да музычнага мастацтва.

Біблейскія сімвалы («Спачатку стварыў Бог неба і зямлю») выявілі тры сферы сутнаскага: боскае, нябеснае і зямное. Біблейская трысастаўнасць была распрацавана ў багаслоўі і ў пэўным сэнсе замацавала гэтую эстэтычную градацыю адносна музычнага мастацтва, менавіта: яго раздзяленне на богаслужэбны спеў,

музыку для царквы і духоўную музыку. *Богаслужэбны спеў* выяўляў вышэйшую сутнасць царкоўнага спеву, яго ідэал. Распетае Слова – гэта спецыфічная сістэма, сімволіка якой мае складаную разгорнутую структуру. Сабраныя ў восем гласаў меладычныя формулы (яны – сэнс хрысціянскіх пачуццяў у музыцы) уваасабляюць яшчэ і літургічны час. На кожнай сядміцы, цыклічна паўторанай разам з сімволікай кожнага дня тыдня, выконваецца адзін пэўны цыкл (спеўнае кола, ці «стоўп»), ён таксама цыклічна рухаецца. Упісаныя адзін у аднаго спеўныя цыклы (сутачныя службы таксама аб'ядноўваюцца ў кола) сімвалізуюць Боскі час – вечнасць. Манадыйнасць богаслужэбнага спеву з'яўлялася сімвалам еднасці царквы і непарушнасці веры, што ўвасабляла ўсеагульнасць і ўніверсальнасць усходняй тэацэнтрычнай свядомасці чалавека, якія абапіраліся на прынцыпы саборнасці, строгай падпарадкаванасці індывідуальнага агульнаму.

Святое пісанне з'яўлялася словам Бога і Ісцінай. Распеў (ад дзеяслова распець) не проста ішоў за словам, а выяўляў яго сэнс. Зашыфраваны ў спецыфічнай знакавай (знаменнай, крукавай) безлінейнай натацыі, ён выяўляў на духоўным узроўні станаўленне эстэтычнай свядомасці: характар ментальнасці (эстэтычныя адносіны), унутраны імкненні і патаемныя перажыванні (эстэтычнае ўспрыманне і перажыванне) яго стваральнікаў, сам распеў, агучанае Слова (эстэтычны ідэал) і яго знакавае ўвасабленне (сакральную семіётыку).

Ідэя *сакральнасці* (аскетычнай святасці як увасаблення духоўнага жыцця) была звязана з ідэяй *сафійнасці* (вышэйшай мудрасці). Пад іх уплывам адбылася станаўленне музычна-эстэтычнай сістэмы ўсходнеславянскага рэгіёну. Яны вызначылі і спецыфіку адносін да богаслужэбнага спеву, з якога цалкам выключаўся эстэтычны элемент. Этыка-містычная яго арыентацыя складалася ў манаскім асяроддзі, дзе прапаведваўся поўны адказ ад пачуццёвай асалоды на кошт вышэйшага духоўнага стану. Таму Усходняя царква ніколі не разглядала спецыяльныя пытанні музычнай тэорыі. Ніколі не пісалася аб мадуляцыях, інтэрвалах, кансанансах, гармоніі, а толькі аб іх духоўных эквівалентах: «сердечном делании», таямнічым шляху Богапазнання. У гэтай сувязі богаслужэбны спеў разглядаўся як асаблівы душэўны стан («сердечное делание»), зашыфраваны ў своеасаблівай (знаменнай) знакавай сістэме. Ён увасабляў сакральнае, як святое, і абагульняў асноўныя рысы сярэдневяковай музычна-эстэтычнай свядомасці – маральнае багаслоўе: «трыадзінства слова, распева і абраза» [44]. Гэтае аб'яднанне, як і тайнапіс знакаў, лічылася вышэйшым сімвалічным увасабленнем духоўнасці, дасканаласці і хараства – эквівалентаў узвышанага, таго, што паднімае дух, што адрывае яго ад матэрыяльнага і набліжае да нябеснай вышыні.

Знакавая сістэма спеву аб'ядноўвала духоўную сферу сакральнасці і інтэлектуальную сферу сафійнасці.

Для сярэдневяковага чалавека спеўнае мастацтва знаходзілася на пазітыўным полюсе каштоўнаснай арыентацыі. Усходнеславянская свядомасць асабліва востра раздзяляла паняцці «добра» і «зла», «нябеснае» «зямное», «духоўнае» («умом очищенное») і «цялеснае». Прыгажосць разумелася як з'ява духоўнага парадку: і як катэгорыя этычная, і як ступень мастацкай дасканаласці, і як паняцце вышэйшай эстэтыка-духоўнай каштоўнасці. У гэтым сэнсе прыгажосць уваходзіць у інтэлектуальную сферу чалавечай свядомасці. Так, для Максіма

Грэка прыгажосць, як вышыня духоўнага, з'яўляецца прадметам філасофскага разважання: «Одна только душевная красота есть истинная красота, насколько она украшена добродетелями, то есть правдою и целомудрием, разумом и мужеством, благостию и человеколюбием» [191, с. 71]. Яму належыць таксама адна з найбольш вызначальных рэфлексій музычна-эстэтычнага, звязаная з асэнсаваннем працэсу духоўна-эстэтычнага перажывання пад уздзеяннем спеву, калі «сердце уподобляется, о душа, доброголасным гуслям, а ум — искусному художнику музыкальных пений, язык — орудию, ударяющему в струны, а доброголасные уста — самим струнам. Ты же (душа) наблюдай, чтобы все то одно другому согласовалось. Для этого язык пусть сердце содействует частыми воздыханиями, будучи всецело распаляемо огнем божественным» [191, с. 75].

Такім чынам, ідэя «сафіінасці» прыводзіць к адной з вызначальных праблем сярэднявечнай эстэтыкі, праблеме *інтэлектуальнай духоўнай асалодзе*. Першым яе вызначыў грэчаскі царкоўны пісьменнік Грыгорый Нісскі (335–394 гг.). Разважаючы аб сэнсе богаслужэбнага спеву, ён задаецца пытаннем: «У чым сутнасць той нясказанай і боскай слодычы, якую прымашаў да сваіх настаўленняў вялікі Давід? — і адказвае...: філасофія, выяўленая ў мелодыі, ёсць больш глыбокая тайна, чым просты заклік да узвышанага стану жыцця» [54, с. 8].

Візантыйцы ў сваёй духоўнай філасофіі распрацавалі той інструмент пазапаяцыйнага спасціжэння *ісціны*, калі распетае слова закралася самая патаемная асновы чалавечага духу ў яго руху да ўсяленскай першакрыніцы (вобраза-сімвала), узбуджаючы духоўную асалоду ад сугучнасці, згоды, злучэння на сутнасным узроўні чалавека з Богам.

Размова ідзе пра самае галоўнае пытанне хрысціянскай эстэтыкі — *тэорыю абраза*. Ужо ў ранняй патрыстыцы была распрацавана сімвалічная прырода абраза. У пасляікананскай Візантыі вобразна-сімвалічны падыход з'яўляўся нейкай дасканалай ва ўсіх адносінах з'явай (праяўляўся ў слове, фарбах, камені, гуках); вобраз у ім разумеўся як ідэальная мяжа дасканаласці думкі «тварнага» свету. Мнагазначны вобраз злучаў у сабе ўсю «бачную прыгажосць» (Псеўда Дыянисій). Бог называецца словам, розумам, прыгажосцю, светам, жыццём. У разуменні айцоў царквы ўся структура сусвету пранізана інтуіцыяй абраза. Абраза — гэта *важнейшы спосаб суаднясення паміж прынцыпова несудадноснымі ўзроўнямі быцця і зверхбыцця*, «толькі ў ім і пры дапамозе яго магчыма ахопленне розумам адзінства («нязлітнае злучэнне») трансцэндэнтнасці і іманентнасці Бога» [52, с. 9].

Ідэя ўзвядзення чалавечага духу да Ісціны з дапамогай абраза была не толькі глыбока распрацавана тэарэтычна, яна знайшла свае ўвасабленне ў практычным багаслоўі. Багаслоў, філосаф і паэт Іаан Дамаскін (700–750 гг.), ажыццяўляючы свае ідэі ў галіне гнасеалогіі абраза (веды, па яго перакананні, асабліва вышэйшыя, адкрываюцца чалавеку не ў паняццях, а ў вобразах: «усякі абраз ёсць выяўленне і паказ скрытага»), упарадкаваў сістэму царкоўнага спеву (стварыўшы Актоіх) і сфармуляваў *прынцыпы Асмігалосся*, пабудаваныя на цэнтоннасці, мадальнасці, лінеарнасці.

Ладава-меладычная мадальная сістэма знаменнага спеву ўяўляла сабой упарадкаваную структуру чатырох меладычных формул («согласій») па тры гукі ў кожным. Атрымліваўся 12-ступенны гукарад, які меў квартавую структу-

ру, так як ступені на адлегласці кварты былі аднафункцыянальныя. Спалучэнне розных камбінацый меладычных абаротаў (кірункаў) забяспечыла вялікую архітэктанічную разнастайнасць мелодый пры іх адзіным інтанацыйным выглядзе. Ужыванне іх на працягу богаслужэбнага года было рэгламентавана адметным сакральным рытмам, васьмітыднёвым цыклам, у якім спалучылася меладычнае і каляндарнае мысленне.

Праблема «сафіінасці» (премудрості) закралася і ў трактаце Аляксандра Мезенца (Стрэмавухава) «Известия о согласнейших пометах», дзе даецца спецыфічная праграма эстэтычных асноў знаменнага спеву. Ён называе знакі «тайнапіссу» і выяўляе галоўнае ў патаемнай зашыфраванай знакавай сістэме: «меру і сілу і ўсякую дробязь і тонкасць» [5, л. 8]. Трактат быў напісаны ў канцы XVII ст. і мае этнічныя адзнакі, якія вынікалі з самой ментальнасці паўночнага народа, адзінства інтэлектуальнага і пачуццёвага. Пра гэта сведчаць беларускія знаменны, кіеўска-літоўскі, супрасльскі распевы, якія вядомыя па такім музычным помнікам, як «Песнапенні аб Ефрасінні Полацкай» (XII–XVII стст.), «Супрасльскі ірмалагён». Богаслужэбны спеў, хоць і быў стрыманым і суровым ад прэрытэтнага басовага тэмбру, у яго беларускай версіі атрымаў лагоднасць і прастату, а ў распеве — апору на кварту як *этнонім «беларускасці»*.

Такім чынам складалася спеўная сістэма, якая мела сакральны сэнс і ў адзінстве сакральнага і ўзвышанага выбудоўвалася з манаскага подзвіга, патаемнага жыцця ў Хрысце і вышэйшай духоўнай творчасці, да якой далучаліся толькі выбраннікі. Яе духоўна-эстэтычны ідэал — *знаменны спеў у адзінстве слова, распеву і абраза* выяўляў ўнутранае сузіранне творцы, а манадыянае выкананне аб'ядноўвала розныя галасы і стварала адзінае са шматлікага, што з'яўлялася галоўным канонам Царквы. На шляху фарміравання музычна-эстэтычнай свядомасці знаменны спеў яшчэ не паспеў стаць музыкай у еўрапейскім сэнсе гэтага слова. *Прынцып распева* ў праваслаўнай практыцы захоўваўся аж да XVII ст. Апошнія два вякі ён саборнічаў з шматгалоснымі еўрапейскімі формамі, пакуль яго пад моцным заходнім націскам не змяніў новаадметны прынцып арганізацыі музычнага матэрыялу — *прынцып канцэрта*.

3.4. Богаслужэбны спеў як трыадзінства слова, распеву і абраза

Богаслужэбны (набажэнскі) спеў у хрысціянскай эстэтыцы разглядаецца як трысастаўнае паяднанне слова, распеву і абраза, што адлюстроўвае трысастаўнасць пабудовы чалавека з цела, душы і духу. Пад цэлам набажэнскага спеву падразумеваюцца мелодыі богаслужэбных песнапенняў, уся іх сума; пад душой — тыя канкрэтныя мелодыі, якія выконваюцца ў пэўны, прадыхаваны Тыпіконам час і якія арганізуюць жыццё хрысціяніна; нарэшце, пад духам разумеецца той аскетычны подзвіг, праведнае жыццё, «цішыня душы», калі змаўкае ўсе свецкае і матэрыяльнае, а ўнутраныя сілы ва ўсёй паўнаце накіраваны да Бога.

Гэтыя ідэі, сфармуляваныя айцамі Царквы, заснаваны на галоўным пастулаце патрыстычнай эстэтыкі, згодна з якім спеў ёсць неад'емнай часткай анельскай пры-

роды, а прырода анельскага спеву можа быць параўнана з прыродай адлюстравання. Анёлы, якія з'яўляюцца «другімі светамі» не паглынаюць сабою згаістычна Боскі свет, які выходзіць ад Свету Першага, але падобна люстрам, адлюстроўваюць гэты Свет знадворку, асвятляючы ўсе вакол. Таксама і боская ласка ад Прастола Бога не ўтрымліваецца імі, а праліваецца праз іх у выглядзе анельскага спеву.

У гэтым сцвярдзенні заключана асноўная ідэя, згодна з якой богаслужэбнае спяванне не можа быць музыкай, так як, калі прычынай анельскага спеву з'яўляецца лішка (избыток) боскай ласкі, то прычына ўзнікнення музыкі караніцца ў страце боскай ласкі. Багаслоўе звязвае такую з'яву з грэхападзеннем. Паўшы чалавек, які апынуўся ў свеце тварным, зведаў не толькі цялесны голад, але і яшчэ ў большай ступені голад духоўны. Па паданню, для пазбаўлення ад духоўнага голаду былі прыдуманы музычныя інструменты, гукі якіх асобым чынам прыводзілі душу чалавека ў нейкае ўзвышанае і прыемнае распалажэнне, якое напамінала райскае шчасце, аднак не маглі вярнуць яму здольнасці слухаць спевы анёлаў. Відавочна, што па гэтай богаслоўскай ісціне *богаслужэбны спеў і музыка разглядаюцца як з'явы раздзельныя, супрацьлеглыя* і таму яны гістарычна развіваліся самастойнымі шляхамі: то сутыкаючыся адно з адным, то разыходзячыся і існуючы незалежна адзін ад другога. Калі ў богаслоўі ў гістарычным станаўленні музыкі разглядаюцца чатыры этапы: магічны, містычны, этычны і эстэтычны, кожны з якіх вызначаецца спецыфікай уздзеяння гучання на свядомасць чалавека, то зямное набажэнскае спяванне перш чым стаць правобразам анельскага спеву, гэта значыць новазапаветнага спеву, мела яшчэ два перыяды, калі набажэнства абыходзілася без спеву і калі да служэння была дапушчана «музыка, якая выкарыстоўвалася ў язычніцкім пакланенні» (старазаветная) [137, с. 25].

Стаўшы «песняю новай», *набажэнскі спеў выразіў трыадзінства слова, распеву і абраза*. Склалася пеўчая сістэма, якая мела крыжавы (сакральны) сэнс і выкрышталізавалася з манаскага подзвігу, таямнічага жыцця ў Хрысце, той «сузіральнай разумнасардэчнай малітвы», вышэйшай духоўнай творчасці, якую дасягаюць толькі асобныя выбраннікі.

Эстэтыка аскетызму дасягнула свайго вышэйшага духоўнага выражэння ў Візантыі, і таму візантыйская пеўчая сістэма, распрацаваная Іаанам Дамаскінам і заснаваная на прынцыпе асмагласся стала канкрэтнай *меладыйнай формай багаслоўя*.

Разважаючы аб сэнсе набажэнскага спеву, Грыгорый Нісскі задаецца пытаннем: «У чым сутнасць той нясказанай і боскай слодычы, якую прымашаў да сваіх настаўленняў вялікі Давід? – і адказвае...: філасофія, выяўленая ў мелодыі, ёсць больш глыбокая тайна, чым заклік да больш узвышанага вобраза жыцця» [52, с. 8]. Філасофія ў сярэдневяковым сэнсе, згодна А. Фларэнскаму, сведчанне пра свет духоўны, і візантыйцы ў сваёй духоўнай філасофіі распрацавалі той інструмент пазнання існага спасціжэння ісціны, калі распетае слова закралася самай патаемнай асновай чалавечага духу ў яго руху да ўсяленскай першакрыніцы, вобраза-сімвала, узбуджаючы духоўную асалоду ад сучаснасці, згоды, злучэння на сутнасным узроўні чалавека з Богам. Гэтая філасофія візантыйскага мастацтва адлюстравала сінтэз розных складаючых храмавага дзейства: архітэктуры, ікананісцы, гімнаграфіі, дэкламацыі, своеасаблівай харэаграфіі, свету, колеру, са-

кральнае ядро якога – таемства Прычасці, а дынамічная аснова – малітва. Усё гэта садзейнічала стварэнню таго літургічнага вобраза, дзякуючы якому ўзнікала атмасфера прасвятлення, прыслухоўвання, і ў сувязі з чым сярэдневяковую культуру вызначалі як «культуру слыху», а не «культуру зроку».

З аднаго боку, выходзячы з таго, што ў храмавым дзействе, у самой працэдурцы набажэнства малітвеннае песнапенне, прапаведзі ў большай ступені актуалізавалі слова гучальнае, а не пісьмовае; з другога, нягледзячы на інтэнсіўнае развіццё архітэктуры, ікананісцы, іх успрыманне патрабавала зроку духоўнага, як і набажэнскі спеў, што выходзіў ад Свету боскага, так як «ніколі наша вока не ўгледзела б сонца, не зрабіўшыся цудоўным» [147, с. 115].

Ікона, як і набажэнскі спеў, адлюстроўваючы ідэі Горнега свету, будзіць здольнасць да ўспрымання духоўнага, а песнапенне не што іншае, як ікананісца ў гуках. «И созда, яко икону, песнь» – гаворыцца пра гімнатворцу ў адным з богаслужэбных тэкстаў.

Усяленскі сабор 787 г., прысвечаны пытанням іконашанавання, прыйшоў да вываду, што апавяданне перадае пісьмом тое ж самае, што жывапіс выяўляе фарбамі. Размова ідзе пра самае галоўнае пытанне хрысціянскай эстэтыкі – *тэорыю абраза*. Ужо ў ранняй патрыстыцы была распрацавана сімвалічная прырода абраза. У пасляіканабарскай Візантыі вобразна-сімвалічны падыход з'яўляўся нейкай дасканаласцю ва ўсіх адносінах выявай (у слове, фарбах, камені, гуках), вобраз якога – ідэальны рубж мысленнай дасканаласці тварнага свету. Многачасны вобраз злучаў у сабе ўсю «бачную прыгажосць» (Псеўда-Дыянісій). У разуменні айцоў царквы ўся структура светабудовы пранізана інтуіцыяй абраза. Абраза – гэта важнейшы спосаб суаднясення паміж прынцыпова несудадноснымі ўзроўнямі быцця і зверху быцця, «толькі ў ім і пры дапамозе яго магчыма ахопленне розумам адзінства («нязлітнае злучэнне») трансцэндэнтнасці і іманентнасці Бога» [52, с. 8].

Ідэя ўзвядзення чалавечага духа да ісціны з дапамогай абраза, глыбока распрацаваная тэарэтычна, знайшла сваё ўвасабленне ў практычным багаслоўі. Багаслоў, філосаф і паэт І. Дамаскін, ажыццяўляючы свае ідэі ў галіне гнасеалогіі абраза (так як веды, па яго перакананні, асабліва вышэйшыя, адкрываюцца чалавеку не ў паняццях, а ў вобразах: «Усякі абраз ёсць выяўленне і паказ скрытага») упарадкаваў сістэму царкоўнага спеву, стварыўшы Актёіх і сфармуляваў прынцыпы *Асмагласся*. Адначасова гэта было праяўленнем тэндэнцыі агульнай *кананічнасці* богаслужэбнай практыкі, якая адрознівалася асаблівай нарматыўнасцю і рэгламентацыяй. І перш за ўсё – работа гімнатворца, распевшчыка, ікананісцы, да якіх прад'яўляліся асабліва высокія маральныя патрабаванні. Іх духоўны склад павінен быў адпавядаць той высокай справе, да якой яны далучыліся. Па 43-й Пастанове Стогаловага сабора такому работніку «подобает быти смиренну, независиму, кротку, непьянице, неграбежнику, неубийцы, наипаче же хранить чистоту душевную и телесную со всяким опасением» [137, с. 103]. Іх дзейнасць Сабор абазначыў як творчасць асабага рода – царкоўную, саборную, якая ажыццяўляецца толькі ў межах строгага царкоўнага жыцця і недасягальная для асобаснай музычнай творчасці, заснаванай на свавольстве і самавыдумцы.

Актоіх уяўляў сабой сістэму богаслужэбных тэкстаў (сціхір, трапароў, ірмасаў), падпарадкаваных паслядоўнасці Васьмі гласаў, якія дзяліліся на дзве групы. Першыя чатыры – галоўныя (аўтэнтчныя), астатнія чатыры – косвенныя (плагальныя). Праяўленнем асобай кананічнасці можна лічыць стварэнне «цэнтоннай» формы (ад cento – ласкут) візантыйскага набажэнскага спеву. Спалучэнне розных камбінацый меладычных абаротаў (кірункаў, ці папэвак) забяспечыла вялікую архітэктанічную разнастайнасць мелодый пры іх адзіным інтанацыйным выглядзе. Ужыванне іх на працягу богаслужэбнага года было рэгламентавана асобым свяшчэнным рытмам, васьмітыднёвым цыклам, у якім спалучылася меладычнае і каляндарнае мысленне. Для фіксацыі такіх кананізаваных меладычных абаротаў выкарыстоўвалася неўменная натацыя, звязаная з хейраноміяй, альбо мастацтвам перадачы меладычнага контура з дапамогай руху рук і пальцаў. Трыяда «глас-папеўка-неўма» складалі духоўную і канструктыўную сістэму візантыйскай пеўчай сістэмы, а іх адзінства з’яўлялася ўвасабленнем саборнай творчасці і звышасабовасці.

Прыняўшы хрысціянскую веру з Візантыі, старажытная Кіеўская Русь успрыняла і яе набажэнскую культуру. Праз балгарскіх свяшчэннаслужыцеляў і пеўчых прыйшла і візантыйская адукаванасць, у тым ліку і ў набажэнскім спяванні. З гістарычных крыніц вядома, што ў канцы X стагоддзя з царыцай Ганнай з Канстанцінопаля ў Кіеў прыехаў цэлы хор грэчаскіх пеўчых, які называўся «царыцыным». Па загаду князя Уладзіміра былі створаны школы «для вучэння кніжнага». Набажэнскі спеў як мастацтва, якое патрабуе асабага майстэрства, ад пачатку было прафесійным, і Пастанова Царкоўнага сабора 1274 г. замацавала думку пра тое, што царкоўным чытаннем і спяваннем могуць займацца людзі, спецыяльна ў гэта пасвячоныя царкоўнай уладай.

Старажытнаруская набажэнская практыка, якая вырасла з візантыйскай пеўчай сістэмы, безумоўна, патрабавала высокапрафесійных ведаў і адпрацаваных у пастаянных практыкаваннях навыкаў і вопыту. Акрамя гэтага, сама дзейнасць расцэньвалася як гатоўнасць да духоўнай працы, да ўдасканалвання духу праз малітву, пакаянне, вызваленне, праз рух да вышэйшай Ісціны, Мудрасці, Любаві і Прыгажосці. Таму менавіта праваслаўныя манастыры з’яўляліся цэнтрамі, дзе складалася старажытная пеўчая сістэма як унікальная нацыянальная з’ява і яе вяршыня – знаменны распеў.

У хрысціянскай эстэтыцы *знаменны распеў* вызначаюць як скарб, але скарб патаемны – рэч у сабе, тое, што першапачаткова існуе незалежна і самадастаткова па прычыне выключнай духоўнасці. Трыадзінства слова, распеву і абраза знаменнага распеву – гэта сапраўды духоўнае жыццё ці хоць бы імкненне да яго. Такія высокія маральныя патрабаванні прад’яўляла царква першапачаткова да спявання па знаменам, так як знакі, па якіх распеўшчык кожны раз ствараў сваю мелодыю, мелі ў сваёй аснове некалькі сэнсавых узроўняў. Візантыйская пеўчая сістэма ў Старажытнай Русі перайначвалася, удакладнялася і ўзбагачалася. Самыя старажытныя песнапенні запісваліся без гукавышынных абазначэнняў і не суправаджаліся ніякімі пеўчымі знакамі. Кожнаму песнапенню папярэднічала ўказанне на глас, а ў канцы меладычных радкоў ставіліся кропкі. Пеўчае мастацтва існавала ў вуснай традыцыі, і мелодыку песнапенняў вучылі на памяць па слыху.

Першая натацыя, з якой пазнаёміліся хрысціяне-славяне, была старажытна-візантыйская натацыя X–XII стст. Прынятая ў Візантыі ў XII ст. сярэдневізантыйская натацыя, якая абазначала дакладную вышыню меладычнага малюнка, на Русі не прыжылася. Старажытнаруская знаменная натацыя грунтавалася на старавізантыйскай натацыі, якая змянялася ў сувязі са спецыфікай славянскай мовы. Знакі, якімі запісваліся мелодыі, называліся «знаменамі» («знамя» – «знак» на старажытнарускай мове), «неўмамі» («неўма» – «знак» па-грэчаскі) ці крукамі (у гутарковай мове), адсюль і назва. Распеўшчык, з’яўляючыся адначасова выканаўцам і кампазітарам, імправізаваў, вар’іруючы мелодыю і рытм. Для палягчэння гэтай работы і для зручнасці ён рабіў пэўныя паметы, ствараючы сваю сістэму распеву. Распеў як меладычны лад, народжаны ладам манаскага жыцця, меў сакральны (крыжавы) сэнс, і таму крукавая натацыя была большай, чым простае адлюстраванне працягласці і вышыні ў звычайным разуменні. Яна адлюстроўвала характар выканання знака, сэнсавую вяршыню знака, яго маральнае багаслоўе. Вывучаючы старажытныя фаліянты, даследчыкі старажытнага спеву заўважылі, што адна і тая ж нота можа быць запісана рознымі знаменамі і таму пры выкананні будзе гучаць па-рознаму: «калі гэта Страла – то трэба пацягнуць, калі Статія – пастаяць, калі Паракліт з адцяжкай – выклікнуць, задрыжаць, падрабіць па радку» [106]. І выбар знака ніколі не быў выпадковым і залежыў ад сэнсу набажэнскага слова. Песнапенне па круках не дазваляла свавольства, лічылася, што знамена дакладна падкажуць, як трэба праспяваць, каб, захапіўшыся асабістым пачуццём, не дапусціць памылкі ў адносінах да слова. Неабходным быў пэўны душэўны настрой і вытрымліванне акцэнтаў, растаўленых манахам-распеўшчыкам. Гэта нейкі, падобны да іканапіснага, канон. Яго найвышэйшы маральны сэнс зыходзіў з высокага духоўнага манаскага чына. У трактаце «Азбука знаменнага пения» Аляксандра Мезенца такі *найвышэйшы сэнс знака (знамена) сімвалізаваў маральнае багаслоўе*:

-  **крюк простой – крепкое убои блюение от зом**
-  **крюк мрачный – крепкое целомудрие нмиз и надежда**
-  **крюк светлый – крепкое всегдашнее бдение в молитве**
-  **голубчикъ борзый – гордости всакиа преломление**
-  **осока – отречение от всакого змл всем сердцем и мыслню**
-  **статна мрачнаа – за чистоту душевнню и телеснню крепкое страдание**
-  **статна простаа – срамословна и суетловна отбегание**
-  **статна светлаа с сорочьей ножкой – сребролюбна истиннаа пенанбсть**
-  **стошница – смиренномудрие в премудрости**

Знаменнае спяванне як малітва, выражаная аднагалоснай мелодыяй. Калі акорд пры партэсным спеве дае ўяўленне аб аб’ёме, прасторы як катэгорыі матэрыяльнага (вобраз бачнага свету), то аднагалоссе, як лічыцца ў багаслоўі, дазва-

ляе пазбегнуць прасторавых уяўленняў, адчуванняў матэрыяльнасці, рэчывнасці, што і садзейнічае большай адлучанасці таго, хто моліцца, ад навакольнага свету, пераклучэнню свядомасці на духоўны свет. Унісонны спеў (манодыя) – ідэальны сродак для дасягнення пры набажэнстве таго малітвеннага стану, пра які гаворыцца ў Евангеліі: «Ты же, егда молишся, внида в клеть твою и затворив двери твоя» (Мф. 6,6). Айцы Царквы тлумачаць яго як прадстанне перад Богам, зачыніўшы сэрца ад усіх зямных думак.

Такім чынам, *знаменны распеў як адзінства слова, распеву і абраза меў свае спецыфічныя рысы, з якіх можна вызначыць перш за ўсё манадыянасць, непадзейнасць, сканцэнтраванасць на ўнутраным сузіранні, надіндыўдуальнасць.*

Гістарычна развіваючыся, знаменны распеў адчуў уплыў і адлюстраванне этнічных і нацыянальных асаблівасці, па якіх распевы поўдня адрозніваліся ад распеваў поўначы. Пры ўсёй сваёй строгай вызначальнасці і рэгламентаванасці, ён ствараўся манахамі «ў атмасферы пэўнай народнай песеннасці», элементы якой уносіліся і ў набажэнскае спяванне [149, с. 15]. Вядома, сістэма васьмі гласаў была асвечана бясспрэчным аўтарытэтам Іаана Дамаскіна, чаргаванне гласаў строга вызначалася Тыпіконам. Чаргуючыся адзін з другім, гласы ад тройцы ўтваралі слуп, пасля завяршэння якога пачынаўся новы. Парушэнне гэтай паслядоўнасці, прадугледжанай статутам, абзначала асаблівую важнасць, святчаснасць таго дня, калі гласы спяваюцца не па парадку. Апрача гласаў існавала яшчэ сістэма «падобнаў» – спяванне аднаго тэксту па ўзоры больш вядомага, кананічна вызначанага па сваёй мелодыі. Здавалася б, пры такой кананічнасці, цяжка гаварыць аб нейкім ўплыве звонку ці аб творчай свабодзе распевшчыка, які падпарадкоўваўся правілам саборнасці і ананімнасці пеўчага мастацтва. Між тым, пры параўнанні стыхіры ў гонар Іаана Златавуста ў грэчаскім і рускім варыянтах, як сцвярджаў М.Д. Успенскі, «для рускіх царкоўных напеваў, нават самых нескладаных, характэрны плаўнасць руху, адсутнасць скачкоў унутры меладыйных радкоў» [205, с. 112]. Ідэі бясконцасці, асацыяраваных з шырокім працяглым меласам, знаходзілі паралель у адчуванні бясконцых рускіх раўнінных ландшафтаў. Паказальны і тэмбравы каларыт рускіх знаменных распеваў – у ім вядучую фарбу складаюць басы. Мужны, значна больш суровы, паўночны, старажытнарускі манодыйны распеў блізкі па гучанні рускім былінам і гістарычным песням. У ім адлюстравалася «дзівоснае дзеянне зямлі і душы», які М.А. Бярдзьеў лічыў «асновай духоўных пошукаў рускага народа, які на працягу ўсёй сваёй гісторыі выношваў высокія ідэі духоўнага сэнсу быцця і саборнага брацтва людзей» [30].

Старажытны знаменны спеў меў сваё развіццё як у дачыненні да яго фіксацыі (знакавай сістэмы), так і ў набажэнскай практыцы. Так да XVI ст. знаменны спеў быў аднагалосны. Першыя спробы двухгалоснага спеву ўзнікаюць у сярэдзіне XVI ст. – так званае «казанскае знамя». Пазней такі спеў атрымаў назву «пуцявога», у якім у якасці асноўнага голаса выкаристоўваўся знаменны, устаўны (пуць) у нізкім голасе, а да яго далучаўся другі, больш высокі (верх) і яшчэ адзін, размешчаны пад «пуцявым» – «ніз». Такая пабудова мела лінейную меладыйную прыроду, якая вынікала з сялянскай песні з яе гетэрафонным размежаваннем. Лічыцца, што ад старажытнага знаменнага шматгалосся ўзнік дэмественны спеў (ад дамэсцік – адметны спявак). Ён запісваўся знаменамі, але не быў звязаны

з сістэмай Асмагласся. Яго адрознівала свабода імправізацыі, багатая арнаментация, шырыня напева, што з'яўлялася характэрнай рысай «эпохі лірыкі». У канцы XVII ст. дэмественны спеў быў дазволены для выкарыстання ў набажэнскай практыцы і выконваўся ў службах асабліва святочных. Між тым у сістэме богаслужэння ўзнікаюць крызісныя з'явы. Калі царкоўныя службы накладваюцца адна на другую і адначасова спяваюць два і больш галасоў, якія не залежаць адзін ад другога (так званае «многогласие, или разногласие»), незразумелым з'яўляецца сэнс самой сакральнай падзеі. «Священные речи развращены» былі такой з'явай, як «хомавы» спеў. Мелодыя цалкам падпарадкоўвала сабе тэкст, які толькі фармальна ўдзельнічаў у арганізацыі спеўнага матэрыяла, і запаўняўся безсэнсоўнымі «хо-мо», «ненена», «хавуа». У выніку, праваслаўная царква непазбежна набліжалася да кардынальных рэформ.

Абвостраны духоўны пачатак радніў усе славянскія народы. І хоць рознымі былі гістарычныя шляхі рускіх, украінцаў і беларусаў пасля выхаду іх з калыскі Кіеўскай Русі, прага духоўнасці па-ранейшаму спаталялася гучным пафасам ад хрысціянскага адкрыцця свету, ад адкрыцця адзінага Бога ці ціхай аскезай, хрысціянскай пакорнасцю і падзвіжніцтвам. У Беларусі духоўнае з'яўлялася праз летапіснае, кніжнае, тэасофска-падзвіжніцкае ад прагі па-філасофску асэнсавання і пазнаць Бога, а праз яго – свет, прыроду, характэ, дабро, злучыцца з ім духоўна, дацягнуцца да святасці. Калі стала дастаткова мастацкай культуры, духоўнае з'яўлялася ў пабудове новых храмаў, у фрэсцы, у іконе, слове, спеве. Для беларусаў мастацкае адкрыццё свету першапачаткова зыходзіла ад традыцыйна развітага адчування прыгажосці маральных устаноў, якія ішлі ад святасці хрысціянскага гуманізму і мудрасці. Таму, у якім бы мастацкім увасабленні ні паўтараўся навакольны свет, яго вынік заўсёды меў устаноўку настаўніцкую, дыдактычную. *Асветніцтва*, як асаблівая рыса беларускага сярэдневякоўя, заснаваная на хрысціянскім гуманізме, як ідэя патрыятычная, была сутнасцю духоўнасці цэлага народа на працягу многіх стагоддзяў. Яго вытокі – у падзвіжніцкай дзейнасці Е. Полацкай, К. Тураўскага, Р. Цамблака, Аф. Берасцейскага, М. Сматрыцкага і многіх іншых дзеячаў на ніве мудрасці Божай, якія сапраўды верылі, што «дабро убо, братье, и зъело полезно, еже разумъевати нам божественных писаний учение» [96]. У многім іх дзейнасць садзейнічала таму, што акрамя гусліярнай песні, першай для нашых продкаў была песня не мяча, а кліру.

Якой была гэта песня, зараз вельмі цяжка меркаваць. Ікона перадае найвышэйшы духоўны сэнс праз вякі, бо мае ўсё ж матэрыяльнае ўвасабленне. Спеў таксама можа быць зафіксаваны, але яго мову трэба зразумець, дасканалы ўвасобіць і данесці да слухача. Гэта патрабуе вялікіх намаганняў, духоўных, даследчых і мастацкіх. Да ліку галоўных спеўных кніг, якія ўвасабляюць асноўныя ідэі праваслаўнага богаслужэння, адносяцца, як ужо адзначалася, Актоіх, акрамя таго, Абиход, Ірмалой, Трыодзь.

З 11-ці ўсходнеславянскіх музычных рукапісаў найбольш раннія выяўляюць блізкую сувязь паміж візантыйскімі і старажытнаславянскімі музычнымі запісамі. Даследванні паказваюць, што грэчаскі напеў вельмі хутка быў асвоены і мясцовыя яго варыянты, як *школы знаменнага спеву*, існавалі ў Полацку (992 г.), Тураве (1005 г.), Віцебску (992 г.), Смаленску (1101 г.) [173, с. 9]. Паказальна, што грэ-

чаская мова выкарыстоўвалася ў набажэнстве аж да XVII ст., а ў вялікіх саборах часта было два хоры, якія выкарытоўваліся антыфонна і спявалі па-грэчаску і па-славянску. На працягу ўсяго гэтага гістарычнага перыяду ўплыў Візантыі і Балгарыі ажыццяўляўся даволі часта. Прызначаныя ў Вялікае Княства Літоўскае мітрапаліты і епіскапы прыводзілі з сабою пеўчых, а значыць і распеў. Асабліва адчувалася гэта ў XV ст., калі «ціхі» балканскі ўплыў звязваўся з прыездам у Полацк архіепіскапам Рыгора Цамблака і з'яўленнем новага распеву, больш святочнага і ўрачыстага, чым існуючыя на той час на беларускіх землях – беларускі знаменны, кіеўска-літоўскі, супрасльскі.

Усе гэтыя ўплывы адлюстраваны ў «Супрасльскім ірмалагіёне», які лічыцца самым выдатным помнікам беларускага царкоўнага песеннага мастацтва. Дабравешчанскі манастыр у Супраслі, заснаваны ў сярэднявекі ў ціхай мясцовасці над ракой Нарвай, на працягу стагоддзяў быў адным з важнейшых беларускіх рэлігійных і культурных цэнтраў, які перажыў сваю «залатую пару» ў XVI ст. Дзякуючы мецэнацкай дзейнасці князя Аляксандра Хадкевіча, манастыр быў адбудаваны ў візантыйска-гатычным стылі, упрыгожаны фрэскамі, а бібліятэка, якая размясцілася ў ім, налічвала больш за 200 рукапісных кніг на славянскай, грэчаскай і лацінскай мовах. У цішыні яго сцен, чаргуючы малітву і працу, манах Багдан Анісімовіч стварыў твор на 700 старонках, у якім ён з дакументальнай дакладнасцю, нібы захоўваючы для нашчадкаў, запісаў рэдкія напевы свайго краю. Як сцвярджаюць даследчыкі, каштоўнасць «Супрасльскага ірмалагіёна» ў тым, што акрамя «квятністых» узораў кіеўска-літоўскага распеву, у ім змешчаны напевы ірмасавага круга, заснаваныя на старым сярэднявечным знаменным распеве. Хутчэй за ўсё, гэта быў распеў, які прынята называць асноўным, стоўпавым у адрозненні ад дэмественнага, не заснаванага на асмагалосці. Звяртаецца ўвага, што характар меладычнай лініі, як і ў любым знаменным, бескульмінацыйны, з характэрнымі плаўнымі пад'ёмамі і спадамі, без рассячэння дакладнымі рытмічнымі расстаноўкамі на канцы фраз.

Вядома, што *ладавую аснову знаменнага распеву* складае звычайны гукарад, які мае не актаўны, а квартавы касцяк, што выяўляецца ў паслядоўнасці чатырох ячэек – «згод». Кожная «згода» мае пры гэтым дыяпазон тэрцыі рухам па тры гукі: «простае» (соль-ля-сі), «змрочнае» (до-рэ-мі), «светлае» (фа-соль-ля), «трысветлае» (сі бемоль-до-рэ).

Чатыры асноўныя і чатыры ад іх вытворныя галасы ўтвараюць як бы восем зборнікаў знаменных песнапенняў. Кожны голас мае тыпізаваны набор папёвак, ці кокіз, арганізаваны к XVI–XVII ст. у зладжаную сістэму. Пры пабудове кампазіцыі знаменнага распеву папёўкі плаўна пераходзяць адна ў другую, вар'іруючыся ў сваіх пачатках, зрэдку ў канцоўках. Як адзначае В.Н. Холопова, «цэнтонны тып кампазіцыі не азначае хаатычнасці, выбар тых ці іншых папёвак абумоўлены прыналежнасцю да таго ці іншага гласу» (значыць, да дня царкоўнага тыднёвага круга), а таксама іх месцам ў распеве, і называе папёўкі пачатковыя, пасярэднія і канцовыя [213, с. 115]. Асновай рытмікі знаменнага распеву з'яўляецца формульнасць і манамернасць. Рытмаформулы могуць быць простымі, гэта значыць з самымі простымі суадносінамі працягласцей: з драбленнем – уключэннем дробных працягласцей, сінкапіравання і пункцірных, пераменных, са зменай даклад-

ных метраў двух-і чатырохдольных на няцотныя трохдольныя. Манамернасць – прынцып рытмічнага аб'яднання, сваеасаблівы «аднадольны» метр, скрытая пульсаваная, роўная ў знаменным распеве аднаму круку, у сучаснай натацыі – палавіннай.

Знаменны распеў «Супрасльскага ірмалагіёна» адрозніваецца прастатой і размеранасцю, строгасцю і паважнасцю. Ён як бы ідзе ад душы беларускага селяніна – сейбіта, паляўнічага, рыбакова, бортніка і ад зямлі пушчанскай, азёрнай, ад духоўнай сардэчнай чысціні, што паступова нараджалася мудрасцю кніжнай. Даследчыкі лічаць, што калі наўгародскі і маскоўскі стараславянскі распеў, дзякуючы мясцоваму ўплыву, ператварыўся ў XVII ст. у вялікі знаменны распеў сінодскага ўжытку, то беларускі знаменны распеў паслужыў асновай для больш позняга кіеўска-літоўскага [173, с. 32].

Старыя простыя напевы былі аздоблены новай інтэрвалакай і рытмікай. У беларускіх ірмалагіёнах XVII ст. часта сустракаюцца мелодыі з інтэрваламі сексты, сэптымы і нават актавы. Суровасць строгага знаменнага распеву была змечана, набыла цеплыню, элегічнасць, што пазней у прафесійнай беларускай музыцы стала эталонам беларускага музычнага этнасу.

Беларускі знаменны распеў захаваўся толькі фрагментамі, як і фрэскі на сценах храмаў. Такой гукавай фрэскай можна лічыць і распевы «Песнапенняў аб Ефрасінні Полацкай» (XII–XVII стст.). Гэта ўнікальны збор, у аснову якога пакладзена «Жыццё прыпадобнай Ефрасінні, асветніцы і святой заступніцы Зямлі беларускай». Песнапенні адрознівае ўрачысты і прасветлены характар, які часам набывае рысы суровасці, напружанасці, але толькі для таго, каб раскрыць вобраз святой Ефрасінні ва ўсёй яе многазначнасці і велічнасці. Такой была яе дзейнасць: у манастырскіх малітвах, працы і подзвігах. Боскае і зямное паядналіся ў яе жыцці. Дзякуючы гэтаму спалучэнню, прыгажосць Сафійскага сабора, ікананічныя і ювелірныя майстэрні, скрыпторыі, бібліятэкі і школы ператварылі Зямлю Белай Русі ў цэнтр духоўнай і матэрыяльнай культуры, і таму заклікае аўтар «Жыцця»: «Придите любомудрение, песнями богогласными воспоим до-стохвалнии и смирения Евфросинии всечеснее...» (Минея, Месяц май 23-й день. Преподобная матери нашей Евфросинии Полотския, с. 44–61).

Знаменны распеў – вышэйшае праяўленне царкоўнай пеўчай традыцыі. Сістэма распеваў, якая складалася да XVII ст., нягледзячы на засілле новага партэснага спеву і ўвядзенне яго ў набажэнскую практыку, засталася вышэйшым увасабленнем духоўнасці і складала адзін вялікасны чын, які ў багаслоўі разглядаецца як велічная мелодыя, вызвалена ад зямной мітусні, анёлападобнае спяванне, што ўзводзіць розум і сэрца да вяршыняў Горнега свету.

3.5. Заходняя духоўнасць і новыя мастацкія формы

Раманскі тып светаўсрымання быў першай формай татальнага ўвасаблення заходняй сярэднявечнай эстэтыкі, які ўяўляў сабой сплаў рацыянальнага мыслення і рэлігійнага пачуцця. Галоўныя рысы яго мастацкага ўвасаблення праявіліся ў імкненні да манументальнасці, ў спалучэнні яе з яснасцю, лаканізмам, мэта-

згоднасцю. Раманскі менталітэт яшчэ вельмі блізка да праблем матэрыяльнага светаўладкавання, у ім адчуваецца цяжкасць зямнога прыцягнення. Панаванне гарызантальнай лініі надае раманскаму мастацтву рысы нязграбнасці, моцы пластычных аб'ёмаў, нават грубасці ў адрозненні ад вытанчанасці і пышнасці Візантыі. Архітэктура з'яўлялася сінтэзуючай асновай для царкоўнага мастацтва, і богаслужэбны спеў быў часткай спецыфічнага мастацкага сінкрэтызму і арганічна ўваходзіў у тую мастацкую дзею, якая дапамагала стварэнню вобраза нябеснага свету на зямлі. Увогуле, музыка становіцца рэфлексіяй свету духоўнага, сімвалам боскай гармоніі. Арыстоцэлева эстэтыка адлюстравання, якая дапускала ў мастацтва рэальную прыгажосць, здавала свае пазіцыі як, увогуле, здаваў пазіцыі ідэал гармоніі антычнасці.

Усходні менталітэт аднак не знаходзіў прыгажосці ў каталіцкім богаслужэння («органом гудении»). У Сімеонаўскім рукапісе (сяр. XV ст.) заходняе каталіцкае богаслужэнне крытыкуецца за недахоп хараства і набожнасці: «Что убо, царю, в Латинах доброе увидел еси?... Или се есть красота их церковная, еже ударяют в бубны, в трубы же, и в органы, руками плятуще и ногами тонуще, и многие игры деюще, или же бесом радость бывает?» [192, с. 132]. Заходняя рацыянальнасць выбудавала ўсё ж сваю, не менш уплывовую, сістэму рэлігійнага ўздзеяння, у якой музыка з'яўлялася арганічнай часткай.

Старажытная заходняя манодыя, асвечаная аўтарытэтам буйнейшых царкоўных дзеячоў, успрымалася як сакральная ідэя непарушнасці і вечнасці Касцёла. Таму веданне харальнага рэпертуару для святара ці манаха было ў той жа ступені неабходна, як і веданне Бібліі. На пачатак X ст. на Захадзе манадыйная спеўная культура была дастаткова ўпарадкавана і мела агульныя прыцыпы арганізацыі спеўнага рэпертуару, адзіныя для ўсяго лацінскага Захаду. Анціфанарый Папы Рымскага Грыгорыя (Двоеслова) меў такое ж значэнне для Заходняй Царквы, якім для Усходняй Царквы быў Актёіа Іаана Дамаскіна. Па паданню, папа Грыгорый загадаў прыкаваць анціфанарый ланцугом да гроба святога Пятра ў знак значнасці ўстаноўленага ім спеву. Для ўвядзення і распаўсюджвання грыгарыянскага харала ў Рыме была арганізавана спецыяльная школа (Schola Cantorum), якая была адначасова і хорам, і вучэбнай установай, адкуль добра абучаныя спевакі пасылаліся ў краіны Заходняй Еўропы [127, с. 41]. Гістарычны шлях развіцця сярэдневяковай манодыі налічвае тры этапы:

1. Вусны, падпарадкаваны стыхійным формульным уплывам, калі авалодванне навыкамі спеву адбывалася выключна «з голаса»;
2. Напалову вусны, у якім формульнасць неасэнсаваных музычных сродкаў была ператворана ў функцыянальную сістэму музычных элементаў;
3. Письмовы – звышраспеты этап, ў які формульнасць адыходзіць на задні план і саступае месца практыцы выканання па дадзенаму націраванаму тэксту.

Амаль усе гэтыя этапы можна прасачыць у розных рэгіёнах Заходняй Еўропы. Важна тое, што назва «грыгарыянскі харал» быў наўмысна прысвоены каралінгамі спеўнаму рэпертуару, пачаўшаю свае фарміраванне ў імперыі франкаў у VIII–X стст. У выніку рамана-франка-германскага сінтэзу рэгіянальных традыцый гэты спеў літургічнай спеўнай практыкі адносна хутка атрымаў нацыянальную сістэму ладавай арганізацыі спеўнага рэпертуару і стаў прыкладам для ўладкавання іншых рэгіянальных абрадаў Еўрапейскага Захаду.

Дзякуючы навуковаму асэнсаванню запазычанай з Візантыі сістэмы Актёіа і рацыяналізацыі практыкі, «грыгарыянская» галіна хрысціянскай спеўнай культуры забяспечыла сабе, нягледзячы на суіснаванне іншых рэгіянальных традыцый, вядучае месца сярод іншых спеўных школ Захаду ў сярэднія вякі. Гэтую сваю пазіцыю ў кананічнай культуры Еўропы «грыгарыянская» традыцыя захоўвае па сённяшні час.

Пасля каралінскага рэнесансу ў IX–XI ст. «грыгарыянстыка» з'яўлялася свайго рода «моцным замкам» тыпу раманскага сабору.

У грыгарыянскім харале сакральная ідэя вечнасці і непарушнасці праявілася ў асобым тыпе музычнага мыслення, у якім меладычны малюнак харала заўсёды заставаўся адкрытым. Мелодыя не магла мець дынамічнага развіцця, энергіі рытма, вострых ладавых прыцягненняў. Адсутнасць адчування часу і прасторы, не рэальны, а сакральны змест рытуалу вымагалі адметных *мастацкіх асаблівасцей*. Адсутнасць рытмічнай дакладнасці, напрамку руху, нязменнасць ладавых мадэляў і іх варыянтная падобнасць, адлюстраваная ў нязменнасці тоесных матываў, іх камбінаванні, надалі харалу разамкнёнасць, якая ніколі не прыводзіла да новага, а заўсёды вяртала да таго, што было, да першапачатковага тэзіса, а не да яго адмаўлення. Адсюль галоўны прынцып пабудовы харала – знаходжанне харальнай мелодыкі ў стане *формульнай інтанацыйнай сферы*.

У недрах грыгарыянскага харала на працягу X–XIII стст. паралельна з развіццём музычнай пісьменнасці і ўвядзеннем у практыку арганума складалася сістэма васьмі «царкоўных ладоў». Формульнасць мнеманічнага меласу змяніла гукавысотная сістэма васьмі дыатанічных гукарадаў. І хаця царкоўныя лады аб'ядналі антычныя веды з інтанацыйнай рэальнасцю эпохі, пра іх Д. Золтаі выказаўся так, што «яны такая ж абстракцыя, як і эстэтыка этасу старажытнагрэчэскіх тэтрахордаў» [84, с. 130]. На самой справе ў змесце новага этасу вызначаецца не эстэтычная, а галоўная рэлігійна-трансцэндэнтная функцыя, яна падпарадкоўвае эстэтычную функцыю і паглынае яе. Гэтаму садзейнічала яшчэ і ўжыванне лацінскай мовы, як мовы «чыстай», далёкай ад паўсядзённага ўжывання. Тыпова заходняя манера распявання тэкстаў увасобілася ў мяккім «салодкім» гучанні галасоў тэнараў і дыскантаў, у выкарыстанні пяшчотных высокіх рэгістраў. Сама слодыч спеву атаясамлівалася са святасцю, бо «калі душа з захапленнем спявае перад Богам, дык і ў людзей асалода спеву ўзбуджае святое пачуццё» [82, с. 161]. Відавочна, што заходняя духоўнасць на ўзроні тварэння і ўспрымання пераасэнсавала не толькі *антычны этас*, але і прызвала ў новым тэалагічным выглядзе *катэгорыю катарсіса*.

Прыярытэт Слова Божага быў безумоўны і для сярэдневяковага спевака, і для манаха-тэарэтыка, які тлумачыў нормы існуючай практыкі як бяспрэчную ісціну: «Спачатку было Слова, і Слова было ў Бога, і Слова было Бог». Дамінуючы фактар Слова ў богаслужэбным абрадзе ўжо на самым пачатку хрысціянскай эры абумовіў удзел музыкі ў буйных формах канкрэтных служб. У каталіцкім набажэнстве імі былі Афіцыя (служба сутачнага цыклу) і Меса (цэнтральны еўхарыстычны абрад богаслужэння). Аснову спеўнага рэпертуару Афіцыя і Месы складалі тэксты Псалтыра, а таксама аўтарскія тэксты (агіаграфічныя – з жыццёвых святых і еўхалагічныя – малітвы і малітваваслоўі), гістарычныя кнігі Старога і Новага Заветаў.

Увесь харальны спеўны матэрыял умоўна падзяліўся на псалмадычныя кампазіцыі і кампазіцыі малітоўна-гімнаграфічнага тыпу. На іх аснове выбудовваліся кананічныя і пазнейшыя па паходжанню больш свабодныя формы: тропы, секвенцыі, гімны.

Першы тып кампазіцый у абрадзе богаслужэнняў больш старажытны. Тэксталагічнай крыніцай яго быў Псалтыр, а асновай меладычнага формаўтварэння з’яўлялася меладекламацыя вершаў псалма, іх своеасаблівая рэчытацыя. Сярэдневяковыя тэарэтыкі ў старажытнай традыцыі выканання псалмоў вызначылі тры асноўных тыпы:

- 1) распяванне псалма «напрамую», запар усіх вершаў ад першага да апошняга;
- 2) анціфоннае, гэта значыць папераменнае выгукванне вершаў двума харамі;
- 3) рэспансорнае, калі верш псалма сольна абвяшчалася святаром, а ў адказ яму гучаў агульны водгук вернікаў.

Кожны з названых тыпаў спеву знаходзіў у службе належнае месца і выконваў сваю функцыю.

Другі, малітоўна-гімнаграфічны тып спеву з’яўляецца больш познім па паходжанню. Ён унёс элемент творчасці ў кампазіцыю богаслужэння, быў у тэксталагічным плане больш свабодным ад вершаў псалма. Акрамя кананічных, дапускаліся і аўтарскія тэксты, на якія пісаліся тропы, секвенцыі, гімны. Гэтыя песнапенні значна ўзбагацілі грыгарыянскі збор. У даследваннях на гэтую тэму называюцца аўтары секвенцый і першым стаіць імя Ноткера Заікі (840–912 гг.) – манаха манастыра Сент-Гале, а таксама найбольш знакамітыя секвенцыі «Lauda Sion salvatorem» Фамы Аквінскага, «Dies irae» Фамы Чэланскага, «Stabat mater» Якапона. Больш позні перыяд развіцця секвенцый звязваюць з імем Адама дэ Сэн-Віктора.

Каб не дапусціць індывідуальнай творчасці, для каталіцкага набажэнства было кананічна зацверджана пяць секвенцый, тых, якія больш адпавядалі богаслужэбным канонам, а малітоўная гімнаграфія была прадстаўлена цыклам з пяці асноўных частак: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus і Agnus Dei. Іх эстэтычная каштоўнасць перш за ўсё праявілася ў нязменнасці тэкстаў на працягу ўсяго літургічнага года і ў скразной пісьмовай фіксацыі інтанацыйнага матэрыялу. Гэта стварала нязменны парадак богаслужэння, абумоўлены каляндарнай цыклічнасцю царкоўнага года з абавязковай паўторанасцю падзей свяшчэннай гісторыі, таксама падпарадкаванай гэтай паўторнасці.

Жывая музычная еўрапейская практыка не лічылася з царкоўнымі пастанавленнямі, у выніку чаго развіццё мастацкіх форм і змена кірункаў ажыццяўляліся поўным ходам. Эпоха Ars antiqua, кульмінацыяй якой была «поліфанічная школа Notre Dame», змянілася эпохай Ars Nova, з яе новаўвядзеннямі ў натацыі, магчымасцю індывідуальнай творчасці і агульным працэсам дэсакралізацыі мастацтва. Эстэтычна-сацыялагічная сістэма новых форм парыжскай школы новага мастацтва і яе прадстаўнікоў Філіпа дэ Вітры, Іаана дэ Мурыса, Іаана дэ Грахеа стала вяршыняй сярэдневяковай музычнай эстэтыкі.

Эпоха «Ars nova» прынесла новаўвядзенні ў натацыю (з’яўляецца такт, гэтак званая «прапалца»), адбываецца трансфармацыя самога Cantus firmus’a (мелізматыка яго мелодыкі), і самы галоўны яе вынік – развіццё поліфаніі.

Тэалагічная тэорыя «дваістасці ісціны» закранула і музыку, якая з найбольшай сілай праявіла сябе ва ўзнікненні шматгалосных форм спеву. *Адбывўся эпахальны пераварот хрысціянскай тэорыі музыкі ў бок эстэтычнага зместу.*

Статычнасць сярэдневяковай карціны сусвету працягвала існаваць, але ўсведамленне навакольнага свету адбывалася ў адносна новай форме – як адзінства адначасова існуючага. Пераход ад драматычнай філасофіі Аўгусціна, у якой чалавек разарваны паміж прагненнем неба і зямнымі спакусамі, да гарманічнай філасофіі Фамы Аквінскага, дзе чалавек-мікракосмас ніжэй за анёлаў, але вышэй ад астатніх стварэнняў, азначаў вырашэнне праблемы «дзвюх ісцін».

«Дваістасць ісціны» праявіла сябе і ў мастацкай свядомасці. Калі аднагалоссе асэнсоўвалася як духоўны, нематэрыяльны працэс, то шматгалоссе, набываючы прасторавыя адчужненні, стварала ўмовы для праявы пачуццёвасці, садзейнічала адчуванню матэрыяльнага на шляху імкнення да духоўнага. Гэта азначала, што пачуцці чалавека вызваліліся з плену трасцэнтэндальнасці і набліжаліся да перажывання сапраўднай мастацкай асалоды. Такім чынам, поліфанічныя структуры, якія аб’ядноўвалі сакральныя вядучы голас і свецкія суправаджальныя мелодыі, былі эстэтычна-мастацкім эквівалентам «дваістасці ісціны». Поліфанія зрабіла немагчымым нарміраванне. Індывідуальнасць упершыню прабівала бар’еры маралізацыі.

Увогуле, позняя Сярэднявечча ў Заходняй Еўропе адзначаецца ўзмацненнем увагі мастацкай творчасці да рэальнага свету. Нястомная цікавасць да прыроды, абыдзенага чалавечага жыцця абагачаецца мастацкім увасабленнем новых дэталей, захапляючых падрабязнасцей. Усё гэта размалёўваецца яркімі фарбамі з бляскам і раскошай. Візуальны характар мастацкай свядомасці сталага і позняга Сярэднявечча дазваляюць сцвярджаць, што пануючая дагэтуль «культура слыху» змянілася «культурай зроку». *Працэс дэсакралізацыі мастацтва вызначыў асноўную тэндэнцыю развіцця царкоўнай музыкі і стрымаць яго было немагчыма, так як «адчыніліся дзверы» для індывідуальнай кампазітарскай творчасці.* У адным з крытычных трактатаў, напісаных у Парыжы ў 1340 г., сцвярджаецца, што «старая музыка была больш дасканалай, святочнай і зразумелай, чым новая» [147, с. 78]. Аб яе недахопах для царкоўнага ўжывання паведамляе Папа Іаан XXII (1324 г.): «Они раздробили гокетами мелодии, изнежили их дискантами и втиснули в них мирские мотеты, в пении они двигались беспокойно, они поражали и пьянили слушателей вместо того, чтобы успокаивать, они искажали впечатление, мешали благоговению» [147, с. 60–61]. Пазней Трыдзці Сабор пад кіраўніцтвам Папы Піўса V зацвярджае агульны Імшал (1570 г.) рымскага касцёлу з агульнымі рэгуламі рытуалу. Але ні да яго правядзення, ні пасля музычная практыка не падпарадкоўвалася прынятым пастанавленням. Узніклі новыя формы шматгалосных твораў, асабліва ў нідэрландскай поліфанічнай школе. Замест арганума і кандукта ўжывальнымі становяцца матэт і поліфанічная мяса.

Да моманту афіцыйнага дазволу ў 1600 годзе на паўнапраўнае выкарыстанне аргана яго ўжыванне вялося без канкрэтных азначаных правіл, амаль выпадкова і імпрывізацыйна. Яго функцыі разрасталіся вельмі павольна. Калі ў раннім сярэднявеччы органы проста чаргаваліся з аднагалосным спевам, то ў позняй сярэдневяковай літургіі яны цалкам маглі замяніць разнастайныя вакальныя фор-

мы. Адной з функцый арганіста заставалася выкананне інтанацый – для ўступу літургічнага спеву, у якасці тона для святара, кантара, хору, а паступова, як паказваюць манускрыпты, яго функцыі пашыраліся. Даследчыкі заўважаюць, што арган патрабаваўся для выканання доўгіх нот у аднагалоснай харальнай мелодыі, утрымання асноўнага голасу арганума, а пазней на ім выконваліся двух- і шматгалосныя арганныя імправізацыі. Арган разам з монахордам прымяняўся таксама для музычных заняткаў у кляштарных школах.

Увядзенне аргана ў набажэнскую практыку касцёла хутчэй за ўсё было вынікам агульнай *манументалізацыі мастацкіх форм* і новым асэнсаваннем катэгорыі ўзвышанага. У антычнасці храм, хаця і быў знешне прыгожым, выглядаў звычайным домам таго ці іншага божышча. У Сярэднявеччы хрысціянскія храмы паўставалі ва ўсёй велічы, аб'яднаўшы рытуальныя, абарончыя і эстэтычныя функцыі. Апошнюю асабліва адзначыў Мікалай Гумілёў, калі пісаў пра Сафійскі сабор у Канстанцінопалі: «толькі прастора і яе зграбнасць. Мроіцца, што архітэктар узяў сабе за мэту вылепіць паветра».

Для Сярэднявечча прыгожае і рэальнае не маглі быць дастатковымі катэгорыямі. У эстэтычных адносінах да рэчаіснасці адбылося рэвалюцыйнае пераасэнсаванне. Сцвярджалася думка, што рэальны свет – ніцы, мізэрны, і жыццё чалавека ў ім напоўнена выпрабаваннямі, пакутамі і спакусамі выбару паміж багаццем і беднасцю, працай і лянотай, сумленнасцю і падласцю. Але ёсць вышэйшы свет, вечны і сапраўдны, райскі, Боскі. Бог як найвышэйшае дабро і краса ў мастацтве вызначыла патрэбнасць чалавека ў вялікім, надзвычайным. У новым тэалагічным сэнсе прыходзіць з антычнасці *катэгорыя ўзвышанага*.

Патрабавалася ўскалыхнуць самасвядомасць чалавека (аснову эстэтычнага пачуцця) і тую асаблівую рэальнасць – суб'ектыўную, якая на той час з'яўлялася больш важнай і даставернай, чым знешняя, часовая, недаўгавечная. Хрысціянскі спірытуалізм шукаў новыя бесцялесныя формы мастацкага ўвасаблення. Унутранае ўспрымалася праз рэчы, рэальна нябачныя, але падушадныя розуму. Такім чынам, пошукі вяліся ў напрамку і пад уплывам, з аднаго боку, агульнай *манументалізацыі мастацкіх форм*, з другога, – іх *дэмагэгіялізацыі*, каб у выразнай форме перадаць і ўзмацніць прыгажосць трансцэндэнтнага быцця.

Усе гэтыя асаблівасці эпохі адлюстравала *гатыкае мастацтва* (XIII, XIV, XV стст.). Гатыка вячае развіццё сярэднявковай культуры, «готыка заставляе чалавечскую личность рваться вверх вплоть до потери своей земной тяжести и веса» [132, с. 65]. У гатычным светаўспрыманні значна ўзмацняецца містычнае, ірацыянальнае, сімвалічнае гучанне прыгажосці. Гатычныя саборы засвойваюць прастору ўвысь. У архітэктуры нараджаецца культ вертыкальнай лініі: з функцыянальнай, тэктанічнай, замкнутай яна ператвараецца ў пластычную, ажурную, лёгкую. Архітэктура ўступае ў сінтэз з ікананісам, скульптурай і музыкай. Прыходзіць асэнсаванне таго, што музыка валодае асаблівым дарам узбудзіць пачуцці чалавека і таму мае неабмежаваныя магчымасці ўвасаблення ўзвышанага. У такім кантэксце не толькі спеў, але і арганая музыка арганічна ўспрымаліся і замацоўваліся заходняй эстэтычнай свядомасцю.

У гатычным мастацтве вырацоўвалася эстэтыка, у якой не было месца зямным пачуццям. Адказ ад іх фарміраваў несакрушальнай сілы дух, волю, веру.

Заходняе хрысціянства зрабіла пакутніцтва асноўным жыццёвым адчуваннем і ў новай якасці, згодна з патрабаваннямі часу, ўзвяло яго ў пазітыўны духоўны вопыт. Крайняя напружанасць духоўнага жыцця праявілася ў выявах болю, смутку, скажоных прапорцыях дысгарманічнага цела. Такага мучаніцкага надрыву, магутнага змагання цялеснага і духоўнага, як у мастацтве «пламянеючай готыкі», культура прошлага яшчэ не ведала, як яна не ведала такога драматычнага стану светаўспрымання – устанаўленне гармоніі праз боль і цяргненне.

Ужо адзначалася, што падобная тэндэнцыя не была ўласцівая старажытнаму мастацтву і нават старабеларускае мастацтва, якое да XIV–XV стст. прыцягнула, увабрала ў сябе некаторыя рысы заходнееўрапейскага зместу, сінтэтычна дапоўніўшы агульнаславянскі кантэкст, адрознівалася спакоем, цішыней і яснасцю. Напрыклад, у беларускім ікананісе, станаўленне якога адбывалася ў XIV–XV стст., згодна з праваслаўнай традыцыяй, постаці святых і мучанікаў пісаліся ў іх рэлігійнай велічнасці. Даследчыкі звязваюць гэтую асаблівасць з развіццём у народнай свядомасці велічнай народнай сагі, у якой дамінавалі ўспаміны аб слаўнай мінуўшчыне, надзеі на перамогу добра, імкненне да багаабразнага жыцця. Гэты агульны матыў іконы дапаўняўся рознымі дэталямі, упрыгожваннямі, якія маглі быць запазычанымі. Так, прыкладам можа служыць абраз канца XV ст. «Маці Боская Адзігітрыя» са Случчыны, на якім даследчыкі па некаторых рысах заўважаюць сувязі з італьянскай і так званай італа-крыцкай школай жывапісу [86, с. 7]. Той жа матыў пакладзены ў аснову царкоўнага дойлідства. Старажытныя праваслаўныя храмы не такія вуглаватыя і востраканечныя, як гатычныя, для іх характэрны кампактная пластычнасць, цялесная акругленасць форм. Гэтакая «мяккасць» форм згладжвала вастрыню і драматызм, характэрныя для заходнееўрапейскага ўсведамлення.

Да прыкладу, у адрозненні ад заходнееўрапейскай, усходнееўрапейская свядомасць фарміравалася пад уплывам эпічнага характару светаўспрымання. Будуючы храмы на ўзвышаных месцах, на скрыжаванні дарог старажытныя архітэктары як бы павялічвалі яго прастору, узнімалі яго вышэй, каб гаючы голас звонаў з храмавых званіц агортаў як мага большыя абшары. Будаванне храмаў прадугледжвала стварэнне спецыяльных рэзаніруючых прыстасаванняў. Каложынская царква ў Гародні (XII ст.), як паказваюць сучасныя даследаванні, у сценах «хавала» спецыяльныя «галаснікі» розных памераў для ўзмацнення і каларыравання як мужчынскіх, так і жаночых галасоў.

У старажытных літаратурных помніках падзеі апісваюцца як быццам з вышыні птушынага палёту. Узвышанае праяўляла сябе і ў прамым, і ў пераносным сэнсе як святое, намоленае. Узвышанае і сакральнае нераздзельна спалучаліся і выяўлялі духоўны сэнс сярэднявковых уяўленняў аб прыгожым. У заходнееўрапейскай жа эстэтыцы ўзнікла тэндэнцыя супрацьпаставіць прыгожае і ўзвышанае. Пазней І. Кант называў узвышанае «адмоўнай асаладай» і лічыў, што чалавек несвабодны ў адчуванні яго. Супрацьпастаўляючы прыгожае ўзвышанаму, Ф. Шыллер сцвярджаў, што прыгожае выклікае прыемныя, а ўзвышанае – непрыемныя пачуцці (як непрыемны велічная навальніца і палыханне неба). Такім чынам, пошук форм для выяўлення найвышэйшай экспрэсіі, магутнай напругі не толькі парушылі антычную гармонію, раўнавагу цялеснага і

духоўнага, але і стваралі атмасферу такой вышыні, якая прыгнечала і не магла пазітыўна засвойвацца свядомасцю чалавека.

З XIV ст. Беларусь аказалася на духоўным памежжы: паміж праваслаўна-візантыйскай і каталіцка-раманскай культурна-рэлігійнымі арэаламі. З гэтага моманту мастацка-гістарычны рух разгортваўся ў выглядзе «прыліваў і адліваў», якія перакатваліся праз тэрыторыю Беларусі то з заходняга (германа-раманскага), то з усходняга (грэка-візантыйскага) напрамкаў. Так, пасля Крэўскай уніі (1385 г.) каталіцызм меў дзяржаўную падтрымку і асабліва хутка заваёўваў усё новыя пазіцыі, «адразу займеўшы тое, чаго ў Еўропе духавенства дамагалася стагоддзямі» [188, с. 83]. У беларускіх сярэдневяковых кляштарах дамініканцаў, францысканцаў, бернардзінцаў, місіянераў службы адпавядалі ўстойлівым традыцыям богаслужэбнай практыкі каталіцкага касцёла Заходняй Еўропы. Галоўнай традыцыяй каталіцкай царквы з’яўлялася патрабаванне высокай музычнай адукацыі і высокага ўзроўню прафесійнай творчасці. Адукацыя высокага ўзроўню была моцным звяном заходняга рэлігійнага наступлення.

Так, С. Лаўксмін у трактате «Тэорыя і практыка музыкі» адразу, ужо ва ўступе «Да аматара муз» паднімае праблему практычнага накірунку: аб асаблівасцях і спосабах навучання харальным спевам. Прычын незацікаўленасці ў пастаноўцы эстэтычных пытанняў некалькі. Па-першае, даволі ранняя натацыя грыгарыянскага рэпертуару замацавала яго кананічную непарушнасць і кансерватызм існавання. Па-другое, схаластычныя спосабы навучання не патрабавалі асабістай творчасці, што садзейнічала выпрацоўцы адзінай выніковай метадалогіі. Уся разгорнутая сістэма прафесійнай падрыхтоўкі мела не толькі кансерватыўны напрамак, але і выкарыстоўвала жорсткія меры. С. Лаўксмін у трактате не пагаджаецца з такімі метадамі, калі пры дрэнных выніках «хлопчыкаў б’юць, шчыпаюць, ганебна лаюць» [127, с. 53]. Як сведчаць аб’ёмныя рукапісы кананічных спеваў афіцый, ардынарыі імшы, працэсій і іншых касцёльных цырымоній, да XIX ст. ніякіх змен у штодзённай царкоўнай службе не адбывалася. Заходні менталітэт патрабаваў ўстойлівасці, прадказальнасці і надзейнасці. Кансерватызм і рацыяналізацыя забяспечылі грыгарыянскаму харалу вядучае становішча сярод іншых спеўных традыцый Захаду.

Гістарычныя крыніцы паведамляюць, што *школа лацінскага спеву* існавала на тэрыторыі Вялікага Княства Літоўскага. Яна закладвалася ў Вільні, але і на ўсёй тэрыторыі Княства ў XVI–XIX стст. былі распаўсюджаны падобныя да заходнееўрапейскіх дапаможнікі па тэорыі харальных спеваў, у якіх настойліва зацвярджаліся кансерватыўныя музычныя каноны каталіцкага касцёла. Сёння даследчыкі называюць пяць музычных падручнікаў XVII–XIX стст., створаных мясцовымі музыкантамі: «Тэорыя і практыка музыкі» езуіта Сігізмунда Лаўксміна (1809 г.), «Пачаткі музыкі» нявіжскага бенедыктынца Антонія Арнульфа Варанца, Ананім з манастыра місіянераў у Лыскаве (канец XVIII ст.), ананімны «Кароткі выклад агульных рэгул абавязковых ці грыгарыянскіх царкоўных спеваў... ордэна дамініканцаў» (1753 г.) і «Інструкцыя па харальных спевах» (1856 г.) вікарыя Віленскага кафедральнага касцёла Эдуарда Тупальскага.

Увогуле, дзейнасць каталіцкай царквы на Беларусі была вельмі ўплывовай. З XIII ст. з’яўляецца *праблема раздвоенасці* як спосабу існавання беларускай

культуры. Мастацкая дыхатамія першапачаткова мела пазітыўны характар, так як адбываўся дыялог на ўзроўні *тварэння, успрымання і ацэнкі*. Сёння відавочна, што на ўзроўні тварэння ўплыў заходняга грыгарыянскага спеву на стараславянскія царкоўныя распевы быў найбольш адчувальным на ўзроўні прафесіяналізацыі музычнага мастацтва. У галіне музычнага запісу крукавыя запісы і фіты ў Маскве і Ноўгарадзе ўжываліся яшчэ і ў XVII ст., а «на Беларусі, а таксама ў Галіцкай і Карпацкай Украіне знаменны запіс прыйшоў у заняпад ужо ў канцы XV ст.» [173, с. 14]. Яму на змену прыйшоў запіс з квадратнымі нотамаі (ў той час ужываўся на Захадзе), які атрымаў пазней назву «Кіеўскі». Квадратны запіс, як больш дакладная натацыя, чым знаменная, быў неабходны для гарманізацыі на два, тры, ці чатыры галасы, што садзейнічала развіццю музычнага мастацтва. Вынікам тэарэтычных абагульненняў і эмпірычнага вопыту сталі харавыя канцэрты, якія да пачатку XVII ст. у ВКЛ знайшлі тэарэтычную і практычную распрацоўку, а на расійскай глебе сталі адметнай з’явай не толькі нацыянальнага, але і еўрапейскага кантэксту.

Як паказваюць гістарычныя крыніцы, дыялог адбываўся і на ўзроўні ўспрымання. У Вільні беларускія вернікі «масава прыходзілі ў стаўшыя ўжо тады моднымі лацінскія цэрквы, каб пачуць новае «штучнае спяванне» [173, с. 22]. Ацэнка гэтаму спеву даецца пазней: у палемічнай літаратуры, калі ў новых гістарычных умовах паўстала пытанне этнічнага выжывання.

Поліфанія аднак не выцесніла манадыйны спеў. Праваслаўныя манастыры і братчыны былі цвярдзямі кансерватызму і рашуча выступалі супраць «латинской ереси». Але нягледзячы на ўзвышаны духоўны сэнс музычнай антрапалогіі, жыццё, музычная практыка ўносіла ў яе свае карэктывы. Як сведчаць даследаванні, пад канец XV ст. знаменны спеў быў сапсаваны бессэнсоўнай вакалізацыяй. «Истинным бичом древнерусского певческого искусства являлась хомония, хабувы и аненайки, а также многогласие», – чытаем у «Музыкальной эстетике России XI–XVIII вв.» [139, с. 23]. Барацьба за чысціню праваслаўнага спеву ў Расіі (каб «уши слышали и сердце разумело») вялася доўгі час, аж да рэформ патрыярха Нікана ў XVII ст. Па сутнасці, гэтыя рэформы былі патрабаваннем часу. У Беларусі спробы выпраўлення царкоўнага спеву рабіліся ў XV ст. і асабліва ў XVI ст., калі сюды былі запрошаны знаўцы царкоўнага спеву з Грэцыі і іншых балканскіх краін з мэтай аднавіць і ўзбагаціць царкоўную музыку праваслаўных вернікаў.

Раздвоенасць культурнага існавання Беларусі мела свае мастацкія ўвасабленні і вынікі, якія абапіраліся на якасці беларускага народнага характару: умённы знайсці «залатую сярэдзіну» і пазбягаць крайнасцей.

(У сучаснай гісторыі беларускі народ разглядаецца як «золатасярэдзінны» (І. Шыршоў), дзе чалавек прадстае як асоба апалонаўскага тыпу. Такі тып асобы можа прадстаўляць заснаваную на прынцыпе меры культуру самага рознага ўзроўню сацыяльнай складанасці. Калі экстатычныя перажыванні, што выклікаюць утрапёнасць, выпадуць на долю чалавека апалонаўскага тыпу, ён паставіцца да іх з недаверам, стараючыся зрабіць усё магчымае, каб з ім гэта не паўтаралася. Ён заўжды трымаецца сярэдзіннага шляху і застаецца ў межах вядомага, захоўвае кантроль над дэструктыўнымі псіхалагічнымі станамаі. У пошуку ісціны ён задавальняецца адносным пазнаннем перад тварам абсалютнай

ісціны. Ісціна для яго мігаціць на памежжы. Калі ўлічыць, што па тэорыі амерыканскага вучонага Біла Молісана аб пермакультуры ўсе каштоўнае і плённае нараджаецца на памежжы, то знаходжанне Беларусі на своеасаблівай транзітнай культурна-цывілізацыйнай мяжы таксама мела якасныя вынікі. Ажыццяўлялася адначасова канвергенцыя і дывергенцыя еўраазіяцкай Расіі і Заходняй Еўропы, і Беларусь далучаючыся да абодвух рэгіёнаў, выконвала пасрэдніцкую функцыю і найперш функцыю ментальнай кагерэнцыі (узаемасувязі)).

Для беларускага талерантнага менталітэту прысутнасць заходняй духоўнасці прывяла да аб'яднання ўсходніх і заходніх мастацкіх элементаў. Узаемаўплывы былі непазбежнымі, як непазбежным быў адметны для Беларусі *працэс сітэтызму* – ўтварэння новых мастацкіх форм сімбіёзнага характару. Калі ў архітэктуры, напрыклад, да XIII ст. панаваў выключна візантыйскі, так званы заходнерускі раманскі стыль, з характэрнымі для яго прастатой і яснасцю ўвасаблення, то пасля XIII ст. з'яўляецца беларуская готыка, у якой аб'ядналіся рысы раманскага і заходняга гатычнага стылю. У першым выпадку ў якасці прыкладу можна ўспомніць Каложскую царкву ў Гародні, у другім – Навагрудскі замак.

Збліжэнне заходняй і ўсходняй традыцыі ўзмацнілася пасля Брэсцкай уніі. А. Прэабражэнскі ў сваіх даследаваннях, напрыклад, даказвае, што «уніаты падрыхтавалі дарогу для лацінскага спеву на нашы (праваслаўныя) клірасы» [173, с. 23].

У музыцы вынікам абагульнення ўсходняй і заходняй вакальных традыцый было распаўсюджанне ў XV ст. так званых паралітургічных песень. Яны паступова выходзілі з-пад уплыву царквы і пераходзілі ў стан свецкіх форм музычнай творчасці. Калядкі, песні на розныя святы, паломніцкія песні, яны ў большасці наследавалі заходнія мадэлі, традыцыі царкоўна-каталіцкіх і свецкіх харавых песень-гімнаў, заснаваных у вытоках сваіх на грыгарыянскім харале. Іх з'яўленне ў выглядзе гусіцкіх і табарыцкіх гімнаў было новай і адметнай з'явай для музычнай эстэтыкі Беларусі. У XV ст. гэтыя песні ўключаліся ў духоўныя зборнікі (канцыяналы), ці богагласнікі, што аблягчала іх засвойванне. Некаторыя з іх нават прыстасоўваліся да літургіі, да такіх яе частак, як літургія Іаана Зластавуста (Херувімска). Лацінскія гімны, перакладзеныя на польскую, літоўскую і славянскія мовы, былі вельмі хутка засвоены беларусамі, а ў новую гістарычную эпоху пад уздзеяннем нацыянальных асаблівасцей «пераплавіліся» і арганічна дапоўнілі ўсходнюю кантавую культуру.

3.6. «Дзвубер'е» і станаўленне музычна-эстэтычных катэгорый

Ад Сярэднявечча ўся пісьмовая літаратура ўтрымлівае пасведчанні барацьбы паміж народным і царкоўным мастацтвам. Барацьба царквы з народнай музыкай адлюстравала тое агульнае магутнае процістаянне хрысціянства і язычніцтва, якое было характэрна для Беларусі на працягу многіх вякоў. Хрысціянства праяўляла варожасць да язычніцтва падобна варожасці ўвогуле розных рэлігійных сістэм, у якіх адны богі і міфы павінны ўступіць месца другім. Сваеасаблівае «дзвубер'е», якое доўгі час існавала ў беларусаў, паўплывала на станаўленне эстэтычнай свядомасці і яе мастацкага ўвасаблення.

Славянскі свет прыняў новую веру «зверху», яна не праходзіла станаўленне сярод народных мас (як гэта было ў Рымскай імперыі), а, наадварот, эліта насаджала народу новае веравызнанне. Хрысціянства прыйшло ў Старажытную Русь ўжо ў гатовым выглядзе, з адпрацаванымі за дзесяць стагоддзяў сваёй існавання рэлігійнымі канонамі: Старым і Новым Заветам, літаратурай айцоў царквы, з кельі Хрыста і Багародзіцы, з пантэонам святых, пісьменнасцю Кірылы і Мефодзія. Пасля хрышчэння Кіеўскага князя Уладзіміра ў «грэчаскую веру» адразу ж праваслаўныя месіянеры, аб'яднаныя з вайсковымі атрадамі, пачалі «хростнае» наступленне на язычніцтва ва ўсіх старажытнарускіх цэнтрах. Услед Кіеву было падвергнута хрышчэнню насельніцтва Турава, Полацка і Ноўгарада. Гісторыкі даказваюць, што хрысціянізацыя ішла па-рознаму. У Тураве, напрыклад, грэчаскім і балгарскім святарам, якіх суправаджала дружина на чале з Дабрыняй, насельніцтва аказала моцнае сапраціўленне. Узгадваецца легенда аб чырвоных камянях, што прыплылі па рацэ ў горад. Пра тое, як гэта адбывалася ў Полацку, паведаміў бы, напэўна, Полацкі летапіс, гісторыя знікнення якога невядома.

Новая «грэчаская» вера станавілася «верай рускай» вельмі доўгі час. І гэта заканамерна, бо ломка свядомасці не магла адбыцца адразу. Негледзячы на знішчэнне старых божышчаў і месц язычніцкіх пакланенняў, патрабавалася час, каб адказацца ад вераванняў бацькоў і дзедаў як ад усталёваных духоўных каштоўнасцей. І нават усталёванне дзяржаўнай палітыкі на знішчэнне прадстаўнікоў і абаронцаў старых традыцый і ведаў не магло выправіць становішча. *Язычніцтва заставалася бытавой рэлігіяй сялянства* і нейкім чынам ужывалася з хрысціянствам, ствараючы ўмовы для развіцця супярэчлівай свядомасці старажытнага беларуса. Так, у «Аповесці мінулых гадоў» (пач. XII ст.) гаворыцца: «Но сими дьявол ластит... всякими лєстьми пребавля ны от бога, трубами, и скоморохи, и гусльми и русальи... людей мноства... позоры деюще..., а церкви стоятъ пусты...» [181, с. 72].

Тое, што народ, у прыватнасці, сялянства знаходзіліся ў язычніцкім стане не магло не раздражняць клір. Выказванні беларускіх асветнікаў Кірылы Тураўскага, пазней Сымона Буднага, Афанасія Філіповіча, выхаваных на хрысціянстве, сведчаць аб асуджэнні язычніцкіх традыцый і абрадаў. М. Гусоўскі трэзва ацэньваў сітуацыю, калі напісаў, што «мы яшчэ дзеці ў свеце хрышчоных; і верым у казкі Медзі» [70, с. 25]. Але змяніць сітуацыю было нікому не пад сілу. Тым больш, што к XVI ст. рэлігійная сітуацыя абвастрылася настолькі, што мела больш сацыяльны характар. Выпрацавалася раздвоенасць паводзін: людзі хрысціліся, хадзілі ў царкву, але думалі аб сваіх родных старых багах. На бытавым узроўні ўсё гэта ўжывалася паміж сабой, што і адазвалася ў сялянскай народнай песні. Песенны фальклор у сваім нескраным выглядзе захаваўся ў беларусаў, як ні ў каго іншага з суседзяў. У XIX ст. П. Шпілеўскі ў сваіх этнаграфічных запісах «Путешествие по Полесью и белорусскому краю» занатоўвае: «Нравы и образ жизни отзываются чисто русским или славянско-кривическим началом (аб Локшыцах – Л.Б.), а поверья их по преимуществу славянские; доказательством служат их сказки и особенно песни, в которых вполне отражается душа древнего русского народа, воспеваются герои белорусские, упоминаются названия урочищ, лесов, деревень и городов,

чисто кривическіе... в которых светится как алмаз, древний славяно-русский язык и слышатся звуки белорусского напева» [219, с. 163].

Гарадское супольніцтва, сам уклад жыцця горада больш спрыяў разуменню хрысціянскіх законаў і сімволікі, а для селяніна магутная тысячагадовая залежнасць ад прыроднага кругаабароту і з ім звязаных традыцый не спрыяла хуткаму ўспрыняццю новай веры. Яшчэ ў XVII ст. царква лічыла нездавальняючымі свае поспехі ў *знішчэнні* язычніцкіх перажыткаў. Аб жывучасці гэтых перажыткаў сведчаць указы рускага цара Аляксея Міхайлавіча. У прыватнасці, яго ўказам ад 1649 года забараняліся скамарошыя дзеі і ігра на музычных інструментах («безчинное скакание и плясание и бесовские песни ... и бесовские игры...») [200, с. 35]. У Беларусі «бесовские песни» і магічныя абрады трымаліся даўжэй. Вядома, што к XVII ст. тут існавалі розныя разгалінаванні хрысціянскай рэлігіі: праваслаўная і каталіцкая, затым пратэстанцкая і ўніяцкая. У адным шэрагу з імі стаяла ў народзе і язычніцкая рэлігія, чаму садзейнічала тое, што згодна праву Вялікага Княства Літоўскага, кожны пан ці шляхціч сам вызначаў веру на сваіх землях. Тое ж адбывалася і з веравызнаннем князёў. Яны мянялі яе ў залежнасці ад палітычных абставін. Зразумела, ў такіх умовах патрабаваліся спецыяльныя меры, каб усталяваць адзіную хрысціянскую ідэалогію.

У XII ст. Кірыла Тураўскі неаднойчы звяртаўся да народа і красамоўным словам сваім стараўся схіліць яго да непрыняцця тых, хто «басні баіць і ў гуслі гудзец». На пачатаку ж XVI ст. царква, каб не дапусціць такога канкурэнта, як вандроўныя музыкі з іх даволі-такі высокім узроўнем прафесійнай вывучкі пачала *змаганне ідэалагічным шляхам*. Супраць песень скамарохаў і дудароў царква распаўсюджвала формы рэлігійнай паэзіі і музыкі: духоўныя вершы і псалмы. Яны ўяўлялі сабой сімбіёз двух пачаткаў: духоўнага і свецкага.

Выканаўцамі былі старцы-лірнікі. Як і вандроўныя музыкі, яны хадзілі ад вёскі да вёскі, спявалі псалмы на тэмы Старога і Новага Завету, як правіла, маральна-дыдактычнага характару, знаходзячы нават у разгульным асяроддзі сваіх шматлікіх слухачоў, і неўзабаве набылі вялікую папулярнасць. Сваё выкананне яны суправаджалі іграй на ліры – клавійна-струнным інструменце, вядомым у Еўропе ад старажытных часоў, які адтуль прыйшоў на Украіну і Беларусь. Пад канец XIX ст. (калі з'яўляюцца першыя сур'езныя этнаграфічныя даследаванні), па звестках Н. Нікіфароўскага, дудар, музыка і лірнік – гэта антыподы. Калі лірнік займаецца сваім рамяством («старец идетъ сыбак дражнить») дзеля куска хлеба, то дудар і музыка «пыцашаютьца», ідуць людзей смяшыць» [162, с. 170]. Вобраз лірніка, як прадстаўніка народных інтарэсаў, набыў сілу сімвалічнага абагульнення: «лірнікам вясковым» называлі У. Сыракомлю. Ён на сваёй ліры з «чарадзеянага дрэва», стараўся «граць ад сэрца», ні перад кім не схіляць галавы, каб «не даць зняважыць песню», у якой «смутку... многа, даволі і плачу» [136, с. 39]. Гэта сведчыць аб станаўленні самабытных народных вобразаў, мастацкая рэалізацыя якіх у розных пластах культуры адбывалася ў кантэксце эвалюцыі зыходных вытокавых сюжэтаў, старадаўніх архетыпаў.

Пісьмовая сярэдневяковая літаратура ўтрымлівае традыцыйна негатыўныя адносіны да народнай музыкі, пры гэтым, культавая музыка падаецца як «псалмопение», «пение доброголасное», «песенные гласы», што падкрэслівала выбар

у якасці ідэалу выключна вакальнай (акрамя калакольнага звону) інтанацыйнай сферы («высокага»). Народная музыка знаходзіцца на другім полюсе «нізкага». Яе характарыстыка звязана з інструментальнай музычнай сферай (упамінаюцца бубны, сапелі, трубы, гуслі), маюецца стыхія рытуальнага свята з «песнямі бесовскими». У «Радзівілаўскім летапісе» змешчаны выявы музыкаў і іх інструментаў і ўтрымліваюцца звесткі (у «Аповесці мінулых гадоў») аб «древлянах», што «въсхожахуся на игрища, на плясания и на бесовские пьесни» и «удариша в сопли, и в бубны, и в гусли и нача играти, и утоливше и, оле жива» [181, с. 79]. Такая ж характарыстыка даецца і ў «Жыцці» (Феадосія Пячэрскага, Ісаакія Пячэрскага, Кірылы Тураўскага), зборніку «Златая цепь» і іншых сярэдневяковых помніках. Так, аўтар «Жыцця Феадосія» супрацьпастаўляе вакальную і інструментальную сферы на скрыжаванні «высокага» і «нізкага», калі распавядае: «...Слышал в пещере шум от топота бесчисленных бесов, как будто одни из них ехали на колесницах, другие били в бубны, иные дудели в сопели... Отец же наш Феодосий... оградив себя крестным знаменем, вставал и начинал распевать псалмы Давидовы» [85, с. 109].

Тым самым мастацкая сістэма адлюстравала розныя полюсы сярэдневяковай эстэтычнай сістэмы, пабудаванай на супрацьпастаўленні духоўнага і цялеснага, нябеснага і зямнога, «высокага» і «нізкага». Ва ўсходнееўрапейскай свядомасці, такім чынам, традыцыйнае для Сярэднявечча раздзяленне музыкі на царкоўную і народную праявілася ў *размежаванні паняццяў «петь» для богаслужэбнай практыкі і «играть» – для мірскай, народнай*. Старажытнаруское «іграць» вызначала дзве этымалагічныя пазіцыі: сінкрэтычнае ўвасабленне язычніцкіх ігрышч, куды арганічна ўваходзілі спеў, пляска, тэатралізацыя, і выкананне на музычных інструментах. Адпаведна адбылося размежаванне паняццяў «богаслужэбны спеў» і «музыка».

Яшчэ візантыйская эстэтыка зрабіла адным з галоўных прынцыпаў культавай цырымоніі – цалёсную нерухомасць, у той час як рух, рытм, тэмп з'яўляюцца сэнсам язычніцкіх абрадаў (карагодаў, гульняў, скокаў скамарохаў) як стыхія цялеснага («нізкага»), і музычныя інструменты ў якасці арганізацыйнага рытмічнага цэнтра ў гэтай культава-філасофскай сістэме адносяцца таксама да палажэння «нізкага». Калі ж яны не ўваходзяць у гэтую сістэму, то адносяцца да іх змяняюцца: праслаўляюцца майстры, якія дасканалы валодаюць музычнымі інструментамі, і іх песня. Так, у «Слове пра паход Ігаравы» намаляваны вобраз гусляра Баяна, а ў «Задоншчине» (XIV ст.) аўтар (манах-хрысціянін) праслаўляе яго, «вещаго Бояна, горазда гудца в Киеве. Тот бо вещей Боян воскладоша гораздья своя персты на живыя струны, пояше русским князем славы» [85, с. 383]. Ён раз'ясняе, што працягвае традыцыю Баяна і бярэцца прапесці славу «великому князю Дмитрию Ивановичу, и брату его князю Владимиру Андреевичу, двум братьям Ольгердовичам из земли Литовской... Ведь это сыны Литвы храбрые... Полководцы они славные, под звуки труб вспеленуты...» [85, с. 385]. Такім чынам, музычныя інструменты ў «славільных» жанрах ўзнікаюцца да ўзроўню сімвалаў: гуслі ўвасабляюць сімвал «славы божьей» («пойте богу в гуслях»), труба становіцца сімвалам «гласа божьего» і г. д. [199, с. 610]. Інструментальная сімволіка была распрацавана ў візантыйскай філасофіі. Музычныя інструменты ўваходзілі ў сістэму тэалагічных каштоўнасцей і мелі культава-філасофскі сэнс.

«Богаслужэбны спеў «і «музыка», як асноўныя музычна-эстэтычныя катэгорыі на скрыжаванні «высокага» і «нізкага», па-рознаму пражывалі сваё гістарычнае жыццё ў багаслоўскіх сістэмах Усходу і Захаду. Сучасная хрысціянская (праваслаўная) думка ўсю гісторыю музычнага мастацтва падзяляе на дзве часткі: старазаветную і новазаветную. У першай, як даследуе В. Мартынаў у «Истории богослужбного пения», антычная музыка ў сваім развіцці праходзіць тры этапы: магічны («з паўміфічнай фігурай Арфея, які ўціхамірвае іграй на ліры «адскія сілы»); містычны («калі прырода магічнага экстаза змянілася піфагарэйскім ачышчэннем, ці катарсісам»); этычны, («калі музычнае натхнёнасць атрымала неабмежаваную свабоду выражэння») [137, с. 43]. У новазаветную гісторыю такія погляды на музыку (акрамя пераасэнсаваных згодна з хрысціянскімі дагматамі музычных катэгорый этасу і катарсіса) не маглі ўвайсці, так як яны сведчылі аб эстэтычнай свабодзе творчасці і былі часткай язычніцкай (у праваслаўным багаслоўі – елініскай) сістэмы светаўспрымання. У праваслаўі не пісалася аб музыцы, а толькі аб яе духоўным эквіваленте – богаслужэбным спеве («Песні Новай»), у той час як на Захадзе ў выніку працэсу секулярызацыі музыка ў яе іманентнай сутнасці становіцца прадметам пільнай увагі.

Аб'яднанне дзвюх сфер – «музыкі» і «богаслужэбнага спеву» для Беларусі, геапалітычнае становішча якой садзейнічала ўспрымання адной з першых заходнееўрапейскіх сацыяльных форм жыцця і мастацкіх форм творчасці, было гістарычна заканамерна. Творчы пачатак праявіўся ў тым, што з *рацыянальнай думкі і ірацыянальнага містыцызму нарадзіліся мастацкія каштоўнасці*. Так, своеасабліва многаслойнасць і супярэчлівасць свядомасці любога чалавека той эпохі (ад схаласта, царкоўнага дзеяча, прафесара ўніверсітэта да простага чалавека) была асабліва характэрна для Беларусі. Духоўнае жыццё «эпохі веры» уяўляла сабой сімбіёз разнастайных элементаў: «в сознании простолюдина имелись элементы христианского мировоззрения, сколь ни были они фрагментарны, примитивны и искажены... а в сознании образованных людей, опирающихся на Священное писание и прошедших выучку у патристики, библейской экзегетики и аристотелизма, не мог не таиться, пусть в угнетенном, латентном виде, пласт народных верований и мифологических образов» [68, с. 13].

Царква, каб падпарадкаваць сабе іншую культуру і ўкараніць асабістую сістэму каштоўнасцей, вымушана была знаходзіць кампрамісы і выкарыстаць традыцыйныя формы народнай жыццядзейнасці. Так, народная творчасць уліла свежы струмень у плынь у культываванай (храмавай) музыкі, а пранікненне ў народ хрысціянскіх ідэалаў дало песеннаму фальклору новую тэматыку, новыя формы і жанры. З'явіліся зімовыя песні на Каляды (Раство Хрыста), веснавыя велікодныя (пасхальныя) і многія іншыя песні, звязаныя з хрысціянскімі святамі.

Ірацыянальны пачатак быў закладзены ў самой ментальнасці, у якой не было духоўнага рацыяналізму. Як ужо заўважалася, пачуццёвы, эмацыянальны пачатак дамінаваў і выхаваны ён быў язычніцкай перадгісторыяй. У. Конан заўважае, што і ў помніках старажытнай пісьменнасці *сімвалічная трактоўка прыгожага ўвасоблена ў форму, блізкую да народнай паэтыкі*. Рацыянальная думка пісьмовай літаратуры не абыходзілася без народнай вобразнасці. Як вядома, амаль уся яна была рэлігійнага зместу і пісалася рэлігійнымі дзеячамі. Кірыла Тураўскі,

які не забываў падкрэсліваць, што «не ад свайго ума» ён звяртаецца да слова, а просіць «дару» у Бога, выкарыстоўваў народную эстэтыку для сімвалічнага тлумачэння тэалагічных дагматаў (веснавое абуджэнне прыроды). У адной з прамой Ефрасінні Полацкай сімвалічнае праявілася праз вобразна-зямное, у якім паяднаны формы паэтычнага, сімволіка-паэтычнага, народна-фальклорнага: «Вот собрала вас, словно птенцов, под крыло себе и на пастбище, словно овец, дабы паслись вы в заповедях Божьих. А я легким сердцем стараюсь учить Вас, видя плоды труда Вашего и дождь учения на вас проливаю. Ваши же нивы стоят без всходов и не поднимаются в гору, а год уже завершается, и лопата лежит на гумне. И боюсь, что будете вы плевелами, и предадут вас огню негасимому. Постарайтесь же, чада мои, избежать его и станьте пшеницей чистою, и смелитесь в жерновах умиротворением, молитвами и постом, дабы чистым хлебом принесенным быть на трапезу Христову» [142, с. 76].

Так і ў музыцы. *Аб'яднанне дзвюх процілеглых мастацкіх сфер*, народнай і царкоўнай, замацаваных катэгорыямі «іграць» і «пець», азначала непазбежнасць гістарычнага руху ў станаўленні прафесійнай музычнай свядомасці: крызіс манадычнай сістэмы і пераход да шматгалосся. У Еўропе гэта адбылося са з'яўленнем поліфаніі ў XIII ст. Грыгарыянскі харал, хаця і выглядаў як «моцны замак», які засцерагаў «святное» ад любога паяднання з «прафанскім», застаўся толькі ў сістэме рэліктавай кананічнай культуры. Знаменны ж распеў, які ўжываўся да XVII ст., застаўся ў практыцы старавераў. Для Беларусі, дзе працэсы *інтэрферэнцыі* (налажэння культурных хваль) з XIV ст. сталі пастаяннай з'явай культурнага развіцця, да XVII ст. кожная з гэтых культурных форм мела развіццё. Аб'яднанне дзвюх сфер, вакальнай і інструментальнай, у катэгорыю «музікі» адбылося ў Віленскага тэарэтыка і кампазітара М. Дылецака. Ён зацвердзіў новую катэгорыю спецыяльным трактатам па партэснаму спеву, што з'явілася рэвалюцыйным пераваротам для ўсходнееўрапейскай музычна-эстэтычнай свядомасці. У 1888 г. С. Смаленскі ва ўступе да новага выдання «Музыкальной грамматики» М. Дылецака новае для праваслаўя мастацтва («органное гудение») разглядае як «пение теоретическое», построенное «на началах польско-католического искусства» [76, с. 12].

Высновы

1. Хрысціянства прыйшло з Візантыі ў «готовым» выглядзе з усёй ужо выпрацаванай эстэтычнай сістэмай. Галоўным эстэтычным прынцыпам хрысціянства візантыйскага ўзору з'яўляўся прынцып уніфікацыі. Усё жыццё цалкам залежала ад святых догмаў. Канон, узор, сімвал становіцца ахоўнікам універсальнага (Боскага), строга рэгламентаванага характа. Візантыйская тэорыя і філасофія мастацтва з'явіліся асновай у духоўных і эстэтычных пошуках усходніх славян.

2. Для музыкі, як і для ўсяго мастацтва ўсходняга арэалу, у раннім Сярэднявеччы была характэрна не толькі агульная духоўнасць, але і старажытнаруская аснова. Усходняе хрысціянства праз «эстэтыку слыху і зроку» неслы ідэі мудрасці, міласэрнасці, пакоры, аскезы, і яны праявіліся ў мастацтве ў сімвалічнай форме

(без драматызу і дысгармоніі), рознакопернасцю і пышнасцю альбо «маўклівасцю, цішынёй» і прасветленасцю агульнаславянскай «эпічнай свядомасці». Заходняе хрысціянства «вытанчана» наступала высокім ўзроўнем адукацыі і культуры.

3. Музычна-эстэтычная думка Сярэднявечча развівалася ў кантэксце бага-слоўя і з'яўлялася па сваёй сутнасці музычнай тэалогіяй. Асноўнымі пытаннямі музычнай тэалогіі, як «мастацтва гукаў», былі духоўныя і кананічныя патрабаванні да царкоўнага спеву і асьмігалосся – як сістэмы меладычных формул, а таксама выказванні аб адносінах да свецкай (народнай), каталіцкай царкоўнай музыкі, язычніцкай антычнасці. Кірыла Тураўскі ў сваёй эстэтыцы працягвае традыцыі айцоў царквы і карыстаецца іх сімволікай. Ён разглядае богаслужэбны спеў згодна з багаслоўскім дагматам аб яго нябесным паходжанні.

4. Мастацкія каштоўнасці ствараліся з рацыянальнай думкі і ірацыянальнай містыкі. Богаслужэбны спеў праваслаўнай традыцыі разглядаўся як вышэйшае праяўленне духоўнасці і быў своеасаблівай музычнай антрапалогіяй, маральным багаслоўем. Ён быў паказчыкам фарміравання музычна-эстэтычнай свядомасці ў адзінстве сакральнага і ўзвышанага.

5. Адсутнасць адчування часу і прасторы, не рэальны, а сакральны змест рытуалу, падпарадкаванасць індывідуальнага цэламу вымагалі адметных мастацкіх якасцей богаслужэбнага спеву. Асаблівасці існавання праваслаўнага знаменнага распева і каталіцкага грыгарыянскага харала залежылі ад зместу музычна-эстэтычных канцэпцый, якія былі па-рознаму распрацаваны тэолагамі ўсходняй і заходняй царквы.

6. Для старажытнага беларуса хрысціянскае і язычніцкае ўжываліся побач, і «двухвер'е» было адметнай рысай яго супярэчлівай свядомасці, што ў музычнай эстэтыцы праявілася ў процілеглых мастацкіх катэгорыях «пець» і «іграць». Іх эквіваленты – «богаслужэбны спеў» і «музыка» – ў культава-філасофскай сістэме хрысціянства ўвасаблялі вакальную і інструментальную сферы на скрыжаванні эстэтычных катэгорый «высокага» і «нізкага», аб'яднанне якіх абумовіла развіццё прафесіянальнага музычнага мастацтва.

ГЛАВА 4

Фарміраванне музычна-эстэтычных поглядаў ва ўмовах гуманістычнага Адраджэння і ранняга Барока

Беларускае гуманістычнае Адраджэнне, уключае ў агульнаеўрапейскі культурна-гістарычны працэс, не было перыферычнай з'явай, хаця і пачалося пазней, чым еўрапейскае. Яго рэгіянальная адметнасць адзначаецца спецыфічнымі сацыяльна-эканамічнымі, дзяржаўна-палітычнымі і культурна-мастацкімі асаблівасцямі развіцця: адкрытасцю культурна-гістарычнай прасторы, спалучэннем дасягненняў усходнеславянскага рэлігійнага асветніцтва з ідэямі свецкага заходнеёўрапейскага Адраджэння, значна менш моцным пафасам адмаўлення сярэдневякоўя.

Эстэтычнае афармлялася ў супольнасці з рэлігійнасцю, паспалітасцю, шляхетнасцю, гераічнасцю, і гэтыя сацыяльныя катэгорыі выкрываліся ва ўмовах лёсаварочных векавых гістарычных падзей, звязаных са збіральніцтвам зямель у Вялікім Княстве Літоўскім, ва ўмовах узмацнення шляхты-рыцарства, станаўлення талерантных адносін да рэлігій, узыходжання феадалізму, для якога век Адраджэння і Рэфармацыі стаў залатым векам, вяршыняй у яго развіцці. Найвялікшае дасягненне беларускага гуманістычнага Адраджэння – абуджэнне нацыянальнай самасвядомасці, пачуцця патрыятызму, адкрыцця ўніверсальнай формулы патрыятызму як любові чалавека да зямлі, на якой нарадзіўся, да зямлі як Радзімы, да Радзімы як дзяржавы, да мовы і звычаяў продкаў, з якімі «Бог прывёў і пусціў у свет» (нар). Калі еўрапейскае Адраджэнне разглядаецца як эпоха, у якой самапазнанне чалавека адбывалася праз мастацтва (у ім абагулялася чалавечае і на зямлю апускалася боскае), то ў Беларусі не толькі мастацкія, а ў большай ступені сацыяльныя матывы былі культуратворчымі.

Адметнасць беларускага Адраджэння была адной з граняў еўрапейскага, у скарбніцу якога арганічна ўвайшлі і надрукаваная Францыскам Скарынай Біблія, і рацыяналістычная філасофская думка Сымона Буднага, і Статут Льва Сапегі, і Граматыка Мяленці Сматрыцкага, і гераічны эпас Яна Вісліцкага, Міколы Гусоўскага, Андрэя Рымшы, аднолькава як і багатая музычная кантавае культура, эстэтычна звязаная вытокамі сваімі з дэмакратычнай пратэстанцкай еўрапейскай культурай.

Вядома, што сам тэрмін «адраджэнне» ўведзены італьянскім мастаком і гісторыкам мастацтва Джорджо Вазары. У XIV ст. ён быў першым, хто адчуў спецыфіку новых веянняў і патрабавання новых ідэалаў у мастацтве.

Адраджэнне, еўрапейскі Рэнесанс – гэта эвалюцыя мыслення, пераацэнка каштоўнасцяў, паняццяў шчасця, свабоды, Бога, правоў і абавязкаў, самога чалавека, яго месца ў прыродзе і сусвеце. Пошукі эстэтычнага ідэалу былі скіраваны ў напрамку адраджэння антычнай культуры, антычнага ладу жыцця, спосабу мыслення і пачуццёвасці. Але ідэал не можа быць рэальнасцю эпохі, ён

можа быць духоўным выпраменьваннем, вялікай марай, недасягальнай вяршынай, а жыццё трэба маляваць фарбамі, якія выпрацаваны і адпавядаюць новым патрабаванням часу. Новыя рэаліі эпохі дыктавалі пераключэнне акцэнта з тэацэнтрычнай канцэпцыі, характэрнай для Сярэднявечча, на канцэпцыю антрапацэнтрызму, пры якім сам Боскі пачатак не адмаўляўся, але гуманізм вёў да роўналегласці з Богам, да новай трактоўкі чалавечай годнасці, уздымаючы чалавека як творцу. Не толькі ідэі, але і творчая практыка людзей, спосаб іх жыцця вынікалі са своеасаблівага светапогляднага спалучэння пантэізму, неаплатанізму і індывідуалізму пры імкненні сцвярджаць роўнасць і раўназначнасць чалавека і Бога, чалавека і прыроды, а таксама чалавека і грамадства, чалавека і дзяржавы.

Еўрапейская рэнесансная канцэпцыя чалавека адлюстравана ў трактате Піка дэла Мірандолы (1463–1494 гг.) «Аб годнасці чалавека». У гэтым праграмным для эстэтыкі Адраджэння трактате чалавек-творца ўзвышаецца як трыумф актыўнасці і тытанізму. Чалавек-мастак становіцца сімвалам эпохі, а мастацтва Рэнесансу, накіраванае на чалавека, здолела ў мастацкай форме ўвасобіць ідэал цэласнай гарманічнай асобы. Галоўныя эстэтычныя ідэі выпрацоўваліся самымі майстрамі мастацтваў у кантэксце тэорыі мастацтваў. У межах гэтай «эстэтыкі знізу» часцей называюць «Дзесяць кніг аб дойлідстве» Леона Бацісты Альберці (1404–1472 гг.), «Кнігу аб жывапісу» Леанарда да Вінчы (1452–1519 гг.) і «Устанаўленне гармоніі» Джазэфа Царліна (1517–1590 гг.).

Прыгажосць, гармонія, прапарцыянальнасць, вытанчанасць – галоўныя праблемы, на вырашэнне якіх быў скіраваны ўвесь пафас мастацтва гуманістаў, бо, як сцвярджаў адзін з эстэтыкаў гэтай эпохі Ляон Баціста Альберці, у чалавеку закладзена невынішчальнае памкненне да сузірання прыгажосці, калі «вочы прагнуць прыгажосці і гармоніі, і ў пошуку іх яны асабліва ўпартыя і асабліва настойлівыя» [6, с. 86].

Абапіраючыся на сцвярджэнне такога рода цэльнасці і гарманічнасці, *музычная заходнеёўрапейская эстэтыка вярнула музычнай гармоніі яе пачуццёвы характар*. Гармонія, як галоўная музычна-эстэтычная катэгорыя, разглядаецца тэарэтыкамі ў розным кантэксце. Напрыклад, італьянец Д. Царліна вывяталяе суадносіны аб'ектыўнай гармоніі свету і гармоніі суб'ектыўнай, прыналежнай чалавечай душы. Абапіраючыся на тэорыю афектаў, ён разглядае гэтыя катэгорыі як «суразмерныя суадносіны» [147, с. 253].

Іспанскі тэарэтык Салінас звяртаў увагу на тое, што музыка – гэта гармонія пачуцця і розуму. Дзякуючы пачуццям, чалавек атрымлівае асалоду, а дзякуючы розуму ён выносіць ацэнку і суджэнне. Таму музыка, на яго думку, прыносіць асалоду і адначасова вучыць.

Еўрапейскі Рэнесанс не прапанаваў новых катэгорый і працягваў карыстацца ўжо распрацаваным паняццем гармоніі як меры, прапорцыі, кампазіцыі. Але новы падыход да разумення гармоніі сусвету вызначыў і новы сэнс гэтага паняцця музычна-эстэтычнай катэгорыі. Новае яе разуменне было звязана з перамогай «вертыкалі над гарызанталлю». Тым самым тэарэтыкі зафіксавалі зрухі, звязаныя з секулярызацыяй духоўнага жыцця, што праявіліся найперш у еўрапейскай музычнай практыцы. Царліна быў першым сярод музычных гуманістаў, хто тэарэтычна сфармуляваў новую навуку аб гармоніі, аднак як кампазітар ён не здолеў

прымяніць свае адкрыцці і застаўся верным «гарызанталі» і практыцы кантрапункту. Належыла пачакаць яшчэ да канца XVI ст., каб разам з *Camerata*-й адбылося асэнсаванне саюза музыкі з новым гуманізмам. Секулярызацыя музычнай тэорыі і практыкі, функцыя новай танальнай гармоніі, паварот да грэчаскай філасофіі музыкі і свядомы адказ ад сярэдневяковай тэорыі кантрапункту – усе гэтыя патрабаванні часу адлюстравала музычная практыка. Еўрапейскі музычны Рэнесанс не пакінуў цэласнага мастацкага стылю. У той жа час ён прынёс у музыку светлае жыццесцвярджалае мастацтва: высокае клавірнае, лютневае, віельнае выканальніцтва. З народнага асяроддзя ў прафесіянальную музыку прыходзіць скрыпка з яе моцным пярэчым гукам; атрымліваюць развіццё ансамблевая інструментальная музыка (музыцыраванне: нехта іграе на флейце, нехта на лютні ці віэле, двое спяваюць – любімы сюжэт рэнесансных карцін) і новыя формы вакальнай музыкі: канцанета, мадрыгал. Вынікам усяго музычнага развіцця эпохі Адраджэння было з'яўленне такога жанру, як опера, якая набыла росквіт ужо ў іншую гістарычную эпоху.

Новае эмпірычнае мысленне за адно толькі XVI ст. прывяло да глыбокіх змен у напрамку: 1) разумення музыкі і яе функцыі; 2) погляду на музычную творчасць; 3) адносінаў да слухача. Такі погляд на прызначэнне і ролю музыкі ў жыцці грамадства і чалавека быў заснаваны на гуманістычнай філасофіі і эстэтыцы. Калі ў Сярэдневякоўі галоўнай мэтай было падрыхтаваць пачуцці для ўспрымання Святога пісання, то ў эпоху Рэнесанса асноўным лічыцца магчымасць прынесці радасць, асалоду самому чалавеку. У XIII ст. ўжо ставілася праблема музычнага геданізму. Так, у трактате М. Падуанскага «Луцыдарыум» упершыню быў спецыяльна выдзелены раздзел, які называўся «Аб прыгажосці музыкі», але на той час падобная думка лічылася ерэтычнай.

У новых умовах агульнай секулярызацыі духоўнага жыцця музыка становіцца неад'емнай часткай побыту як простых людзей, так і прыдворнай знаці. Музыка суправаджае царкоўныя набажэнствы, прадстаўленні музыкантаў-вандроўнікаў. Адмаўленне ад спекулятыўнага погляду на музыку прыводзіць да аб'яднання тэорыі і практыкі, а дзякуючы ўдасканаленню музычных інструментаў, павышаецца ўзровень інструментальнага выканальніцкага майстэрства, з'яўляецца новы тып музыканта-прафесіянала. Асоба выканаўцы, такім чынам, спалучала ў сабе і тэарэтычныя веды, і выканаўчае майстэрства, і кампазітарскі талент. Тым больш, што згодна з гуманістычнай канцэпцыяй *homo universalis*, у якой паяднаны антрапацэнтрызм эпохі і сэнс антычнай класічнасці, ён быў высокаадукаваным гарманічным чалавекам з разнастайнымі інтарэсамі, як гэта спалучалася ў Д. Царліна, В. Галілея, Д. Качыні, К. Монтэвэрдзі і г. д. Тым самым была адвергнута сярэдневяковая ідэя ананімнасці творчасці, падпарадкаванасці адзінкавага цэласнаму. Эстэтыка Адраджэння, як і антычная, прапавядала адлюстраванне прыроды, але на першы план выходзіла не прырода сама па сабе, а яе эстэтычнае асэнсаванне, што не магло адбывацца без асобы мастака, які перапрацоўваў рэчаіснасць па сваім асабістым законам. Рэнесансная ідэя свабоды творчасці (па прынцыпу: «рабі, што хочаш») і абсалютызацыя ролі індывіда мела як пазітыўныя, так і адмоўныя вынікі: сутнасны аспект прыгажосці ў мастацкай культуры быў з'явай элітарнай і не закранаў масавую свядомасць.

Свабода творчасці ў музычным мастацтве давала напрамак для наапапення эмпірычнага матэрыяла. Новая роля музыканта-практыка значна аслабляла канцэпцыю музычных тэарэтыкаў аб другараднасці выканаўцы як звыклага рамесніка. І хаця павінна было прайсці вельмі многа часу (аж да канца XVIII ст.), каб гэта адбылося на самой справе і ранг музыканта-творцы рэальна павысіўся, адбылося асэнсаванне самастойнай значнасці музычнага мастацтва нават ва ўмовах эстэтычнай дамінантнасці выяўленчага мастацтва. У гуманістычнай культуры Рэнэсанса такі паварот музыкі ў напрамку самастойнай значнасці ажыццявіўся, дзякуючы пратэстанцкай рэформе і пераменам этычных асноў музыкі.

Інтэграцыя музыкі і гуманістычнай культуры адбывалася на прыкладзе іншых відаў мастацтва: літаратуры, дойлідства, малярства, праз якія яно дайшло з Грэцыі амаль неканрутым часам. На іх прыкладзе і тэарэтыкі і кампазітары шукалі дарогу вызвалення ад сярэдневяковай абстракцыі і складанасці ў напрамку пошуку лінеарнасці і рацыянальнай прастаты, новай гармоніі. «Канцэпцыя афектаў» з'явілася альтэрнатыўнай для геданістычнай і рацыяналістычнай тэорыі поліфаніі, крытыкі якой рабілі ўпор на цяжкасці ўспрымання поліфанічных форм і незразумеласці музычных сэнсаў, калі яны размываюцца ў моры гукаў і кантрастных гармоній. В. Галілей выказаў думку, што ў творцаў такой музыкі «розум стаў нявольнікам іх жаданняў» [232, с. 132].

4.1. Беларускае Адраджэнне – хрысціянскі гуманізм «залацлага веку»

Пры агульнай секулярызацыі мастацкага працэсу новыя ідэі, аднак, прабівалі сабе дарогу не без цяжкасцяў, бо былі яшчэ даволі моцнымі традыцыі Сярэднявечча, і ў першую чаргу – рэлігійна-эстэтычнае разуменне мастацтва. Асабліва характэрна гэта было для Беларусі, дзе новыя ідэі «з'явіліся са спазненнем, праявіліся не так інтэнсіўна і ў даволі незвычайных і супярэчлівых формах» [102, с. 320]. Калі Адраджэнне ў Еўропе ўспрымалася як вельмі моцны рэвалюцыйны рух, то ў Беларусі новы светапогляд не адмаўляў, а вынікаў з сярэдневяковай тэацэнтрычнасці. Адметны рысай беларускага Адраджэння лічыцца яго арыентаванасць не на свецкую навуку і антычную культуру, а на Біблію, адсюль хрысціянскі гуманізм як вынік спалучэння рэнэсансна-гуманістычных адносін да чалавека, ідэй патрыятызму, служэння агульнаму дабру з хрысціянскім евангельскім вучэннем. Прадстаўнікі хрысціянскага гуманізму Ф. Скарына, М. Гусоўскі, М. Літвін, С. Будны, В. Цяпінскі, А. Волан, Л. Зізаний, С. Полацкі спрабавалі ўзгадніць і ў тэарэтычнай, і ў практычнай дзейнасці маральную канцэпцыю хрысціянства з філасофска-этычнымі ідэямі антычнасці, Адраджэння і Рэфармацыі. І разам з гэтай канцэпцыяй арыентацыя на безрэлігійны характар маральнай свядомасці чалавека стварыла атэістычную лінію ў айчыннай гуманістычнай філасофіі, прадстаўленую імёнамі С. Лована, К. Бекеша, К. Лышчынскага.

Спалучэнне супрацьлеглых ідэяна-філасофскіх плыняў ўздейнічала такім чынам, што беларускае Адраджэнне, у параўнанні з італьянскім, не мела класічнай перыядызацыі з яго падраздзяленнем на гуманістычны (антрапалагічны), неаплатонаўскі і натурфіласофскі этапы. Беларускае Адраджэнне ў сваіх гістарычных абставінах убірала ў сябе ідэі ўсіх трох этапаў і мела свае плыні. Першая была звязаная з ідэямі хрысціянскага гуманізма, другая – з рэфармацыйным рухам, трэцяя (пасля 1596 г.) адлюстравала палемічны стан светапогляду, ідэалогіі і культуры ў моцна палярызаваным канфесійным полі.

У цэлым жа *адраджэнскі антрапацэнтрызм* вылучаў на першы план праблемы зямнога прызначэння чалавека, яго здольнасці дасягнуць ідэалу пры дапамозе індывідуальных намаганняў, яго права на пазнанне і творчасць, але толькі тады, калі гэтыя намаганні чалавека суадносіліся з ідэяй агульнага дабра. Эстэтычнае ўзалежнівалася, такім чынам, ад этычнага, ад таго маральнага імператыву, згодна з якім грамадскія інтарэсы заўсёды ставіліся вышэй за асабістыя і будаваліся на ідэйным кампрамісе дабрачыннасці, прыгажосці і ісціны. Між тым толькі хрысціянскі гуманізм падложам гэтага адзінства выстаўляў біблейскае сумленне і ад яго выбудоваў іерархію жыццёвых каштоўнасцей: любоў, веру, годнасць. Ярка вызначаны духоўны пачатак каштоўнасцей з'яўляўся, такім чынам, галоўным для выхавання і ўдасканалення чалавека-грамадзяніна і чалавека-патрыёта ў вырашэнні праблемы суадносін чалавека і грамадства. У імкненні аб'яднаць асобу і грамадства – вялікая заслуга беларускай рэнэсансавай культуры і яе пачынальніка Францыска Скарыны.

XVI стагоддзе, як *кульмінацыйнае ўзвышша беларускай культуры*, час росквіту рэнэсансу і гуманізму беларускага Адраджэння, было названа «златым векам», і ў першую чаргу, за багацце духоўнае, багацце творчай думкі, заснаванай на ідэях асветніцтва, высокага патрыятызму, служэння агульнаму дабру, за багацце творчасці ў жыцці і мастацтве. Так назваў гэты час Мікола Гусоўскі, які, як і ўсе выдатныя дзеячы той слаўнай эпохі,

«Перад багаццем і шчасцем зямным пастаянна

Ставіў багацце духоўнае – злата дзяржавы» [70, с. 64].

Эпоха Рэнэсансу ў Беларусі (XVI – перш. пал. XVII ст.) – гэта *час збіральніцкі і гераічны* для станаўлення дзяржавы. Вялікае Княства Літоўскае з канца XIII да другой паловы XVI стст. аб'яднала старажытныя княствы і размясцілася на тэрыторыі беларускіх і балцкіх зямель. Яго стварэнне было палітычна неабходным, каб супрацьстаяць дзвюм варожым сілам славян: мангола-татарам на ўсходзе і крыжаносцам на захадзе. Да гістарычных падзей, вызначальных для лёсу дзяржавы, неабходна аднесці Крэўскую ўнію 1385 г., на якую пайшоў князь Ягайла, стаўшы польскім каралём пасля шлюбу з польскай каралевай Ядзвігай. Дзякуючы намаганням князя Вітаўта, княства захавала свой суверэнітэт, і ўнія абмяжоўвалася толькі ваенна-палітычным саюзам. Пераможная Грунвальдская бітва (1410 г.) аб'яднаных сіл Вялікага Княства Літоўскага і Польскага каралеўства супраць тэўтонскага ордэна паказала высокі патрыятычны і гераічны стан духу пераможцаў – шляхты-рыцарства і простых людзей. Ян Вісліцкі, пясняр Грунвальду, упершыню адкрыў край беларусінаў – людзей прыгожых, смелых і ваяўнічых [56].

Мощная пагроза з усходу, звязаная з прэтэнзіямі маскоўскага цара Івана IV на сусветнае лідэрства, змусіла урад пайсці на больш шчыльны саюз з Польшчай. У выніку была заключана Люблінская ўнія (1569 г.), якая аб'яднала Карону і Княства ў адзіную канфедэрацыю – Рэч Паспалітую. Княства захавала аўтаномію, але страціла свае ўкраінскія ваяводства. І хаця такая мера была прынята з прычыны бязвыхаднасці, у якой апынулася дзяржава ў выніку амаль трыццацігадовай Лівонскай вайны (1558–1583 гг.), яна азначала моцны наступ Захаду, яго новай духоўнасці – каталіцызму, які ў палітычных мэтах, з прагі багацця і пасадаў прынялі многія з мясцовай магнатэрыі. Гэтае аб'яднанне, аднак, садзейнічала (праз універсітэты) непасрэдным кантактам выхадцаў з Беларусі з культурнай элітай Заходняй Еўропы, пранікненню новых культурных і рэлігійных плыняў, рэфармацыйнага руху. У другой палове XVI ст. пры падтрымцы каралёў і вялікіх князёў – Жыгімонта II Аўгуста, Стэфана Баторыя, Жыгімонта (Зыгмунда) III Вазы разгарнулі сваю дзейнасць езуіты. Пачаўшы з місіянерскага руху, яны стварылі культуру моцнага ідэалагічнага кірунку на хвалі контррэфармацыі. К канцу XVI ст. моўная і дагматычная палярызацыя асноўных хрысціянскіх канфесій – праваслаўя і каталіцызму прывялі да канфліктаў, а накал палемікі паграджаў адзінству грамадства. Узнікла ідэя рэгіянальнай беларуска-украінскай царкоўнай уніі – злучэнне праваслаўнай царквы з каталіцкім касцёлам пры захаванні праваслаўнага абраду, старабеларускай мовы і самой мастацкай традыцыі. Берасцейская царкоўная ўнія (1596 г.), як спроба паяднання каталіцызму з праваслаўем, прывяла да з'яўлення новай рэлігіі – уніяцтва. Апошняе ператварыла рэлігійнае жыццё цэлага краю ў пераблытаны балючы вузел, за што ніколі не атрымлівала адназначнай ацэнкі. Былая звыклая талерантнасць саступіла месца крывавым бойкам, і вастрыня спрэчак ацэньвалася коштам жыцця (паўстанне ў Віцебску і забойства ўніяцкага архіепіскапа Ясафата Кунцэвіча ў 1627 г.). К канцу стагоддзя ў выніку расійскай агрэсіі (вайна 1654–1667 гг.) дэмаграфічны стан насельніцтва змяніўся настолькі (быў загублены, альбо вывезены ў палон кожны другі жыхар Беларусі), што такое становішча азначала амаль катастрофу для станаўлення нацыі, а «якасныя страты дэмаграфічнага патэнцыялу засталіся непараўня... і беларусы ўжо тады сталі народам з няпоўнай сацыяльнай структурай, народам амаль наскрозь сялянскім» [188, с. 287].

У такіх складаных гістарычных, дэмаграфічных і палітычных умовах паступова складалася беларуская народнасць, для якой было характэрна несупадзенне нацыянальнасці і дзяржаўнасці, прысутнасць самых супрацьлеглых ідэй: рэлігійных і свецкіх, афіцыйных і ерэтычных, рацыянальных і містычных, рэфармацыйных і схаластычных. Да гэтага трэба дадаць полілінгвізм пісьмовай традыцыі, пад дахам якога адбывалася ўзаемадзеянне і ўзаемны ўплыў беларускай, рускай, польскай і літоўскай культур, якія выходзілі з-пад апекі царквы. Рэлігійная, літаратурная, філасофская, прававая і палітычная палеміка ўзнікала з самога стану жыцця. Спрэчка паміж уніяцка-каталіцкімі багасловамі і абаронцамі традыцыйнага праваслаўя яшчэ і ў XVII ст. не завершылася і закранала ўсё новыя сферы. У новых гістарычных умовах яна знайшла сваё адлюстраванне і ў музычна-тэарэтычных трактатах другой паловы XVII ст.

Патрабавалася *развітае эстэтычнае пачуццё*, каб нараджаліся новыя каштоўнасці з ярка вызначанымі ментальнымі якасцямі, прага творчасці ў жыцці і мастацтве, сапраўды мастакоўскае адчуванне свету. І яно ўжо было падрых-

тавана традыцыйным адчуваннем прыгожага і хрысціянскай духоўнасцю, спалучэннем эстэтычных і этычных прынцыпаў, выхаваннем мудрасці, міласэрнасці, талерантнасці, прыгажосці, якія ішлі з Сярэднявечча. Рэнесанснае паняцце красы ўяўляла сабой сінтэз язычніцкіх (антычных) поглядаў і хрысціянскіх (сярэдневяковых), тым самым эстэтыка аб'яднала два полюсы светаўспрымання, пры гэтым, традыцыйныя для антычнай эстэтыкі катэгорыі меры і гармоніі атрымалі духоўна-этычны сэнс. Кірыла Тураўскі пісаў пра духоўнае ў супрацьпастаўленні з зямным, Скарына бачыў узмацненне чалавечага ў чалавеку ў спалучэнні духоўнага і зямнога і аб'ядноўваў духоўнае з асабістым і сацыяльным. З такога ментальнага ўніверсума паўставалі філасофская і навуковая думка, літаратура і мастацтва Адраджэння. Яны былі адкрыццём для свайго часу з характэрным універсальным рэнесансным сінтэзам зямнога і боскага, спалучэннем рэлігійна-трансэндэнтнага са свецкімі (іманентнымі) каштоўнасцямі, з апорай на *ідэал прыгожага, добрага, вечнага*. Першая, скарынінская плынь беларускага рэнесанснага гуманізму была арганічнай у аб'яднанні «веры і ведаў, навукі і мастацтва, народа і дзяржавы, асобы і грамадства» [101, № 7, с. 6].

4.1.1. Францыск Скарына – выразнік музычна-эстэтычнай думкі свайго часу

Сацыяльнай базай беларускага рэнесанснага асветніцтва быў горад. У ім вызначалася эліта і гарадское пасольства, якія прызнавалі веды і духоўныя каштоўнасці за першасныя. У пошуку гармоніі духоўнага і цялеснага этычныя ідэалы спалучаліся з эстэтычнымі. Лічылася, што ўсе праявы прыроды і жыцця могуць служыць і павінны быць крыніцаю асалоды. Ні прырода, ні чалавек не грахоўныя. Грэх – у зле, ад парушэння маралі, ад недасканаласці. Адсюль вучыцельскі, дыдактычны напрамак рэнесанснага гуманізму і асветніцтва як найвышэйшы пафас духоўнасці. Навучыць прыгожаму, мудраму, светламу не дзеля карысці, ці карыснасці, а дзеля агульнага добра. *Асветніцтва было асноватворчай ідэяй* на працягу многіх вякоў – з рэлігійным падвіжніцтвам, як на прыкладзе Е. Полацкай, К. Тураўскага, Г. Цамблака, А. Берасцейскага, М. Смярыцкага, ці з творчай гуманістычнай дзейнасцю ў імя аб'яднання агульначалавечага і нацыянальнага, што дамінавала ў айчынай асветніцкай філасофіі культуры (у творчасці Ф. Скарыны, М. Гусоўскага, С. Буднага, В. Цяпінскага, А. Волана і інш.).

Распачаўшы справу беларускага кнігадрукарства, Францыск Скарына (каля 1490 – каля 1551 гг.), як і гуманісты Італіі, бачыў у ведах шлях «узвысіць паніжанага», «каб мудрасць чалавечая на лице явилася». Яго гуманістычная канцэпцыя, аднак, не несла касмапалітычнасці Сярэднявечча, удасканаленне чалавека ён бачыў не толькі ва ўмацаванні боскага, але і яго зямнога прадвызначэння, у любові да сваёй зямлі – зямлі як Айчыны, Айчыны як дзяржавы. Гэта была своеасаблівая формула патрыятызму, з яе пачыналася ўзвышэнне нацыянальнай самасвядомасці, беларускага пасольства, пра гераічны стан якога ўжо праспяваў ў сваёй «Песні пра зубра» беларускі паэт-гуманіст і асветнік Мікола Гусоўскі (каля 1470 – каля 1533 гг.).

Пазней новыя дэмакратычныя рысы нацыянальнага патрыятызму выразна акрэслілі сваёй рэфармацыйнай дзейнасцю Сымон Будны і Васіль Цяпінскі. Ідэі

дзяржаўнага патрыятызму былі замацаваны прававым Статутом Льва Сапегі – юрыдычным вынікам яго дбаньня аб дабры, дабрачыннасці і талерантнасці дзяржавы асобных народаў.

З плёну ідэй беларускага рэнесанснага асветніцтва і яго філасофскай апоры – хрысціянскага гуманізму вынікала *рэнесансная музычна-эстэтычная думка*. Ф. Скарына як пачынальнік беларускага рэнесанснага асветніцтва, акрамя грамадска-палітычных, філасофска-этычных, прававых поглядаў, пакінуў «людзям простым, паспалітым» мноства найкаштоўнейшых думак і разважанняў пра музыку, з’явіўшыся выразнікам музычна-эстэтычных поглядаў свайго часу. У яго спадчыне адлюстравана музычна-эстэтычная ідэя, характэрная для музычнай тэорыі позняга сярэднявечча, калі ў рамках дактрыны аб этычным прызначэнні музыкі (мадыфікацыя антычнага вучэння аб музычным этасе) меў месца і эстэтычны, пачуццёвы элемент, а ў спробе аб’яднаць веру і пачуцці, мараль і асалоду вызначаўся ачышчальны, катарсічны пачатак.

Першае, найбольш значнае разважанне аб музыцы змешчана ў Прадмове да Псалтыра. Разуменячы гэтую кнігу як галоўную ў эстэтычных адносінах, найбольш блізкую да паэзіі, мастацтва, музыкі, Скарына ўносіць хвалу псалму, Псалтыру, а разам з тым і самой музыцы, разуменячы яе вялікае значэнне для паяднання нябеснага і зямнога ў жыцці чалавека. Ён разважае: «І что ест, чего в псалмах не найдёшь? Нест ли там вѣлчества божия и хвалы его? Там ест справедливость. Там ест чистота душевная и телесная. Там ест наука всякое правды. Там мудрость и розум doskonały... Все тыя речи, яко у великом сокровици в сей Малой Псалтыри найдёшь» [196, с. 17–18]. Гэта асветніцкая сістэма поглядаў, у якой у тыпова рэнесанснай традыцыі паяднаны ўзнёслае (боскае) і рацыянальна-прагматычнае (зямное). У кантэксце маральнага ўдасканалення чалавека Скарына на першае месца ставіць веды, яны – необходимая ўмова маральнага жыцця, лічыць асветнік. Мудрасць і розум ён аб’ядноўвае з хрысціянскімі дабрадзеецямі: любоўю і справядлівасцю. Толькі высокі маральны стан («чистота душевная и телесная») чалавека дазволіць яму пра жыццё з пользай для дзяржавы. Скарына яднае этыку і эстэтыку («чистота» як краса, дабро, ісціна), тым самым сцвярджае тыповы рэнесансны ідэал дасканаласці чалавека і грамадзяніна. У гэтым сэнсе зразумела яго пазіцыя аб выхаваўчай ролі музычнага мастацтва.

Скарына разглядае і пытанне аб агульных функцыях музычнага мастацтва, прычым у адрозненне ад айцоў царквы, якія лічылі, што музыка – гэта салодкая абалонка для больш глыбокага ўспрымання маральна-этычных заветаў Святога пісання, ён, як чалавек свайго часу, падкрэслівае самастойнае рознакаовае значэнне музыкі, якое было характэрна для антычнай тэорыі этасу, эстэтычны змест якой быў звязаны з магчымасцю музыкі ўздзейнічаць на пачуцці чалавека, уплываць на яго характар, выпраўляць норавы і нават вылечваць дух і цела. У яго разважаннях актуальнай становіцца антычная катэгорыя катарсіса. Ён піша: «...Псалмы, яко бы сокровище всех драгих скарбов, всякие немощи, духовные и телесные уздравляют, душу и смыслы освещают, гнев и ярость усмиряют, мир и покой чинят, смутки и печаль отгоняют, чувствие в молитвах дают, людей в приязнь зводят, ласку и милость укрепляют, бесы изгоняют, ангелы на помощь призывают» [196, с. 17].

Скарынінскія разважанні маглі грунтавацца на народных павер’ях, у якіх спяванню, музыцы надаваліся гаючыя якасці. Не адмаўляў жа ён сярэднявечную трактоўку красы ў яе прыкладным значэнні, калі згадваў пра тое, што паэзія і музыка псалмоў упрыгожваюць святыя дні і царквы, а ў штодзённым жыцці яны «же-нам набожным молитва и покраса». Як і асветнікі Сярэднявечча Кірыла Тураўскі і Еўфрасіня Полацкая, Скарына ў сістэму сваіх каштоўнасцей, акрамя хрысціянскай духоўнасці і антычных ідэалаў, уключаў традыцыі народнай культуры.

Выказванні Скарыны таксама нагадваюць асноўныя пастулаты, якія прыводзяцца ў трактаце «Абагульненне аб уздзеянні музыкі» музычнага тэарэтыка І. Цынторыса. У ім аўтар сістэматызуе думкі антычных і сярэднявечных філосафаў і пералічвае дваццаць пунктаў уплыву музыкі на чалавека, сярод якіх узгадваецца, напрыклад, аб тым, што «музыка праганяе смутак, змягчае жорсткасць, выганяе д’ябла, вылечвае хворых, цешыць людзей, выклікае любоў» і г. д. [147, с. 364]. Магчымы ўплыў гэтых поглядаў на Скарыну адбыўся ў гады яго вучобы ў Кракаўскім універсітэце. Еўрапейская музычная эстэтыка паступова адыходзіла ад сярэднявечнай схаластыкі і асэнсоўвала новую якасць музычнага мастацтва: яго самастойную значнасць, перавагу практычнага інтарэсу над сухімі тэарэтычнымі ведамі. Гэтыя зрухі былі зафіксаваны, як ужо адзначалася, у працах І. дэ Грахеа, Р. дэ Парэха, І. Цынторыса і асабліва ў пазнейшых трактатах Д. Царліна, В. Галілея, Гларэана і інш. Але наўрад ці з такіх пазіцый выкладалася музыка ў Кракаўскім універсітэце, калі там вучыўся Ф. Скарына ў 1504–1505 гг. Па звестках Я. Неміроўскага, у 1492–1502 гг. там у сістэме квадрывіума, куды акрамя музыкі ўваходзілі арыфметыка, геаметрыя і астраномія, чыталіся спецыяльныя курсы, прысвечаныя царкоўным спевам, і штогадова выкладалася (як і ў Сярэднявеччы) «Арыфметыка разам з музыкай» [160, с. 188]. Лекцыі Марціна Бэлзы і Марціна Бэма па гэтых дысцыплінах мог слухаць Скарына, адолеўшы курс свабодных навук усяго за два гады. Выкладанне музыкі, такім чынам, несла яшчэ сярэднявечную традыцыю рэлігійных асноў музычнай адукацыі і спекулятыўную музычна-эстэтычную думку. Аб гэтым паведамляе і Катажына Мараўска ў сваім фундаментальным даследаванні па гісторыі польскай музыкі. Яна адзначае, што ў музычнай культуры Польшчы XVI ст. тое, што «было характэрна для еўрапейскіх цэнтраў эстэтычна праявіла сябе вельмі слаба» [238, с. 53].

Менавіта ў традыцыі сярэднявечнага сімвалізму падае Скарына своеасабліваю дэфініцыю аб музыцы: «зовьтєся псалтырь гудьба, едина подобна к гуслим. Яко сам царь и пророк поет, глаголя: «Хвалите господа во псалтири десятиструнной». Далее аўтар тлумачыць сэнс лічбавай сімвалікі. Адна з галоўных канцэпцый антычнай музычнай эстэтыкі – музыка як гармонія сфер, пабудаваная на піфагарыйскай лічбавай тэорыі, пераасэнсаваная ў тэалагічным ключы, не губляла сваёй актуальнасці. Скарына суадносіць колькасць струн псалтыры з дзесяццю хрысціянскімі заветамі: «А была сия гудьба уставлена духом святым на знамя десятерого божьего приказанья, еже дал господь Моисеови на горе Синай, а то к нашему научению, абы мы, Псалтырю поючи, чтути и говорячи, всегда имели десятерю божье приказание пред очима» [196, с. 18]. Вядома, што Псалтыр, або Кніга псалмоў — адна з біблейскіх кніг Старога Завету, якая змяшчае 150 розных па зместу і жанру твораў і ўяўляе сабой зборнік рэлігійнай лірыкі. Яе аўтарства прыпісваецца старажытнаўрэйскаму цару Давыду, які жыў у XI ст. да

н. э. Як сімвал творцы (ў адным з выданняў Бібліі на тытульнам лісце другой яе кнігі «Царстваў») прыводзіцца гравюра, падпісаная так: «Цар Давид играет в гусле».

Тое, што Скарына закранае пытанне значнасці вакальнай музыкі ў богаслужэнні – распаўсюджанага ў той час жанра псалма, – было адлюстраваннем традыцыйнага погляду. Але прызнанне права на выкарыстанне інструментальнай музыкі ў звароце да Бога было выяўленнем рэнесанснай еўрапейскай традыцыі. Толькі каталіцкая і пратэстанцкая цэрквы дапускалі інструменты ў набажэнства, бо праваслаўная абыходзілася без інструментальнай музыкі і лічыла музычныя інструменты «дьявольскими гудебными сосудами» [147, с. 565]. Ні тое, ні іншае яго выказванне, аднак, не даюць адназначнага адказу аб яго канфесійнай прыналежнасці.

Яшчэ адну рэфлексію аб музыцы ўтрымлівае *прадмова да Бібліі*. Скарына падкрэслівае значнасць сямі свабодных навук, пра якія ідзе гаворка на старонках прадмовы, і ўспамінае музыку, роўную сярод роўных. Ён тлумачыць слова «музыка» як мастацтва ў першую чаргу вакальнае («певница»), а для інструментальнай музыкі, як сведчаць ранейшыя выказванні, выкарыстоўвае слова «гудьба». У сваім разважаннях Скарына таксама выдзяляе адну з галоўных функцый музычнага мастацтва – выхаваўчую: «Восхощет ли пак учится музыки, то ест певници, премножество стихов и песней светых по всей книзе знайдеши» [196, с. 46].

Таленавіты і адукаваны чалавек, гуманіст-асветнік, вучоны-энцыклапедыст, Ф. Скарына не мог не ўзняць тых праблем, што паўсталі ў сувязі з новай гуманістычнай філасофіяй і эстэтыкай, у тым ліку і ў галіне музычнага мастацтва. Ён пацвердзіў вельмі спецыфічную для развіцця ўсёй нашай культуры асаблівасць, якая ўяўляе сабой пэўны *сінтэз дасягненняў усходнеславянскага рэлігійнага асветніцтва з ідэямі свецкага заходне-еўрапейскага Адраджэння*, як у агульным кантэксце, так і ў адносінах да музычнага мастацтва.

4.2. Рэфармацыя і новая музычная этыка

Моцным грамадскім рухам у Беларусі эпохі Адраджэння была Рэфармацыя. Рэфармацыйны рух з'яўляўся прагрэсіўнай сацыяльна-рэлігійнай з'явай, пакуль ён выяўляў *ачышчальны, ператваральны, падвіжніцкі пратэст*, які прыводзіў да гераізму не толькі духоўнага, але і дзейнага. Рэфармацыйны рух быў абумоўлены цеснымі культурнымі сувязямі з Заходняй Еўропай і разгортваўся *на хвалі патрыятызму* ўсіх дзеячоў беларускага Адраджэння, асвятчаўся як высокай духоўнасцю і шляхетнасцю феадальных вярхоў, так і дэмакратычнасцю ніжэйшых слаёў. З ўсёй разнастайнасці форм пратэстантызму беларуская эліта выбрала *кальвінізм*. Гэтае веравызнанне стала прыхрытэтным для некаторай часткі магнатэрыі і шляхты, на чале якіх стаяў Мікалай Радзівіл Чорны (1515–1565 гг.). Лютэранства не было так папулярна, як кальвінізм, а крайнія плыні пратэстанцкага руху ў форме антытрынітарства (арыянства) і сацыянства ўвогуле не атрымалі народнай падтрымкі. Наадварот, просты люд, адстойваючы свае традыцыйныя погляды, ускосна прычыніўся да контррэфармацыі – каталіцкага рэлігійнага, асветніцкага і місіянерскага руху, які ўзначалілі езуіты. З дзейнасці прадстаўнікоў рэфармацыйнага руху пачалася другая плынь рэнесанснага гуманізму.

Духоўныя лідэры пратэстантызму Сымон Будны (1530–1593 гг.) і Васіль Цяпінскі (1540–1603 гг.) выступалі за свабоду думкі і волі, вызваленне чалавечага духу ад любога прыгнёту, за свабодную стваральную працу, за грамадзянскі мір і сацыяльную гармонію, за родную мову – галоўны, з іх пункту гледжання фактар аб'яднання нацыі. Упершыню на тэрыторыі Беларусі Сымон Будны выдаў «Катэхізіс» на беларускай мове, а Васіль Цяпінскі надрукаваў на ёй частку «Евангелля». Дзейнасць беларускіх рэфарматараў садзейнічала пашырэнню міжнародных кантактаў, з'яўленню грамадскай публіцыстыкі, кніга- і нотадрукаванню. *Музычна-эстэтычныя ідэі пратэстантызму*, пабудаваныя на сярэдневяковай патрыстычнай эстэтыцы, мелі працяг у поглядах Эразма Ратэрдамскага і Меланхтана (трактат «Пра карысць музыкі») і паяднанне з натуральна-рацыяналістычнай рэнесанснай канцэпцыяй. Рэцыяналізацыя, з якой пратэстанты падыходзілі да Бібліі і, увогуле, да хрысціянскай традыцыі не садзейнічала распрацоўцы эстэтычнай праблематыкі. Мікола Гусоўскі, напрыклад, не прымаў лютэранскую тэалогію за руйнаванне эстэтычных традыцый: прыгажосці храмаў і велічы богаслужэння, узнёсласці пачуццяў. Ён лічыў, што «образа и органы нелишни, и по ладам допускаем напевы хоров голосистых, уши ленивые песней искусной ласкаем, чтобы дитя привыкало к прекрасному в ранние годы...» (Н. Гусовский. О жизни и деяниях божественного Иокифа. Пер. Я. Порецкого // Беллітаратура і літаратуразнаўства: Міжвуз. зборнік, Вып. 2. – Мн., 1974, с. 174).

Пратэстанцкі зварот да мастацкай аскетычнасці першапачатковага хрысціянства дэманстраваў пратэст супраць элітарнасці як формы распаўсюджвання хрысціянскіх каштоўнасцей. Пратэстанты аддаюць перавагу арыентацыі на масавую свядомасць, пры гэтым, адмаўляюцца ад элітарных (у гэтым сэнсе – прафесійных) мастацкіх форм. Змены адбываюцца не толькі ў форме, але і ў змесце самой духоўнасці: узмацняецца этычны сэнс хрысціянскіх дагматаў, пры ўспрыняцці якіх аддаецца перавага веры, а не розуму. Пры гэтым, Боскае апускаецца на зямлю, і кожны чалавек можа да яго далучыцца, калі будзе да гэтага падрыхтаваны. Адным з галоўных сродкаў духоўнай падрыхтоўкі пратэстанты выбралі музыку.

Па сутнасці, пратэстанцкая рэформа азначала *перамену этычных асноў музыкі*. Новая мадыфікацыя антычнага этаса мела свае адметныя рысы. Яны праявіліся на ўсіх узроўнях аб'ектыўна-суб'ектыўных адносін, на падставе якіх фарміруюцца эстэтычныя адносіны. Перамены адбыліся перш за ўсё на ўзроўні *ўспрымання*. Музыка перастае быць дапаможным сродкам, яна становіцца сама па сабе этычнай каштоўнасцю. На думку Марціна Лютэра і Жана Кальвіна, музыка з'яўляецца божым дарам і таму можа існаваць аўтаномна; яна нараджаецца з гукаў, з прыемнасці мелодыі, якая праз сваю музычную вартасць узвышае людскія душы, павышае рэлігійнасць. М. Лютэр абагульняў сваю музычную канцэпцыю ў лісце да швейцарскага кампазітара Людвіга Сэнфля, у якім ён уздымае музыку вельмі высока, лічыць яе найбольш важнай з ўсіх навук і мастацтваў за вельмі моцнае эмацыянальнае ўздзеянне, за магчымасць даваць чалавеку максімум асалоды і ачышчэнне ад зла. «Музыка ёсць узнёслым дарам Божым, – пісаў Лютэр, – музыка ёсць дысцыплінай, якая робіць людзей цяроўнымі, лагоднымі, скромнымі і разумнейшымі» [232, с. 140]. Узмацненне пачуццёвасці ў канцэпцыі Лютэра азначала перавагу *перажывання* над усімі іншымі этапамі фарміравання

эстэтычных адносін. Сэнс катарсіса напайняецца не толькі эмоцыямі ачышчэння, але і геданістычнымі пачуццямі. Арыентацыя на масавую свядомасць унесла спецыфічныя рысы ў эстэтыку суджэння. *Эстэтычным ідэалам* (як кашоўнаснай ўласцівасцю) становіцца спрошчанае мастацка-эстэтычных патрабаванняў. Адбываецца прыямленне эстэтычнага ідэалу, прыгажосць страчвае пафас узнёслага, а ў трактоўцы красы застаюцца толькі элементы сакральнасці. Мастацкі мінімалізм праяўляецца і ў спрошчанай форме музычнага афармлення набажэнства: ліквідуецца мяжа паміж выканаўцамі і слухачамі, усе вернікі аб'ядноўваюцца калектыўным выкананнем харала.

З агульнага кантэксту ўсіх гэтых маральна-эстэтычных палажэнняў (дагматаў) вынікала лютэранская канцэпцыя неспецыяльнай, *непрафесійнай музычнай адукацыі*, адукацыі для ўсіх. Спяваць песні на чатыры галасы, іграць гімны на музычных інструментах, сцвярджаў Лютэр, неабходна ўсім, каб замяніць фрывольныя і мілосныя спевы, «каб вярнуць музыку да службы Богу, які яе стварыў і нам ахвяраваў» [232, с. 142]. Тое, што масавая і даступная мастацкая прадукцыя не заўсёды бывала добрай якасці, не разглядалася як негатыўная з'ява. Галоўным было тое, што кожны мог маліцца сваёй малітвай, на сваёй мове, ў «прастае душэўнай».

Працэсы *дэмакратызацыі* мелі і свае пазітыўныя мастацкія вынікі. Лютэранскі харал і кальвінісцкі псалом не імкнуліся к вышнім кампазітарскай тэхніцы, але адыгралі значную ролю ў справе новага падыходу к музычнаму мастацтву. Яны садзейнічалі развіццю разнастайных форм *музыцыравання*, якое становілася масавым і ўсеагульным. З ідэі дэмакратызму выбудоўваліся рацыянальныя метады ўздзеяння. Лютэранскі харал – аснова пратэстанцкага набажэнства – будаваўся на аснове новага тыпу шматгалосся – гамафоніі. Была парушана многавяковая традыцыя царкоўнага спеву, у выніку якой адбылася перадача асноўнай тэмы ад тэнара ў высокі сапранавы голас. Марцін Лютэр ў рэфармаванай царкве адмовіўся ад месы на карысць агульнага спеву. Быў прыняты парадак, па якому паміж чытаннем Евангелля і пропаведдзю выконваўся псалом для эмацыянальнага ўзмацнення Слова. Паслядоўнасць выкарыстання псалмоў паступова аформілася ў гадзічнае кола. Адмовіўшыся ад поліфанічнага спеву на лацінскай мове, М. Лютэр, лічылася, зблізіў рэлігію і чалавека, што знаходзілася ў рэчышчы *гуманістычных* патрабаванняў эпохі, «ён са здзіўляючым мастацкім разуменнем мовы перагледзеў старую спеўную спадчыну для новай царквы, змяніўшы яе да лепшага» [217, с. 90].

Жак Кальвін не пасціг абшараў вольнасці Лютэра. *Кальвінісцкі маралізм і пурытарызм* вярнулі некаторыя абмежаванні папярэдняй эпохі. Яго канцэпцыя ўзмацняла рацыё-слова над рацыё-музыкай, каб рэгламентаваць пачуццёвасць, якая належыць музыцы іманентна. Кальвін лічыў, што ў музыцы ёсць «амаль неверагоднае, патаемнае якасць хваляваць сэрцы... Таму неабходна мець песні не толькі добрапрыстойныя, але і свяшчэнныя, якія будуць заахвочваць нас маліцца і ўсхваляць Бога, задумлівацца над сваімі ўчынкамі, каб любіць, страшыцца, шанавать і праслаўляць» [238, с. 39]. Кальвін раздзяляе сакральнае і свецкае, яго маралізм супрацьпастаўлены мастацкаму геданізму. На яго погляд, існуе вялікая розніца паміж музыкай «для забавы людзей на застоллях і дома» і «псалмом,

які спяваюць у касцёле перад Богам і анёламі» [232, с. 142]. Пры гэтым у яго разважаннях застаецца сярэдневяковая мадыфікацыя катэгорыі катарсіса. Ва ўступе да Жэнеўскага псалтыра ён прызнае, што «спеў мацней і жывей парушае і будзіць сэрцы людзей».

Беларускія кальвіністы, як вядома, выконвалі гэтыя заповеды вельмі старанна. *Сымон Будны*, лідэр арыянскай плыні, выказваўся супраць народнай музыкі, не прызнаваў за добрае народныя танцы, рытуальныя песні, карнавальныя дзеі. У Прадмове да «Катэхізіса» ён пісаў: «Есць грех – песні срамоцкіе пети, карагоды водити, плясати..., бо сие дела к блуду тянут человека» [Прадмовы і пасляслоўі паслядоўнікаў Францыска Скарыны. Укл., уступ. арт і камент. У.Г. Кароткага. – Мн., 1991, с. 27]]. Як вядома, пратэстанты былі прыхільнікамі спрошчаных мастацкіх форм ва ўсім. С. Будны ўвогуле адмаўляў сакральную каштоўнасць абразоў і абвінавачваў каталіцкі касцёл у абагаўленні статуяў святых.

Дэмакратызм пратэстанцкай рэлігіі меў свае адметнасці. Як і ў Еўропе, беларуская пратэстанцкая Царква рабіла *моцны ідэалагічны націск* на прыхажан, рэгламентуючы іх жыццё. У гэтым напрамку ідэалагічнай прапаганды музыцы аддавалася перавага перад усімі іншымі відамі мастацтваў. Для прапаганды ідэй патрабаваліся спецыяльныя сродкі, таму друкарская справа, выданне спеўнікаў-канцыяналаў становілася справай звышактуальнай. У зборнік увайшлі аднагалосныя і чатырохгалосныя песні з музыкай Цыпрыяна Базыліка і Вацлава з Шамотул – прыдворных музыкантаў Радзівіла Чорнага. Канцыянал складаўся ў тыпова *рэнесанснай традыцыі*, якая ўяўляла сабой сінтэз духоўнага і свецкага, і ўключалі малітвы, дыдактычныя песнапенні, у якіх адлюстравалася як евангельская, так і свецкая тэматыка (аб каханні, радасцях і асалодах жыцця).

З'яўленне зборнікаў канцыяналаў Яна Зарэмбы, Цыпрыяна Базыліка, Вацлава з Шамотул – першы крок да адметнай для Беларусі *полістылістыкі*. Як з'ява інтэрнацыянальная, беларускі кант («кант» ад лацінскага *cantus* – спеў, «канцыянал» – збор песнапенняў) сваімі каранямі вырастаў з пратэстанцкага харала, гусіцкіх песнапенняў і гімнаў, гугеноецкіх псалмоў. Упершыню ў ім сутыкнуліся нацыянальныя рысы і інацыянальныя элементы. На працягу стагоддзяў, дзякуючы нацыянальна-самабытным рытмам і інтанацыям народных песень, ён стаў часткай самабытнай нацыянальнай культуры. Кантавая музычная культура прайшла складаны шлях развіцця ад пратэстанцкага гімна да свецкай бытавой песні самых разнастайных гатункаў і аказала вялікі ўплыў на развіццё прафесійнай музыкі Беларусі [105], а таксама аказала ўздзеянне на станаўленне вакальных жанраў суседніх краін. Яе значнасць вельмі вялікая, падобная таму, як для еўрапейцаў вялікім дасягненнем былі пышная па каларыстыцы музыка венецыянцаў, строгая, стрыманая музыка Палестрыны, складаная поліфанія фламандцаў і лёгкая жанравая песня французаў.

І хоць у XVII ст. пад націскам контррэфармацыі, якую разгарнула каталіцкая царква, робячы стаўку на ордэн езуітаў, пратэстантызм быў выцеснены з гістарычнай арэны Вялікага Княства Літоўскага, яго роля ў станаўленні музычна-эстэтычных традыцый вельмі вялікая. Рэфармацыя садзейнічала актывізацыі культурнага жыцця, пашырэнню рэнесансаво-гуманістычных ідэй у беларускай культуры і яе міжнародных кантактаў. На ўзроўні эстэтычнай свядомасці адбыліся

значныя перамены: узмацненне пачуццёвай прыгажосці змяніла адносіны да музычнага мастацтва і погляды на музычную творчасць. Музыка атрымлівае аўтаномію і магчымасць самастойнага развіцця. У эстэтыцы ўспрымання ўзмацняецца яе геданістычная функцыя, а аб'яднанне пачуццёвасці і імкнення да духоўнага адбываецца на ўзроўні катарсіса. Пратэстантызм стымуляваў масавыя формы музыцыравання, музыка ўваходзіць у масавую свядомасць як норма творчасці. У масавую творчасць уключаліся розныя слаі насельніцтва, што сказалася на багатай жанравай разнастайнасці музычных форм. Кант, як простая мадэль гамафонна-гарманічнага складу, існаваў у культуры на скрыжаванні дзвюх супрацьлеглых форм: ён аб'ядноўваў такія рысы, як ананімнасць творцы, што з'яўлялася пакажчыкам народнай традыцыі, і пісьмовую форму існавання, характэрную для прафесійнай творчасці. Новая музычная этыка пратэстантызму стымулявала далейшае развіццё музычна-эстэтычных працэсаў.

4.3. Палярызацыя светапоглядаў як дэтэрмінанта мастацка-эстэтычнага працэсу

З канца XVI ст. (пасля Брэсцкай царкоўнай уніі 1596 г.) да сярэдзіны XVII ст. у Беларусі культурнае будаўніцтва праходзіла ў моцна палярызаваным канфесійным полі, а ў другой палове XVII ст. працягвалася ў экстрэмальных умовах этнічнага стрымлівання і пошуку нацыянальных прырытэнтаў. Вядома, што далей сітуацыя абвастрылася момантамі «абрыва-узнаўлення», якія прывялі да нераўнамернасці развіцця музычнай культуры ва ўмовах агульнай запозненасці станаўлення стрыжнявых стылістычных і мастацкіх напрамкаў беларускай культуры. Прычыны таму розныя.

Геапалітычнае становішча паміж усходнім (праваслаўным) і заходнім (каталіцкім) светам садзейнічала традыцыйна больш хуткаму, чым іншыя ўсходнеславянскія краіны ўспрымання новых форм сацыяльнага жыцця, культуры і мастацтва (магдэбургскае права, друкарства, сусветныя мастацкія стылі – готыку, рэнесанс, маньерызм, барока і г. д.) Адраджэнне – гэта дэмакратызм, павага да кожнага чалавека, таму *талерантнасць, як традыцыйны звычай нацыянальнай і рэлігійнай цярпимасці*, быў моцнай сацыяльнай з'явай і асновай роўных, годных, цярпимых, справядлівых адносін да любых праяў думкі і пачуцця. Разам ішла вера ў разумнасць чалавека, у яго пачуццё адказнасці, меры, адчуванне абавязку перад іншым чалавекам, грамадствам, паспольштвам, што было зафіксавана юрыдычнай думкай. Аднолькавыя адносіны да чалавека незалежна ад яго веры зацвярджаліся ў Вялікім Княстве Літоўскім Статутам 1588 г. У такіх умовах узаемныя ўплывы розных культур і іх абагачэнне былі справай натуральнай, і музыка, як мастацтва ўніверсальнай мовы, адчувала іх значна мацней у выніку культурных кантактаў. Аднак, з аднаго боку, *адкрытасць прасторы* стварала спрыяльныя ўмовы для такіх кантактаў ва ўмовах хуткай перамены гістарычных, ідэалагічных і культурных абставін [49], з другога – адметнасць гісторыка-культурнага працэсу патрабавала *пацверджання нацыянальнага прырытэту* ва ўмовах моцных інацыянальных і наднацыянальных уплываў. Наза-

пашванне вопыту, збіральніцкая дзейнасць ішлі хутчэй, чым працэс асэнсавання, так неабходны для засвойвання вядучых жанраў і стыляў. Тым самым парушаўся закон пераемнасці, а гэта «не механический «перенос» культур, не пассивное заимствование готовых художественных форм, а творческий акт впитывания, органического усвоения, продолжения художественных традиций и обязательного их критического переосмысления...» [65, с. 49].

Вялікую ролю адыграў сацыяльны фактар, звязаны з канфесійнымі супярэчнасцямі. Пад канец XVI ст. былая рэлігійная талерантнасць змянілася на дагматычную і моўную палярызацыю асноўных канфесій – праваслаўя і каталіцтва. З'яўлення езуітаў у Беларусі ў 1579 г. знаменавала пачатак Контррэфармацыі. Брэсцкая ўнія пахіснула праваслаўе, а значыць і візантыйскую (праваслаўную) традыцыю. Рэфармацыя адарвала ад яе вярхі грамадства, унія ахапіла шырокія слаі сялянства. *Поліканфесіянальнасць* – так можна вызначыць сутнасць рэлігійнага жыцця ў Вялікім Княстве Літоўскім, і пад канец XVI ст. такое становішча рэлігіі звязалася заблытаным і балючым вузлом на фоне грамадскага жыцця. Узнікла канфрантацыя ўжо не дзвюх, а чатырох сіл – не толькі Візантыі і Рыма, але і Рыма з Рэфармацыяй і праваслаўя з уніяй. Палігонам рэлігійных спрэчак стала Беларусь XVII ст.; зрэшты, і для ўсёй Еўропы гэта быў век недаверу і непаразумення, век барокавага чалавека і напружанага барокавага мастацтва.

Поліканфесіянальнасць, як галоўная дэтэрмінанта сацыяльнага, рэлігійнага і мастацкага жыцця Беларусі, несла ў сабе і пазітыўны момант. Кожная царква, маючы за мэту распаўсюджванне сваіх ідэй і пашырэнне сваіх уплываў, вымушана была павышаць узровень мастацкага абслугоўвання культу, займацца рэлігійнай асветай і ствараць цэлую сістэму пачатковай, сярэдняй і вышэйшай адукацыі. З патрабаванняў рэальнай музычнай практыкі і палемічнага стану самога жыцця вынікалі музычна-эстэтычныя традыцыі.

Так, культура музыка Беларусі эпохі Рэнесансу і барока была вельмі разнастайнай і адрознівалася высокім мастацкім узроўнем. З адметнага агульнакультурнага сінтэтызму вынікала яе музычна-эстэтычныя асаблівасці. Полістылізм становіцца амаль што нормай існавання музычнага мастацтва: захоўваюцца спеўныя манадыійныя традыцыі, уваходзяць у практыку розныя стылі шматгалоснай музыкі: поліфанічнай і гамафоннай. Духоўны канцэрт, мяса, матэт, псалом, мадрыгал, песня – гэтыя еўрапейскія жанры знаходзілі новае інтанацыйнае асэнсаванне і практычнае прымяненне. Шматвектарныя напрамкі культурных кантактаў узмацнілі мастацкія камунікатыўныя сувязі. У асаблівасцях музычнай камунікатыўнасці закладзены эстэтычныя карані музычнага мастацтва. Калі вакальная музыка адчула ў большай ступені ўплывы нідэрландскай і нямецкай школы, то інструментальная музыка, якая пачала вельмі інтэнсіўна развівацца, актыўна праяўляла «экзістэнцыйны італьянскі і іспанскі элемент» (В. Дадзіёмава) – у арганых табулатурах (у выглядзе апрацовак вакальных твораў: кантаў і мадрыгалаў) і інструментальных арганых кампазіцыях.

Самы папулярны сёння помнік эпохі барока – «Полацкі сшытак» (вядомы таксама пад назвай «Ягелонскі рукапіс», ён належыў Астрэмчаўскай царкве пад Брэстам), як уніяцкі трэбнік, уяўляў сабой збор вакальных і інструментальных твораў, дзе праявіліся традыцыйныя мясцовыя мастацка-эстэтычныя рысы і

агульнаэстэтычныя адзнакі эпохі: сінтэз высокапрафесійнага (канцоны і дывертысменты) з народным (клавірныя апрацоўкі бытавых песень і танцаў), а таксама аб'яднанне ананімных твораў і аўтарскіх («Фантазія» Пятра Жалыхоўскага адзіны твор, у якім пазначана прозвішча кампазітара [151, с. 111]). Гэтыя рысы (спалучэнне духоўнага са свецкім, высокапрафесійнага з бытавым, феномен аўтарства) сведчылі аб знакавых пераменах (пераходзе музыкі на прафесійны ўзровень), тыповых для раннебарочнай еўрапейскай музыкальна-эстэтычнай традыцыі.

Рэнесансавы тып культуры характарызуецца наяўнасцю пэўных светапоглядавых, стылістычных і мастацкіх дамінант. Развіццё ўніверсітэцкай адукацыі ў Еўропе, да якой далучыліся беларусы, літоўцы і ўкраінцы, узнікненне цэнтраў кнігавыдавецтва, пашырэнне культурных кантактаў садзейнічала вызваленню навукі, асветы, мастацтва ад монаполіі царквы ў фарміраванні светапоглядаў. Працэс секулярызацыі закрануў і музыку, што сказалася ў павышэнні агульнай зацікаўленасці да інструментальнай музыкі і звязанага з ёй музыцыравання. *Інструменталістыка* становіцца новай адметнай з'явай эпохі Адраджэння. Арганнае і лютневае выканальніцтва, творчасць вакальна-інструментальных капэл уваходзяць у музычнае жыццё як норма этыкету, як адлюстраванне *гуманістычнай* тэндэнцыі на ўдасканаленне чалавека, яго інтэлектуальных і эстэтычных патрабаванняў. Асноўныя гатункі еўрапейскай музычнай практыкі засвойваліся вельмі інтэнсіўна. Жанравае раздзяленне на вакальную, інструментальную і вакальна-інструментальную (ансамблевую) музыку было прадиктавана логікай выкарыстання прыярытэтаў у падыходзе да музычнага матэрыялу не толькі з пункту гледжання яго прызначэння і функцыі, але і спосабу выканання. Між тым, адзначаныя працэсы *не насілі механістычнага характару*. Яны знаходзілі глебу, дзякуючы выпяванню ўнутраных перадумоў, іманентных якасцей тутэйшай культурнай прасторы. З іх дапамогай на ўласнай аснове адбываўся безпамылковы адбор найбольш перспектывных форм заходнееўрапейскага музычнага мастацтва, якія на некаторы час забяспечвалі эстэтычную ўстойлівасць «культурнай дамінанты» эпохі. Беларускі гуманістычны Рэнесанс быў улоннем, дзе гэтыя формы засвойваліся, і дзе ўзніклі новыя, хаця і «неаднародныя», і «супярэчлівыя». Да нашага часу дайшлі зборнікі танцавальных п'ес Войцаха Длугарая («Фантазіі і віланелы», лютневая табулатура); зборнік п'ес для лютні Дыямедаса Като («Віленскі шытак»), дзе аб'яднаны шэраг танцавальных і вакальных мініячюр: канцон, такат, рэчэркараў і іншыя танцы, якія мелі агульнаеўрапейскае распаўсюджанне; лютневая музыка і апрацоўкі вакальных твораў (імітацыйны мадрыгал) В. Бакфарка, віртуозныя кампазіцыі для лютні і спевы пад лютню К. Клабана, шматгалосныя і сольныя песня ў стылі віланел і фратол, танцавальная музыка для інструментальных ансамблей і інш.

Не так складалася сітуацыя ў другой палове XVII ст., у сувязі са спецыфікай этнічнага жыцця Беларусі: паланізацыяй этнічнай эліты і, увогуле, дэфармацыяй працэсу нацыянальнага развіцця. Этнічная дыферэнцыяцыя прафесіянальнай музыкі як характэрная з'ява еўрапейскага культурнага працэсу для Беларусі пачалася значна пазней. Як адзначае В. Дадзіёмава, яшчэ і ў XVIII ст. *засвойваліся ўжо «гатовыя формы»* заходнееўрапейскага мастацтва. Яны былі стылістычна розныя, адначасова запазычваліся барочныя і раннекласічныя нормы еўрапейскай

музычнай практыкі, што стварала амаль што «экліктызм всевозможных стилевых тенденций» [75, с. 8]. Тым самым барока не адмяняла, а працягвала рэнесанс.

Такі стан жыцця мастацтва ў культуры грамадства сведчыў пра адметны для Беларусі ўніверсальны сінтэтызм і *адпавядаў рэнесанснай культурнай парадыгме аб гарманічным сумяшчэнні зямнога і боскага, пачуццёвага і духоўнага, рэлігійнага і філасофскага*. Больш канкрэтны іх змест залежыў ад тых форм жыцця, якія ўздзейнічалі на развіццё мастацкага працэсу і фарміравалі вектары музычна-эстэтычных прыярытэтаў. У перыяд ранняга Рэнесансу гэта азначала непазбежнае гарманічнае спалучэнне заходніх і ўсходніх элементаў, сімбіёз мастацкіх форм. Позні ж Рэнесанс дэманстраваў упартую нецярпімасць і нават барацьбу розных сацыяльных і этнічных груповак за сцвярджэнне сваіх каштоўнасцяў. Мастацкія шэдэўры ўзніклі не ў кантэксце аднаго стылю, а на іх скрыжаванні, што праявілася ў беларускім архітэктурным барока, у пастаноўках школьнага тэатра, у рэлігійнай і песенна-інтымнай лірыцы. Сумяшчэнне стыляў праглядаецца і пазней: ў малюнках случкіх паясоў, у карэліцкіх габеленах, у мануфактурным роспісе [225].

У XVII ст. на гэты працэс паўплывала духоўная напружанасць эпохі барока. У кантэксце Новага часу завершыўся пераход ад пазэтычна-цэласнага ўспрыняцця свету, характэрнага для вучоных і мысліцеляў Рэнесансу, да асабіста навуковых метадаў пазнання рэчаіснасці. Навуковыя рэвалюцыі XVII ст. (адкрыцці Галілея і Кеплера ў галіне механікі і астраноміі, Лейбніца ў матэматыцы і астраноміі, Гарвея, Свамердама, Левенгука ў біялогіі і мн. інш.) залажылі падмурак вопытных ведаў. Мастацкія сродкі Рэнесансу былі недастатковымі для апісання ўсіх складанасцяў чалавечага быцця: натуральная гармонія Рэнесансу саступае месца метафізічнай гармоніі барока, і эстэтыка барока становіцца адлюстраваннем напружанай духоўнай сітуацыі Новага часу і будзеца на сумяшчэнні процілегласцяў: узнёслага і нізкага, фантастыкі і навукі, логікі і пачуцця. Рэнесанс абвешчаў антрапацэнтрызм, барока – тэацэнтрызм, Рэнесанс – рацыяналізм, барока – ідэалізм, містыку, схаластыку, Рэнесанс – аптымізм, гармонію духоўнага і цялеснага, барока – песімізм, супярэчлівасць душы і цела, прывязаннасць да зямлі і імкненне да Бога.

Мастацкая канцэпцыя еўрапейскага барока гуманістычна арыентавана, але ў сацыяльным сэнсе песімістычна. Галоўная супярэчнасць паміж чалавекам-індывідам і чалавекам-соцыумам выклікала дуалістычную барокавую мастацкую думку, якая стымулявала аб'яднанне сакральнага (адраджэнне духу позняга Сярэднявечча) і свецкага (спалучэнне рацыяналізму з павышанай пачуццёвасцю). Натуральным было ўзнікненне *сінтэтычных* відаў мастацтва і тых новых грамадскіх функцый, якія яны выконвалі. Галоўныя іх рысы: *відовішчнасць* (на мастацкім узроўні), *публічнасць* (на сацыяльным), *элітарнасць* як дэманстрацыя трываласці ўлады (на ідэалагічным) – усё гэта рысы сведчыла аб валадарстве новай эстэтыкі – *эстэтыкі барока*.

Галоўнай прыкметай эпохі барока было жаданне пашырыць гарызонты мастацкай рэфлексіі. Пачынаюцца пошукі і эксперыменты, і ўстойлівыя формы духоўнага жыцця пераходзяць у экстатычны стан. Адраджэнне ўнесла эстэтычны парадак у няпэўны мастацкі малюнак сярэдневяковага духоўнага жыцця праз

прэваліраванне рацыянальных спосабаў творчасці (літаратуру, жывапіс, скульптуру). Барока ўцягвае ў поле мастацкай рэфлексіі ірацыянальныя сродкі (музыку, лірычную паэзію, архітэктuru). Яны альбо арганічна дапаўняюць мастацкае поле выпрацаваных форм рэфлексіі, альбо пачынаюць сваё самастойнае жыццё ў якасці *актуальных відаў мастацтва*.

Для Еўропы барокавая опера была новым актуальным відам творчасці. Для Беларусі «оперный и балетный театр с его устоявшимся каноном – продукт импортный» [150, с. 17]. Больш характэрнай з’явай было ўвядзенне музыкі ва ўстойлівыя формы духоўнай практыкі. Але і школьны тэатр, і паратэатральныя відовішчы на кантрасце высокага і нізкага, духоўнага і матэрыяльнага, пакоя і экстаза неслі ў сабе «предпосылки возникновения профессионального музыкального театра, предшествовали ему, а затем и сосуществовали с ним» [150, с. 9].

Мацей Сарбейскі (1595–1640 гг.) як тэатэтык барока лічыў, што ў супрацьпастаўленні – сэнс і сутнасць твора (тэзіс – антытэзіс – парадокс). У дачыненні да школьнага тэатру ён пісаў у «Паэтыцы» аб тым, што «действие необходимо воссоздать не только словами – но также жестами, интонацией, выражением настроений, наконец, при помощи музыки, машин и обстановки» [183, с. 115].

Мастацкі свет барока ўзнікаў з шырокім арсеналам рытарычных сродкаў, гатовых формул і формаў, афектацыяй, нарочыстай складанасцю, пышнасцю, напружанасцю, дынамізмам. Але ў кожнай краіне ў выбары іх існавалі свае прэарытэты, з якіх складаўся свой *нацыянальны стыль барока*.

Для Беларусі вялікую значнасць мелі кантакты з Італіяй. Адтуль пачаўся контрэфармацыйны рух, узначалены езуітамі, якія па-сутнасці ініцыравалі гэты стыль (езуіцкае барока) не толькі ў дойлідстве, але і ў розных іншых культурных сферах, у тым ліку і ў музычнай, праз паратэатральныя відовішчы і школьныя драмы. З’явіўшыся найперш ў Беларусі, беларускае барока склалася ў арыгінальную школу і прычынілася затым да станаўлення гэтага стылю ў Расіі і на Украіне [16, с. 9].

Музычная эстэтыка барока была звязаны з новым палемічным станам еўрапейскай музычна-эстэтычнай думкі канца XVI ст. і новай сацыяльнай і грамадска-культурнай сітуацыяй. Палеміка вынікала з пастаноўкі праблем 2-х кірункаў. Першая ўзнікла на падставе негатыўных адносін да поліфаніі і ўзнікненні новага гамафонна-гарманічнага стылю. Д. Меі стварыў новую эстэтыку, пабудаваную на доказах перавагі манадычнай музыкі антычнасці, якая стала праграмнай для фларэнцыйскіх рэфарматараў. Другая была звязана з пытаннямі суадносін музыкі і слова (семіятызацыі). Адны марылі аб «залатой» трагедыі часоў Перыкла, другія дамінантнай якасцю прызнавалі прыгожую меладычную лінію, незалежна ад драматычных і тэатральных законаў. Абодва кірункі аб’ядноўвала крытыка поліфаніі і тэорыі кантрапункту, якая мела абгрунтаванне ў канцэпцыі, накіраванай супраць рацыяналістычнасці і геданізму.

Тэорыя афектаў з’явілася альтэрнатывай гэтай канцэпцыі, у якой, як і ў тэорыі адлюстравання, абгрунтаваліся выразныя магчымасці музычнага мастацтва. К. Монтэвэрдзі падкрэсліваў, што для творчасці ад старажытных філосафаў атрымаў больш, чым ад тэарэтыкаў музыкі. Ён лічыў, што менавіта ў Платона

знайшоў пацверджанне свайго імкнення «естественно подражать аффектам» [148, с. 24]. Як і вучэнне аб этасе, якое ператварылася ў вучэнне аб эфектах, тэорыя адлюстравання, якая вынікала з філасофскіх вучэнняў антычнасці, адыграла сваю ролю ў мастацтве Адраджэння і паслужыла ўзнікненню новага вакальнага стылю ў оперы пачатку XVII ст. на хвалі барока. Увогуле, вакальны аспект музыкі лічыўся натуральным у адрозненні ад інструментальнай музыкі, якую творцы оперы называлі штучнай. Але пад уплывам такой спецыфічнай з’явы, як музычны слоўнік гукавых фігур, якія актуалізавалі пэўныя афекты, а таксама ў рэчышчы барокавай тэорыі *музычнай рыторыкі* інструментальная музыка станавілася мастацтвам аўтаномным, не звязаным са словам. З наступленнем Новага часу ў музыцы аформіўся яе вышэйшы пласт, дзякуючы якому яна ўвайшла ў лік «изящных искусств», атрымала аўтаномію і асабісты эстэтычны сэнс, што ўзмацніла яе сацыяльнае становішча.

Займацца музыкай стала прэстыжна, многія каранаваныя асобы ўключылі яе ў кола сваіх інтарэсаў. Рост цікавасці свецкай эліты да музычнага мастацтва можна тлумачыць і вартасцямі самаго мастацтва, і зменамі ў шкале культурных каштоўнасцяў самой знаці. Ажыццяўлялася ўзаемадзеянне мясцовых і замежных музычна-культурных элементаў. В. Дадзіёмава адзначае, што развіццё айчыннай музычнай культуры «складалася па ўзору поліцэнтрычнай мадэлі, тыповай для культуры ўсяго Вялікага Княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай, а таксама Італіі і Германіі, адзначанай шматлікасцю ачагоў музычнага жыцця, іх раўназначнасцю і незалежнасцю ад сталічнага цэнтра» [73, с. 114].

Пра *ўзмацненне эстэтычнай функцыі музыкі* сведчылі тыя змены, якія адбыліся пад канец XVI ст. пры двары Жыгімонта Вазы. У 1596 г. была выдадзена інструкцыя, згодна якой цалкам мяняліся падыходы да прыдворнай музыкі ў напрамку выканальніцкай практыкі, адносна рэпертуару і, увогуле, арганізацыі музычнага жыцця [238, с. 51]. Узнікае патрэба ў сцэнічных яе формах, і свецкі прыдворны рэпертуар дапаўняюць балетныя відовішчы, канцэртная дзейнасць вакальна-інструментальнай капэлы. *Музыка пераходзіць з ужыткавага стану ў больш высокі – артыстычны, хоць і прыкладная функцыя мела месца аж да 2-ой паловы XVIII ст.* Такі высокі статус музыкі садзейнічаў *станаўленню музычнага прафесіяналізму*.

Пры агульнай для еўрапейскай культуры тэндэнцыі секулярызацыі, што адлюстравалася ў значным пашырэнні свецкіх відаў музычнага жыцця, у Беларусі паступова атрымалі замацаванне тыя з іх, дзе музыка з’ўлялася самамэтай, самакаштоўнасцю і аб’ектам эстэтычнай асалоды: гэта аматарскае музыцыраванне і музычны тэатр, з якім звязаны найвышэйшыя дасягненні айчыннай культуры, а таксама канцэрт у формах сольнага вакальнага і аркестравага выканальніцтва, ад якога адбывалася вылучэнне і замацаванне канцэртна-тэатральных жанраў.

Такім чынам, прафесійная музычнае мастацтва Беларусі XVI–XVII стст. ва ўмовах моцнай светапоглядавай, геапалітычнай і сацыяльнай дэтэрмінантнасці адчувала ўздзеянне трох фактараў:

- поліканфесіянальнасці (як адметнай з’явы рэлігійнага, сацыяльнага і культурнага жыцця);

- сінтэтызму (як перадумовы аб’яднання рэлігійнага і свецкага аспектаў быцця ў іх уздзеянні на агульнамастацкі працэс);

– секулярызацыі (і звязанага з гэтым працэсам новага сацыяльнага стану свецкай музыкі, яе больш шырокае запатрабаванне грамадствам).

Пад уздзеяннем гэтых працэсаў знаходзілася музычна-эстэтычная думка. Яна вынікала з агульнапалемічнага стану грамадства, канфрантацыі ідэалогій і палярызацыі светапоглядаў.

4.3.1. Палемічны стан музычна-эстэтычнай думкі ў пісьмовых помніках XVII стагоддзя

Палеміка, якая разгарнулася ў другой палове XVII ст., мела перш за ўсё духоўныя карані. Крызіс праваслаўнай царквы ў XVI–XVII стст. закрануў як унутранае жыццё царквы, у выніку якога адбыліся перамены ў кананічнай сістэме богаслужэбнай практыкі і музычным афармленні набажэнства, так і духоўныя асновы веры, якія патрабавалі пацвярджэння ва ўмовах поліканфесіянальнасці. Увядзенне партэснага спеву было новым узроўнем развіцця музычнай свядомасці. У выніку прафесійнае музычнае мастацтва, а гэта перш за ўсё храмавая музыка, ўключыла ў сваё эстэтычнае поле дасягненні не толькі еўрапейскай музычна-эстэтычнай думкі, але і дасягненні музычнай практыкі. Апошняя інтэнсіўна засвойвалася на ўсіх адукацыйных узроўнях і атрымала асэнсаванне ў музычных трактатах з улікам мясцовых патрабаванняў. Аб унутраных крызісных з’явах праваслаўнага царкоўнага жыцця паведамляюць розныя гістарычныя акты і пасведчанні. Царкоўная іерархія была парушана, пазбаўлена сваёй кананічнай улады і тым самым рэальнага аўтарытэту ў выніку неадназначнасці становішча: супярэчлівасці ў падпарадкаванасці духоўнай і свецкай уладзе, з аднаго боку, маскоўскаму («и всея Руси») патрыярху, з другога, – польска-літоўскаму ўраду. Становішча абвастрылася пасля Берасцейскай уніі, і ўсе літаратурныя крыніцы запоўнены *палемікай* з нагоды ўтварэння новага веравызнання – уніяцтва.

Узніклі супярэчнасці і ўнутры самога царкоўнага спеву і формах яго выкарыстання ў набажэнстве. У працэсе развіцця спеўнай сістэмы ва ўмовах народнай песеннасці на працягу двух вякоў (XVI–XVII) «благодаря употреблению в одном гласе излюбленных напевов другого и прибавлению к ним попевок вновь сочиненных, стало заметно менее строгое соблюдение осмогласия, что привело к ослаблению и постепенному забвению его исконных теоретических основ» [207, с. 102]. Была пастаўлена праблема духоўна-эстэтычная, на вырашэнне якой быў накіраваны трактат Аляксандра Мезенца (Стрэмавухава). У 1589 г. была заснавана маскоўская праваслаўная патрыярхія, і з таго часу кананічная і царкоўная ўлада над праваслаўным насельніцтвам Беларусі і Украіны афіцыйна ажыццяўлялася з Масквы. Туды прыцягваліся лепшыя творчыя сілы. Як сведчыць трактат, войны і бітвы, а таксама эпідэмія прыпынілі справу ўладкавання спеву, але па царскім загадзе мітрапаліт Павел усё ж «сбраў майстроў шэсць чалавек і тыя найперш выправілі на праўдзівы лад знаменных спеваў ірмасы, акрамя ўзгодненых літарных памеж стараславянарасійскімі прынятымі знаменамі» [5, л. 2]. Вынікі гэтай працы і абагульніў Аляксандр Мезенец у трактаце «Азбука знаменнага пения» (Извещение о согласнейших пометах), пра што ў завуаліраванай форме пазначае праз першыя літары кожнага радка завяршальнай малітвы: «Тру-

дился Александр Мезенец и прочие». Абазначэнне аўтарства было адзнакай часу, сама ж праца, па-сутнасці, завяршала сярэдневякоўе, так як выконвалася на падставе старажытных кніг «песнерупліўцаў са стольнага горада Кіева», тых, хто «таемныя, гэта значыць, скрытныя і скарочаныя знамены» стварыў, здабыў і назваў». Тым самым аўтар імкнуўся адрадыць «царкоўнае красамоўства» [5, л. 7].

Сама праблема вырашалася ў двух напрамках. Акрамя суадносінаў слова і яго распева, на што ўжо звярталася ўвага, другое пытанне, якое ініцыявала палеміку, вынікала з праблемы ўвядзення партэснага спеву («нового мусикийского художества»). А. Мезенец бачыць у старажытных спевах мастацтва больш дасканаласці, чым новаўведзены партэсны стыль. Ён падкрэслівае праяўленне ў ім высокіх пачуццяў і абараняе асаблівае выключна вакальнае меладычнае мысленне, якое патрабуе духоўнай працы і волі, ад новага «органогласного і інструментальна-віртуознага» [5, л. 8]. Для вызначэння прыгажосці і духоўна-эстэтычнага сэнсу старадаўняга спеву ён карыстаецца як сучаснымі яму катэгорыямі «меры», «тонкасці» (як вытанчанасці), так і сярэдневяковымі («красногласие»). Тэорыя знакаў разглядаецца ў кантэксце сярэдневяковай містычнай антрапалогіі. А. Мезенец вяртае з забыцця патаемны сэнс знакаў і прызывае: «приидите, виждте, и вникните прилежно в сіе малое надписание», каб, не гледзячы на цяжкасць засваення яго, адчуць, як «зело подоболепно весьма, к борзости или тихости, к высоте или в низо гласотечения, сіе знамя красногласия» [5, л. 22]. Ён палемізіруе з тымі з «навейших песняздабывальнікаў», якія «крывячы душою і блазнуючы, а не навучаючы сябе, спадзяючыся на вучонасць, недасведчаныя ў тых знаменах, думаюць гэтыя стараславянскія таемнаскрытназнакавыя знаменныя спевы перавесці і выправіць у арганагалосныя, галоснанотныя спевы» [5, л. 8]. Пазней гэтая думка атрымала аналітычнае асэнсаванне, пра што сведчыць той факт, што Д. Бартнянскі, калі пачынаў сваю дзейнасць у Кіеве, добра ведаў крукавыя запісы і нават прапаноўваў праект выдання старажытных зборнікаў, а «сіе самое было бы самым прочным основанием контрапункта отечественного» [197, с. 26]. Партэсны (шматгалосны) спеў з яго больш лёгкай, чым знаменная, пяцілінейнай натацыяй вельмі хутка заваёўваў прыхільнікаў. С. Смаленскі называе гэты паворот «печальным», а яго з’яўленне звязвае з «разв’язнасцю і падражаннем всему иноземному». Ён піша: «Сношения» России с Польшей, влияние Киевских ученых, пример высших классов повернули русское пение в совсем иную сторону» [197, с. 39–40].

Відавочна, што ў працэсе культурна-гістарычнага руху змянілася асэнсаванне эстэтычнага як катэгорыі аксіялагічнага статусу. Эстэтычнае ёсць адзінства аб’ектыўнага і суб’ектыўнага, матэрыяльнага і духоўнага, і таму яно існуе не толькі ў кантэксце анталогіі быцця, і выяўляе не толькі псіхалагічны статус свядомасці, але з’яўляецца сутнасцю каштоўнасці на ўзроўні ацэначнай дзейнасці чалавечай свядомасці. У дадзеным выпадку ўзнікла знакавая сітуацыя (у суадносінах меры чалавека і меры прадмета), якая прывяла да пераацэнкі каштоўнасцей. Прыгожае (як мера чалавека) напаўнялася прывабнымі падрабязнасцямі прасторавага зместу і адзначалася ў свядомасці нават пэўнымі градацыямі. Прыгожае (як мера прадмета) павінна было адпавядаць новаму эстэтычнаму ідэалу. Таму стараславянскае спеўнае мастацтва, звязанае з распеванай мелодыкай слова, з

ритмамі роздуму, з «інтелектуальним», а не «фізичним» рухам, закладіраваная ў спецыфічнай тайнапісі знаменнага распеву, саступала дарогу новаму «западному, елінскому» спеву, які не абмяжоўваўся толькі царкоўна-богаслужэбнай сферай. Старажытная лінейная меладычная прырода спеву, яе гарызантальная падгаласачная і кантрапунктычная шматгалоссе і строчная фіксяная ўступалі месца заходнееўрапейскаму прафесійнаму шматгалосцю з яго дамінуючай вертыкаллю. Тэарэтычнае абагульненне славянскага варыянту новага спеву зрабіў Мікалай Дылецкі ў трактаце «Идея грамматики мусикийской».

Музычныя тэарэтыкі, якія працавалі амаль адначасова, нягледзячы на адзіны прадмет іх даследавання – царкоўныя спевы, абаранялі не толькі розныя кірункі гістарычнага развіцця музычнага мастацтва, яго стылістыку, але і розныя духоўна-эстэтычныя платформы. У працах найбольш таленавітых з іх, Аляксандра Мезенца і Мікалая Дылецкага, адбылося не толькі гістарычна непазбежнае сутыкненне лінейнай і акордавай свядомасці, а процістаянне дзвюх форм духоўнасці. Першая, зашыфраваная ў тайнапісі знамен, вызначалася сваім аскетычным зместам, другая – ускалыхнула пачуццёвасць у новай секулярызаванай музычнай форме. Гэта быў шлях станаўлення музычна-эстэтычнай свядомасці – ад містычнай музычнай антрапалогіі да выпрацаванай заходнім мысленнем тэорыі афектаў.

Сваім трактатам М. Дылецкі абагульніў існуючую на той час у ВКЛ музычную практыку і адкрыў новую эпоху ў развіцці шматгалоснага спеву – партэсны канцэрт з новай, «інструментальнай» апрацоўкай музычнага матэрыялу.

Пад канец XVI ст. ў Еўропе інструменталізм атрымаў асэнсаванне як аўтаномная з'ява ў кантэксце агульнай матэматычнай канцэпцыі музыкі. Погляд на музыку як на тэарэтычную дысцыпліну матэматычнага характару раздзялялі Р. Дэкарт, М. Мерсен, І. Кеплер. Ране Дэкарт (1596–1650 гг.) у трактаце «Кампедзіум музыкі» даследуе псіхафізіялагічныя магчымасці музычнага мастацтва, магчымасць перадачы пачуццяў і афектаў на новай, рацыяналістычнай аснове. Французскі музычны тэарэтык, філосаф і матэматык Марэн Мерсен (1588–1648 гг.) працягваў той жа кірунак і даказваў, што людская музыка ў яе тэарэтычных і практычных асаблівасцях з'яўляецца адбіткам гармоніі космасу і самога Бога. Для яго поглядаў быў характэрны музычны дуалізм адчування і разумення, які ў картэзіянстве, у якім, аднак, пачуццёвасць падпарадкоўваецца розуму, а за музыкой застаецца магчымасць прыемнага ўздзеяння, чаго, на думку Дэкарта, не адбываецца ў катэгорыях разумовых. Нарэшце, у вучэнні Готфрыда Лейбніца (1646–1716 гг.) аб гармоніі чалавек разглядаецца як спалучэнне цела, душы і духа. Лейбніц спрабуе зняць супярэчлівасць паміж розумам і пачуццём, і музыка, на яго погляд, ў гэтай сувязі «есць мастацтва ўкрытага, неўсвядомленага лічэння ў духу» (нябесная музыка як вялікі клавесін) [232, с. 145]. Адначасова погляды Лейбніца неслі адбітак пануючай у Германіі лютэранскай канцэпцыі музыкі, а менавіта – ідэалу музыкі як акту веры, боскага пасведчання, і разам з тым сродку ўзрушэння афектаў. Еўрапейская эстэтыка пераходзіла ў новы стан мастацкага асэнсавання рэчаіснасці: *эстэтыка пераймання адыходзіла і ўступала месца эстэтыцы выяўлення*.

Погляды М. Дылецкага адпавядалі еўрапейскім, і калі спекулятыўная тэарэтычная думка яго менш прываблівала, то тэорыя афектаў напрамую ўвасобілася і ў тэ-

арэтычным абгрунтаванні новай катэгорыі «мусикия», і ў практычных распрацоўках. На яго думку, «мусикия есть как пением своим или игрием сердца человеческая возбуждает ко веселию или сокрушению или плачу», што непасрэдна вынікала з улоння еўрапейскай тэорыі афектаў [76, с. 20]. М. Дылецкі падкрэслівае галоўнае прызначэнне музыкі – выклікаць пачуцці. Іх не дапускала містычная рэлігійная антрапалогія, але патрабавала рэальная мастацкая практыка.

Каб зразумець больш дакладны сэнс яго «идеи», неабходна ўдакладніць этымалогію слова, а таксама змястоўны сэнс самой катэгорыі і яе гістарычнае развіццё. У «Материалах для древнерусского словаря» І. Срэзнецкі выпісвае са старажытных пісьмовых помнікаў урывкі са словамі мусичьникъ, мусические (мосичьский), мусика (мосика): «Гра гудець и мусики и пискъчии и трубии» (Апокриф., XIV ст.), «мусичскими акы органы или доброголасные кимвалы богогласным клечотанием» (Торжественник, XVI в.) і г. д. [199, с. 196]. Відавочна, што катэгорыя мае дакладна вызначаны сэнс і абазначае інструментальнае выканальніцтва.

Прааналізаваўшы Азбукоўнікі XVI–XVII стст., А. Фіндэйзен выяўляе катэгорыю «мусикия» у наступным кантэксце: «мусика, спеваки або играчъ на голоса спъвачи, або граючии; отъ седми вызволенных четвёртая наука» [207, с. 184]. Тут катэгорыя «мусика» ў якасці навукі, а не мастацтва абагульняе інструментальнае і вакальнае выкананне, хоць дыферэнцыяцыю паміж дзвюма сферамі – інструментальнай і вакальнай – яшчэ слаба вызначана. Увогуле, калі музычнае мастацтва разглядаецца ў сістэме філасофіі, то састаўной яе часткай называецца то вакальная, то інструментальная музыка. М. Бражнікаў прыводзіць прыклад з «Предисловия ко учащемуся божественного пения», дзе ў склад філасофіі ўваходзіць спеў (богаслужэбны): «Аз семь премудрость пятая ступень философии, аз глава есмь, что есть всякого пения» [51, с. 418]. У рукапісах Пагодзінскага збору за 1592 г. (разглядала Н. Сярогіна) выказваецца іншая думка, сэнс якой у тым, што «разум числ... и гусленная вещания, еще же образовое (ікананіс)... составляет художество» [191, с. 59].

Такім чынам, «пение» і «мусикия» – мастацтва вакальнае і інструментальнае – успрымаліся як розныя сферы мастацкай творчасці, яны рэзка супрацьпастаўляліся, калі пападалі ў эстэтычную сферу барацьбы 2-х ідэалогій: царкоўнай і народнай. Але і гэта процістаянне мела градацыі, свае рэлігійныя, сацыяльныя і палітычныя асаблівасці ў кантэксце гісторыка-мастацкай эвалюцыі. Тое, што размяжоўвалася на працягу многіх стагоддзяў на ўзроўні эстэтычных суадносін «высокага» і «нізкага», боскага і зямнога і што праяўлялася праз паняцці «пение» і «играние», у канцы XVII ст. аб'ядналася ў адно цэлае – у катэгорыю «мусикия». Калі М. Дылецкі ставіць пытанне: «что есць сия именуемая мусикия?», то адказ: «мусикия... суть гласы человеческие или органные, умом пресекаемые» [171, с. 269] ёсць сведчаннем аб'яднання ў адной катэгорыі дзвюх сфер: вакальнай і інструментальнай.

Іх аб'яднанне ў адно цэлае было гістарычнай і стылістычнай неабходнасцю. Музычна-эстэтычная думка М. Дылецкага была тыпова барокавай, еўрапейскай, і яна выспела на фоне багатай музычнай практыкі і разнастайных форм арганізацыі музычнага жыцця Вялікага Княства Літоўскага, якая патрабавала тэарэтычнага абагульнення. Трактат з'явіўся вынікам здабыткаў новага канцэртнага стылю, у ім адбылося тэарэтычнае абгрунтаванне сутнасці новай лінейнай

натацыі, партэснага (шматгалоснага) спеву і партэснай кампазіцыі. *Трактат М. Дылецака з'явіўся сваёасаблівым падручнікам партэснага харавага спеву, які ажыццявіў рэвалюцыйны пераварот у музычнай эстэтыцы.* М. Дылецкі на тэарэтычным узроўні зацвердзіў новы эстэтычны закон арганізацыі спеўнага матэрыялу – інструментальны. Саборнасць і яе эстэтычны ідэал адзінства і строгай падпарадкаванасці асабістага цэламу, які пранізваў усю манадычную сістэму гласаў, не вытрымаў пад уздзеяннем новага канструктыўнага прынцыпу музычнай пабудовы, якую Дылецкі абазначыў словам «*концерт*» («творение пения концертного») [171, с. 297], як «*борение гласов*» [171, с. 283]. Спосаб апрацоўкі музычнага матэрыялу М. Дылецака адрозніваўся ад еўрапейскай поліфаніі: фугу ён трактаваў «словенски», як «бегание, когда гласы один по другому или вкупе убегают» [171, с. 283]. Новае партэснае шматгалоссе хутка рухалася на ўсход і ўзмацняла палеміку. Змена стылю азначала перамогу шматгалосся над манадычнасцю, і не толькі як над спеўнай традыцыяй, але над духоўным яе кантэкстам – музычным антрапалагізмам. Змена спеўнага стылю ў канцы XVII ст. была прыметнай «на слых», так як закраналася не толькі музычнае інтанацыйнае поле (а'б'ядналіся яго вакальная і інструментальная сферы, што азначала пераход ад меладычнага да гарманічнага мыслення), але і адбыўся пералом на ўзроўні ментальным і асацыятыўным. Пра «скамороший характер» новага стылю, рытмічная сіметрыя і дакладная арганізаванасць якога вызывала аналогіі з танцавальнасцю, адмоўна выказваецца пратапоп Аввакум. Ён выступае супраць «певцов латинского пения», якое называе песнямі, але не «божественным пением» [182, с. 69].

«Ідэя» М. Дылецака, яго тэорыя вынікала з мастацкай практыкі ВКЛ, і Вільня, дзе тэарэтыкі і капазітар прайшоў станаўленне, з'яўляўся адным з самых буйных цэнтраў усходнеёўрапейскай культуры. На думку даследчыкаў (С. Скрэбкова), акрамя трактата Дылецака «за промежуток времени от Царлино (XVI в.) до работ Рамо (XVIII в.) вряд ли можно указать какую-либо музыкально-теоретическую работу, которая демонстрировала бы такую полноту соответствия высказываемых мыслей действующей практике музыки» [171, с. 532].

Аб'яднанне музыкі і рыторыкі – прыкметная з'ява музычнай эстэтыкі XVII ст. У кантэксце рыторыкі, а таксама паэтыкі знаходзіліся патрабаванні да мастацтва: «*movere, docere, delectare*» (трогаць, поучаць, доставлять наслаждение) [65, с. 59], як і іншыя эстэтычныя абагульненні. Доктар філасофіі і тэалогіі, магістр паэтыкі і рыторыкі Сігізмунд Лаўксмін аб'ядноўвае музыку і рыторыку. Аўтар трактата «Практычнае красамоўства, або Правілы рытарычнага мастацтва...», ён мову лічыў адлюстраваннем душы і, спасылаючыся на Дыягена, трапна заўважаў, што «той збан не купляюць, які не звініць» [58, с. 63]. С. Лаўксмін у гэтай сваёй працы раскрыў думку пра неабходнасць тэарэтычных ведаў пры вывучэнні рыторыкі і зрабіў гэта праз аналогію з мастацтвам музыкі. Ён лічыў, што і «ў музыцы недастаткова проста выдаваць гукі, біць па струнах і дзьмуць у флейту. Усё гэта неабходна рабіць умела. *Існуе мера ў гуках, мелодыя павінна быць гарманічнай і спевы зладжанымі: у самім рытме існуе пэўная заканамернасць, якая яднае асобныя гукі*» [118, с. 38]. У яго выказваннях адчуваецца ўплыў рэнесанснай канцэпцыі музыкі, новае асэнсаванне ў ёй катэгорыі «гармонія». У рэнесансных

аўтараў музыка займала высокія пазіцыі і разглядалася і як гармонія Сусвету, і як адзінства духоўнага і фізічнага пры ўздзеянні на псіхіку чалавека.

З саюза музыкі і рыторыкі вынікалі многія перспектывыя напрамкі музычна-тэарэтычнай думкі і кампазітарскай творчасці, у тым ліку і тэорыя музычнай формы, пачатак якой быў пакладзены таксама М. Дылецкім.

Як сведчыць трактат, вакальны канцэрт – гэта буйная музычная кампазіцыя, у якой Дылецкі абазначае пачатак, сярэдзіну і заканчэнне, хаця форма яшчэ дакладна не абазначана. Цяжучасць структуры – характэрна для поліфаніі XVI ст., і ён знаходзіцца яшчэ пад ўздзеяннем гэтага стылю, хоць прымяняе катэгорыі структурнага сэнсу: «дислопозиция» (разложение на части), «амплификация» («умножение», расширение), «концерт» (у гэтым кантэксце як прынцып развіцця). Распрацаваная ім тэорыя кадэнцый таксама сведчыць аб яго пошуках у галіне формы («конец венчает дело»). У раздзеле «О диспозиции, сиречь о разложении пения» ў якасці прыклада для стварэння ўзорнага твору ўказвае на майстэрства рытара («ритор чтяще пишет себе разные повести, красноглаголения, притчи и прочая») [171, с. 283]. Ідэя М. Дылецака аб трох функцыях (*initio-movere-tevminis*) таксама ўзнікла пад уплывам законаў рыторыкі. У ВКЛ яна выкладалася на самым высокім узроўні. Пра гэта сведчаць курсы лекцый М. Сарбеўскага, С. Лаўксміна, якія надоўга захавалі сваю значнасць, і выкладанне гэтых дысцыплін у школах Беларусі XVII–XVIII стст. грунтавалася на канспектах іх рукапісных кніг [178, с. 46].

Як наватар, М. Дылецкі не толькі тэарэтычна абгрунтаваў і абагульніў сучасныя яму мастацкія пошукі, але і выпрацаваў законы развіцця новага партэснага стылю і ўзняў шматгалоссе на ўзровень *новай музычна-эстэтычнай свядомасці*. Аб'яднанне еўрапейскага свабоднага стылю поліфаніі і гамафонна-гарманічнага складу прывялі яго да арыгінальнага іх спалучэння і спосабу арганізацыі музычнага матэрыялу («по-словенску»). Тое, што яго праца – гэта шаг наперад у гістарычным развіцці, аўтар разумеў і выказаўся пра гэта так: «Музыка множицею составлена прежде не исполненне, послежде помалу малу исполненне, чего один творец не приложил (якоже и в философии зри Платона, зри же и Аристотелеса), то прочии придаша» (Музыка прошла большой путь развития. То, что сначала не было сделано, мало-помалу достигнуто позже; чего один творец не мог достичь, то нашли другие. Как и в философии – смотри Платона, но смотри и Аристотеля) [171, с. 301].

Сапраўды, яго творчасць знайшла працяг і «имела громадное практическое значение, результатом которого явилась весьма плодovitая деятельность многих московских певцов и регентов второй половины XVII века» [207, с. 295]. Асаблівую папулярнасць набыў распеты Васілём Цітовым «Псалтыр рыфматорны» Сімяона Полацкага, які прызначаўся «в домах часто ю (её) читати или сладкими гласы воспевати» [155, с. 305]. Твор В. Цітова, вучня М. Дылецака, напісаны згодна з беларускай традыцыяй «полскага художества», як яго характарызаваў С. Смаленскі ў прадмове да трактата А. Мезенца. Ён сцвярджаў, што «музыка к подобному сочинению положена на три голоса и не имеет в себе ничего русского ни по напевам, ни по построению» [1, с. 41]. Між тым «Псалтыр» стаў папулярным песеннікам у адукаваных расійскіх гараджан. Аб ім успамінае М. Ламаносаў сярод кніг яго «врат учёности». Гэты твор залажыў падмурак «увлечению это-

го рода певческим творчеством, как домашней музыкой» аж да з'яўлення «итальянского стиля» у сярэдзіне XVIII ст. [207, с. 298]. Для беларускай эстэтычнай традыцыі аб'яднанне процілегласцей у ім: рэлігійнай этыкі (музыка і слова), музычнай псіхалогіі (тэорыя афектаў) і музычнай эстэтыкі (музыка як асалода) азначала характэрную для барока эстэтычную рэальнасць.

Палеміка духоўнага зместу вялася і на старонках іншых твораў. Напрыклад, трактаты інака Еўфрасіна і дыякана В.Коранева абаранялі новаўвядзены партэсны спеў [207, с. 298]. Беларускія крыніцы таксама паведамляюць аб палеміцы па пытаннях набажэнскай практыкі. Як сведчыць «Пісьмо Супрасльскага архімандрыда» Кімбара, ў палемічным стане знаходзіліся таксама духоўныя асновы праваслаўнай традыцыі і асаблівасці адпраўлення культна ва ўмовах абвастрання характэрнай для Беларусі палярызацыі асноўных канфесій – праваслаўя і каталіцтва. Асабліва жорсткай была палеміка праваслаўных з уніяцка-каталіцкімі багасловамі. «Няіставым Афанасіям» называлі *Афанасія Філіповіча* (Берасцейскага, 1597–1648 гг.) У кнізе «Дыярыуш» свае духоўныя ідэалы Афанасій Філіповіч раскрыў не толькі праяўным, але і паэтычным словам, узмацніўшы яго аднагалосным матывам гімнічнага складу. Напісаны ім кантавы гімн «Даруй спакой» падкрэсліў характэрную інтанацыйнасць эпохі – яе манадыінасць амаль сімвалічнага ўзроўню – як эстэтычны закон.

Сімяон Полацкі (сапраўднае імя Самуіл Гаўрылавіч Пятроўскі-Сітніяновіч, 1629–1680 гг.) у кнізе «Жезл правления...» даказвае неабходнасць *музычнага плюралізму*, абараняе шматгалоссе як яшчэ адну магчымасць выявіць узвышанасць рэлігійнага пачуцця і красамоўна абгрунтоўвае сваю думку: «Яко царский вертоград многовидными украшается цветы, тако и невеста Христова, церковь, различными чтенми и пенми благолепствуется... И тако в сем разнствии велие есть единство, и в единстве благолепное разнство» [194, л. 27]. Для яго музыка – высокая духоўная каштоўнасць і сродак уздзянення, магчымасць выхаваўчай «карысці», бо «праз прыгажосць музыкі і слова незадаволеныя становяцца цяглівымі, гультаяватыя – працавітымі, гняўліўцы – лагоднымі, неразумныя – мудрымі, блудныя – чыстымі сэрцам» [155, с. 306]. *Музычна-эстэтычныя погляды С. Полацкага паяднаны музычны этас і тэорыю афектаў у найвышэйшым іх праяўленні – на ўзроўні катарсіса*, калі адзін строй спеваў «сердце в сокрушение приводит», другі «ум от уныния освобождает», трэці веселяць, чацвёрты «слезные из очес источники изводит» [155, с. 305]. Сімяон Полацкі і Мікалай Дылецкі былі апошнімі прадстаўнікамі культурнага сінтэтызму – аб'яднання заходняй і ўсходняй традыцыі.

Адзначым, што заходняя традыцыя прысутнічала на старонках пісьмовай літаратуры другой паловы XVII ст. не толькі ў секулярызаваным яе варыянце, але і ў кананічным. Музычна-тэарэтычны трактат Сігізмунда Лаўксміна (1596–1670 гг.) «Тэорыя і практыка музыкі» («*Ars et praxis musica*», 1667 г.) быў прысвечаны харальным спевам. У каталікаў адукацыя была самай моцнай формай уздзянення, таму большасць трактатаў мела характар падручнікаў. Самую перадавую для свайго часу сістэму асветы стварылі езуіты. Полацкі калегіум і Віленская акадэмія выдатна праводзілі палітыку ордэна. «Бярыце прыклад з езуіцкіх школаў, бо лепшых не існуе на свеце», – пісаў філосаф Фрэнсіс Бэкан [цыт. па 14,13]. Трады-

цыйна музыка ўваходзіла ў сістэму адукацыі езуітаў, таму *музычна-тэарэтычная думка была звязана з дыдактыкай*. Першы рэктар Віленскай акадэміі Пётр Скарга (Павенскі, 1536–1612 гг.), знакаміты каталіцкі прапаведнік, пісьменнік і палеміст, заклікаў палітычных і рэлігійных дзеячоў да паразумення, менавіта з гэтых пазіцый разглядаў рэлігійную ўнію, шукаў і іншыя шляхі для ўмацавання стабільнасці дзяржавы Жыгімонта III Вазы. Але ў сваіх сур'ёзных палемічных разважаннях і тэалагічных дыспутах не закранаў музычна-эстэтычных праблем, так як лічыў музыку забавай, хаця і «*dosc poczcíwa*» (шанаванай) [238, с. 65].

У трактате С. Лаўксміна «Тэорыя і практыка музыкі» Новая эпоха пазначана слаба: няма эстэтычных пастулатаў (напрыклад, па праблемам адлюстравання натуры), няма нават традыцыйнай дыфініцыі музыкі. Адчуваецца між тым прысутнасць спекулятыўнай еўрапейскай музычна-тэарэтычнай думкі. Яна вынікала з недраў новай рацыянальнай філасофіі, хоць і неслі адбітак вучонай традыцыі сярэднявекі. На той час музыка разглядалася як тэарэтычная дысцыпліна матэматычнага характару, інтэгральная частка матэматыкі, а музычнае мастацтва, падпарадкаванае лічбам, як рэфлексія абсалюту, з'яўлялася адной з праяў велічнай гармоніі сусвету (Р. Дэкарт, А. Кеплер, А. Кірхер, М. Мерсен). Але не толькі інтэлектуальны рацыяналізм, але і жыццёвы эмпірызм былі філасофскімі адзнакамі эпохі барока. Таму пытанні музычнай практыкі становяцца актуальнымі, і тэарэтычныя трактаты з'яўляюцца амаль што энцыклапедыямі, у якіх прыводзяцца самыя разнастайныя звесткі аб музыцы: ад характарыстыкі ладоў і інтэрвалаў да законаў акустыкі і збудавання музычных інструментаў (М. Мерсен, А. Кірхер, М. Прэтарыус) [148].

Менавіта на патрэбы музычнай практыкі і адукацыі, якая ў каталіцкіх навуковых установах мела ярка вызначаны кансерватыўны напрамак, быў напісаны трактат Лаўксміна «Тэорыя і практыка музыкі». *Musica choralis* з'яўлялася на той час прадметам пільнай увагі, і Лаўксмін сваім трактатам у пэўным сэнсе адказвае на патрабаванні набажэнскай практыкі. «Паколькі мастацтва музыкі – гэта практыка» [127, с. 63], то для валодання харальным спевам, лічыць С. Лаўксмін, патрэбна не толькі веданне тэорыі, але і практычныя навыкі. Дзеля гэтай мэты ён дапаўняе свой дапаможнік практычнай часткай. Ён падкрэслівае, што менавіта харалам пяецца «тое, што ўтрымліваецца ў кнігах з назвамі “Градуал”, “Антыфанарый”, “Працэсіял”» [127, с. 63].

Музыку С. Лаўксмін лічыць «найбольш высакародным сярод свабодных мастацтваў». Ён падкрэслівае яе магчымасці «ўзбуджаць пачуццёвасць», што было актуальна для той эпохі, галоўнай эстэтычнай канцэптуальнасцю якой была «тэорыя афектаў». Старажытная тэорыя этасу, аснова якой – здольнасць музыкі ўздзейнічаць на псіхалагічны стан чалавека, у XVII ст. атрымала новае гучанне. Рэне Дэкарт у трактате «Кампедзіум музыкі» даследуе псіхафізіялагічныя магчымасці музычнага мастацтва на новай, рацыяналістычнай аснове. Але С. Лаўксмін звяртаецца да сярэднявековай мадыфікацыі тэорыі этасу, якая ў патрыстычнай эстэтыцы была распрацавана Аўгусцінам Блажэнным. Яго высновы аб лічбавай, метрычнай і рытмічнай залежнасці паззіі і музыкі і ўзнікненні пачуццяў асалоды, радасці, задавальнення згодна з законамі прапарцыянальнасці, напэўна, была больш блізкай езуіту С. Лаўксміну, бо менавіта выказванне

св. Аўгусціна прыводзіцца для пацверджання валадарства музыкі над пачуццямі: «Колькі плакаў я над Тваймі гімнамі і песнапеннямі, горача ўсхваляваны галасамі, што салодка гучалі ў Твай ёй царкве. Гэтыя гукі ўліваліся ў мае вушы, ісціна адцэджавалася ў сэрца маё, я быў ахоплены глыбокай набожнасцю, і слёзы ліліся, і мне было добра з імі» [127, с. 52–53].

Апора на хрысціянскія каштоўнасці Сярэднявечча – характэрная тэндэнцыя контррэфармацыі пад кіраўніцтвам езуітаў, але лагодныя адносіны да музычнай пачуццёвасці былі данінай Новаму часу.

Выводы

1. Музычнае мастацтва Адраджэння выпявала ва ўмовах кульмінацыйнага ўзвышша беларускай культуры, і пад уплывам стрыжнёвых ідэй беларускага Рэнэсансу стала адмысловым феноменам – новасінтэтычным, новаарганічным, адметнацыянальным.

2. Беларускі Рэнэсанс першай хвалі абапіраўся на ідэі хрысціянскага гуманізму, спалучаючы маральную канцэпцыю хрысціянства з філасофска-этычнымі ідэямі антычнасці, ідэі патрыятызму, служэння агульнаму дабру і хрысціянскае евангельскае вучэнне. Ф. Скарына з’явіўся выразнікам музычна-эстэтычных поглядаў свайго часу. У яго спадчыне адлюстравана музычна-эстэтычная ідэя, звязаная з сярэдневяковай дактрынай аб этычным прызначэнні музыкі, яе эстэтычным і выхаваўчым значэнні для грамадства.

3. Ідэі патрыятызму знайшлі свой працяг і дзейснае ўвасабленне ў рэфармацыйным руху, што спрыяла абуджэнню нацыянальнай самасвядомасці. Музычна-эстэтычныя ідэі пратэстантызму, пабудаваныя на сярэдневяковай патрыстычнай эстэтыцы, у новых гістарычных умовах азначалі перамену этычных асноў музыкі. Музыка перастае быць дапаможным сродкам, яна становіцца сама па сабе этычнай і эстэтычнай каштоўнасцю за моцнае эмацыянальнае ўздзеянне. З такой маральна-катарсичнай функцыі музыкі вынікала лютэранская канцэпцыя неспецыяльнай, непрафесійнай музычнай адукацыі, адукацыі для ўсіх. Спрошчанасць мастацкіх патрэбнасцей становіцца асноўным эстэтычным законам пратэстантаў і іх новай музычнай этыкай.

4. Адыход ад сярэдневяковай схаластыкі, перавага практычнага інтарэсу над сухімі тэарэтычнымі ведамі садзейнічалі росквіту новых музычных форм. Духоўны і свецкі кант становяцца нацыянальнай культурнай адметнасцю, а мастацкі полістылізм – эстэтычнай заканамернасцю. У рэчышчы новых павеваў і тэорый, асабліва пад ўздзеяннем «тэорыі афектаў», якая вярнула музыцы яе пачуццёвы характар. Эстэтыка пачуцця сведчыла аб новым стане эстэтычнай свядомасці. У масавую творчасць уключаліся розныя слаі насельніцтва, што сказала на жанравай разнастайнасці музычных форм. На хвалі запатрабавання новых форм музыцыравання, інструменталістыка становіцца новай спецыфічнай з’явай эпохі Адраджэння. Развіццё інструментальных жанраў садзейнічала з’яўленню першых барокавых сцэнічных відовішчаў. З «готовых» еўрапейскіх форм у Беларусі атрымалі замацаванне тыя, дзе музыка з’ўлялася самамэтай, самакаштоўнасцю

і аб’ектам эстэтычнай асалоды: гэта аматарскае музыцыраванне, канцэрт у формах сольнага вакальнага і аркестравага выканальніцтва і музычны тэатр, з якімі звязаны найвышэйшыя дасягненні айчынай культуры.

5. Музычна-эстэтычныя погляды выпявалі ў спалучэнні з агульнаеўрапейскай музычна-эстэтычнай традыцыяй. Музычнае мастацтва пад уздзеяннем моцных камунікатыўных працэсаў пераплаўляла вопыт далёкіх і блізкіх суседзяў на сваёй уласнай аснове, пры гэтым меў месца і стылістычны эклектызм. Такі яго асаблівы рэгіянальны варыянт дапаўняў мастацкую культуру, якая ўсё ж не ўзнялася да вышын высокага Рэнэсансу. Раўнавага і памяркоўнасць, арыентацыя на «ўсё паспольштва» садзейнічалі разнастайнасці інтэрпрэтацый прыгожага, але рэнэсансная эстэтыка ідэала не знайшла свайго геніяльнага мастацкага ўвасаблення. У кантэксце мастацкай культуры музычнае мастацтва садзейнічала станаўленню нацыянальнай самасвядомасці і дэмакратызацыі грамадства. Усе дзеячы Адраджэння неслі гуманістычныя ідэі, хоць меў месца спецыфічны інтэлектуальны эгаізм эліты.

6. Мікалай Дылецкі абагульніў існуючую на той час у ВКЛ музычную практыку і адкрыў новую эпоху ў развіцці шматгалоснага спеву – партэсны канцэрт з новай, «інструментальнай» апрацоўкай музычнага матэрыялу. Гэта быў рэвалюцыйны пераварот у музычнай эстэтыцы: на змену прынцыпу «распеву» прыйшоў прынцып «канцэрта».

7. У XVII ст. у кантэксце Новага часу завершыўся пераход ад паэтычна-цэласнага ўспрыняцця свету, характэрнага для вучоных і мысліцеляў Рэнэсансу, да асабіста навуковых метадаў пазнання рэчаіснасці. Галоўная супярэчнасць паміж чалавекам-індывідам і чалавекам-соцыумам выклікала дуалістычную барокавую мастацкую думку, а аб’яднанне супрацьлегласцей (сакральнага і свецкага з павышанай пачуццёвасцю) сведчыла аб валадарстве новай эстэтыкі. Натуральным было ўзнікненне сінтэтычных відаў мастацтва (паратэатральных дзей, школьнага тэатру) і замацаванне за імі новых грамадскіх функцый (публічнасць, відовішчнасць, элітарнасць). Беларускае барока не адмаўляла, а вынікала з Адраджэння спалучэннем духоўнага са свецкім, высокапрафесійнага з бытавым. М. Сарбеўскі, як тэарэтык барока, прапанаваў прынцып спалучэння супрацьлегласцяў, хоць у сваіх светапоглядах абапіраўся на рэнэсансную веру ў чалавека як ўвасаблення гармоніі сусвету.

8. Культурнае будаўніцтва XVII ст. праходзіла ў палярызаваным канфесійным полі, ва ўмовах моцнай геапалітычнай і сацыяльнай дэтэрмінантнасці. Музычна-эстэтычныя працэсы разгортваліся пад уздзеяннем трох фактараў: поліканфесіянальнасці, як адметнай з’явы рэлігійнага, сацыяльнага і культурнага жыцця; адметнай універсальнай сінтэтычнасці; секулярызацыі і звязанага з ёю новага сацыяльнага і эстэтычнага стану музыкі. Пад уздзеяннем гэтых працэсаў знаходзілася музычна-эстэтычная думка. Яна вынікала з агульнапалемічнага стану грамадства, канфрантацыі ідэалогій і палярызацыі светапоглядаў, аб чым сведчылі музычна-эстэтычныя трактаты С. Лаўксміна, А. Мезенца, М. Дылецкага, палемічныя літаратурныя, прававыя і філасофскія творы той пары.

1. Існаванне музычнай творчасці, як вуснай, так і пісьмовай традыцыі, было дэтэрмінавана *спецыфічнымі гістарычнымі і сацыяльнымі ўмовамі* развіцця краіны, яе дзяржаўнасці, ідэалогіі і палітыкі. Памежнае становішча Беларусі паміж Усходам і Захадам, на стыку заходнехрысціянскіх і ўсходнехрысціянскіх цывілізацыйных сістэм, абумовіла развіццё культурна-гістарычнага руху ва ўмовах поліканфесіянальнай шматвектарнасці, палемічны стан існавання самой дзяржаўнасці ва ўмовах поліэтнічнасці, а далей і дэфармацыю культурнага развіцця. [2, 6, 7, 8, 10, 15].

2. Станаўленне музычнай свядомасці адбывалася пад уплывам сінкрэтычных агульна-філасофскіх і эстэтычных народных уяўленняў. *Прыгожае*, як вызначальны сэнс адзінага абагульняючага прынцыпу пачуццёва-выразных якасцей жыцця і творчасці, набывала розныя адценні яшчэ задоўга да моманту з’яўлення яго прадмета эстэтычнай рэфлексіі. Прага прыгожага, як фундаментальная патрэбнасць, акрэсліла ўсе грані мастацкай свядомасці, праяўленыя ў міфалогіі, рэлігіі, маралі, мастацтве, матэрыяльнай дзейнасці. Пазней, калі стала хапаць культуры творчасці, прыгожае праявілася ў сінкрэтычнай форме духоўнай культуры – фальклору ў непадзельным адзінстве філасофіі, рэлігіі і мастацтва. Іх аб’яднанне ў музычнай творчасці – гэта *арганічнае адзінства агульнафіласофскай, эстэтычнай і музычнай сістэм*. Так, жыватворная сіла *беларускай песні* – у яе арганічнасці, у той адпаведнасці закону мастацкай творчасці, які інтуітыўна склаўся ў свядомасці чалавека і выкрываў не толькі генетычную прыроду беларускага этнасу, але і спрыяў з’яўленню тых вобразна-эмацыянальных і музычна-тэматычных кампанентаў, якія праяўляліся на працягу гістарычнага развіцця як розныя змястоўныя ўзроўні музычнай самасвядомасці, што праявілася ў знакавай сімвалічнай «формульнасці», у адзінстве лагічнага і эмацыянальнага, усіх выразных сродкаў [4, 10, 11, 13, 14].

3. Музычнае мастацтва Сярэднявечча развівалася пад уплывам рэлігійнай эстэтыкі, якая ў сістэме багаслоўя была адзінай для усёй хрысціянскай агульна-славянскай цывілізацыйнай прасторы. Асветніцкая дзейнасць Ефрасінні Полацкай, Кірылы Тураўскага, Клімента Смаляціча, Аўраамія Смаленскага, а пазней Грыгорыя Цамблака садзейнічала станаўленню хрысціянскіх ідэй і ўзмацненню духоўнасці. Музычная праблематыка ў багаслоўі знаходзілася ў кантэксце адметнай *хрысціянскай музычнай антрапалогіі* – глыбока містычнага вучэння, дзе жыццё чалавека і яго творчасць уяўлялі сабой адзінства сакральнага і ўзнёслага, выпрацаванага манаскім подзвігам. *Манадыійны богаслужэбны спеў* праваслаўнай традыцыі, як трыадзінства слова, распева і абраза, у якасці музычна-эстэтычнага ідэалу сімвалізаваў еднасць Царквы і непарушнасць веры, а чысты вакалізм, улада слова над меласам, распеў, як асаблівы душэўны стан («сердечное делание»), уваасаблілі асноўныя рысы сярэдневяковай музычна-эстэтычнай свядомасці – маральнае багаслоўе, што ў канцы XVII ст. знайшло

тэарэтычнае абагульненне ў трактаце А. Мезенца. З XIV ст. сярэдневяковае музычнае мастацтва развівалася ў кантэксце *музычнай тэалогіі* ў талерантных адносінах на стыку дзвюх апазіцыйных форм духоўнасці – веры праваслаўнай («рускай») – веры каталіцкай («лацінскай»), што мела свае сацыяльныя, палітычныя і мастацкія вынікі [1, 3, 9, 13, 16].

4. Пад уплывам новай духоўнасці з’яўляюцца шматгалосныя музычныя формы. «Культура слыху» давала дарогу «культуры зроку», так як прасторавыя адчуванні стваралі ўмовы для праявы пачуццёвасці, садзейнічалі адчуванню матэрыяльнага на шляху імкнення да духоўнага. Працэс *дэсакралізацыі* азначаў, што пачуцці чалавека вызваляліся з плену трасцэнтэндальнасці і набліжаліся да перажывання сапраўднай мастацкай асалоды. Гэта сказалася на існаванні такіх музычна-эстэтычных катэгорый, як *«богаслужэбны спеў»* і *«музыка»*. Іх раздзяленне вынікала з супярэчнасці ідэалагічнага ўзроўню: паміж хрысціянствам і язычніцтвам на скрыжаванні эстэтычных катэгорый «высокага» і «нізкага». Аб’яднанне ж гэтых музычных сфер азначала, па сутнасці, крызіс манадыійнай сістэмы. Пераход ад кананічнай манадыійнай спеўнай сістэмы з яе прынцыпам распеву (адказ ад лінеарнасці) да шматгалосся з кардынальна новай арганізацыяй музычнага матэрыялу па прынцыпу канцэрта («словенская» поліфанія, акордавая свядомасць) адлюстравала працэс перамены сутнасных асноў светаўспрымання ва ўмовах агульнаеўрапейскага працэсу секулярызацыі духоўнага жыцця і станаўлення прафесійнага музычнага мастацтва. Яны азначалі валадарства новай эстэтычнай парадыгмы – Адраджэння [3, с. 13].

6. З плёну ідэй першай хвалі беларускага Адраджэння і яго філасофскай апоры – хрысціянскага гуманізму – нараджалася *рэнесансная музычна-эстэтычная думка* і першыя рэфлексіі музычна-эстэтычнага ў творах Ф. Скарыны. Рэфармацыйны рух на новай ренесансавай хвалі быў асвечаны высокім патрыятызмам і сацыяльным пратэстам, меў моцную рэлігійную сілу і рацыянальную арганізаванасць. Дэмакратызм пратэстанцкай рэформы азначаў *перамену этычных асноў музыкі, яе незалежнае становішча*. Арыентацыя на масавую свядомасць унесла спецыфічныя рысы ў эстэтыку пратэстантаў усіх канфесій. *Эстэтычным ідэалам* (як кашоўнаснай ўласцівасцю) становіцца спрошчанае мастацка-эстэтычных патрабаванняў, што садзейнічала, аднак, развіццю разнастайных форм музыцыравання і станаўленню беларускай кантавай культуры. Характэрны для трэцяга этапу беларускага Адраджэння мастацкі полістылізм быў адлюстраваннем не толькі адметнага *культурнага сінтэтызму* і аб’яднання ў адзінай форме (канта) ўсходніх і заходніх элементаў, але і сведчыў аб новым стане самой музыкі. З «гатовых» еўрапейскіх форм у Беларусі атрымалі замацаванне тыя, дзе музыка з’яўлялася самамэтай, самакаштоўнасцю і аб’ектам эстэтычнай асалоды: гэта *аматарскае музыцыраванне, канцэрт* у формах сольнага вакальнага і аркестравага выканальніцтва і *музычны тэатр*, з якімі звязаны найвышэйшыя дасягненні айчынай культуры [5, 7, 8, 12].

6. Ва ўмовах позняга Ренесанса і ранняга барока палярызацыя светапоглядаў з’яўлялася галоўнай дэтэрмінантай мастацка-эстэтычнага працэсу. Ён разгортваўся пад уздзеяннем поліканфесіянальнасці як фактару чатырох канфрантацый, «двувер’я», як сацыяльнай і палітычнай з’явы на

хвалі самаідэнтыфікацыі насельніцтва, адметнай мастацкай універсальнай сінтэтычнасці і агульнай секулярызацыі сацыяльнага і культурнага жыцця і творчасці. У рэчышчы павеваў і тэорый Новага часу, асабліва пад ўздзеяннем «тэорыі афектаў» у музыку вярнулася пачуццёвасць. Таму галоўнай прыкметай эпохі барока было жаданне пашырыць гарызонты мастацкай рэфлексіі: барока ўцягвае ў поле мастацкай рэфлексіі ірацыянальныя сродкі. Яны альбо арганічна дапаўняюць мастацкае поле выпрацаваных форм рэфлексіі, альбо пачынаюць сваё самастойнае жыццё ў якасці *актуальных відаў мастацтва*. Для Беларусі характэрнай з'явай было ўвядзенне музыкі ва ўстойлівыя формы духоўнай практыкі (школьны тэатр, паратэатральныя відовішчы).

Пад уздзеяннем гэтых працэсаў знаходзілася музычна-эстэтычная думка. Яна вынікала з агульнапалемічнага стану грамадства, канфрантацыі ідэалогій і палярызацыі светапоглядаў, аб чым сведчылі музычна-эстэтычныя трактаты А. Мезенца, М. Дылецкага, С. Лаўксміна, творчая дзейнасць А. Філіповіча, С. Полацкага, М. Сарбеўскага, палемічныя літаратурныя, прававыя і філасофскія творы той пары. Палемічная *музычна-эстэтычная думка адлюстравала супярэчлівыя працэсы станаўлення музычнай свядомасці і фарміравання аб'ектыўна-суб'ектыўных адносін чалавека, а таксама вызначыла зрухі ў адносінах да музыкі, яе месца ў грамадстве і ў сістэме іншых мастацтваў, яе агульнаэстэтычныя і іманентныя якасці на стыку ўзаемадзеяння лінеарнай, поліфанічнай і акордавай свядомасці*. Функцыя трансмісіі на Усход заходнееўрапейскага вопыту сведчыла аб замаруджанасці нацыянальна-інтэграцыйных механізмаў культурнага развіцця. У сітуацыі «абрыва-узнаўлення» некаторая эстэтычная праблема пераходзіла на «чужое поле» і разгортвалася ў гістарычным кантэксце іншых дзяржаў [2, 13, 15].

Спіс выкарыстаных крыніц

1. Абдзіраловіч, І. Адвечным шляхам: Даследзіны беларускага сьветапогляду. — Мінск: Навука і тэхніка, 1993. — 44 с. (Згукі мінуўшчыны).
2. Августин Аврелий. Исповедь. (Пер. с латин. М.Е. Сергиенко; Общ. ред., примеч. А.А. Столярова). — М.: Канон ОИ «Реабилитация», 1997. — 463 с.
3. Адорно, Т. В. Избранное. Социология музыки (Сборник., пер. М.И. Левиной, А.В. Михайлова). — СПб.: Унив. кн., 1999. — 445 с.
4. Адуло, Т.И. Человек на рубеже тысячелетий: поиск духовных оснований бытия (Ин-т соц-полит. исследований при Администрации Президента Республики Беларусь. — Минск.: ИСПИ, 2003. — 205 с.
5. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца: Издание с объясн. и примеч. Смоленский. — Казань.: Типография Н. Данилова, 1888.
6. Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. — М.: Изд-во всесоюз. Академ. архит-ры. — Т. 1: 1935. — 391 с.: ил.; Т. 2: 1937— 791 с.: ил.
7. Анталогія беларускай народнай песні / Укл. і камент. Г.І. Цітовіч. Пад рэд. Р.Р. Шырмы. — Мінск.: Беларусь, 1968. — 559 с.
8. Анталогія даўняй беларускай літаратуры: XI-перш. пал. XVIII стагоддзя / НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы; падрыхт. А.І. Богдан і інш. Навук. рэд. В.А.Чамярыцкі. — Мінск.: Бел. Навука, 2003. — 1015 с.
9. Античная музыкальная эстетика / Вст. очерк и собрание текстов А.Ф. Лосева. — М.: Музыка, 1960. — 687 с.
10. Антоневиц, В.А. Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором: Историко-методологическое исследование. — Мн.: БГАМ, 1999. — 271 с.
11. Арлоў, У., Сагановіч, Г. Дзесяць вякоў беларускай гісторыі: 862–1918. Падзеі. Даты. Ілюстрацыі. — Вільня: Наша Будучыня, 1999. — 221 с.
12. Арлоў, У.А. Таямніцы полацкай гісторыі. — Мінск.: Беларусь, 1994. — 463 с.: іл.
13. Арлоў, У. Alma mater Polonensis // Спадчына. — 1999. — № 2.
14. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Ред., вступ. ст. и коммент. Е.М. Орловой. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1971. — кн.1–2. — 376 с.
15. Ахрыменка, П.П., Ларчанка М.Р. Старажытная беларуская літаратура. [Вучэб. дапаможнік для філал. фак. ВНУ] — Мінск: Вышэйшая школа, 1968. — 174 с.
16. Барока ў беларускай культуры і мастацтве / Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі; навук. Рэд. В.Ф. Шматаў. — 2-е выд. — Мінск: Бел. Навука, 2001. — 304 с.:129 іл.
17. Барышаў, Г. і Саннікаў, А. Беларускі народны тэатр батлейка. — Мінск.: Мастацтва, 1962. — 162 с.
18. Баткин, Л.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. — М.: Рос. Гос. Гуманит. ун-т, 1995. — 446 с.: ил.
19. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Худож. литература, 1990. — 541 с.: ил.
20. Без-Корнилович, М.О. Исторические сведения о примечательных местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений, к ней же относящихся. — СПб.: Беларуская навука, 1855. — 356 с.

21. Беларусіка. Albaruthenika. Рэд. А. Мальдзіс і інш. – Мінск.: Навука і тэхніка, 1994. – Кн. 3. – Нацыянальныя і рэлігійныя культуры, іх узаімадзеянне. – 432 с.
22. Беларуская музыка XVI–XVII стагоддзяў / Уклад. Л. Касцюкавец. – Мінск.: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 1999. – 35 с.
23. Беларуская міфалогія: Энцыклапедычны слоўнік / Санько С., Валодзіна Т., Васілевіч І. і інш.; Склад. Клімковіч У.; Навук. рэд. Санько С. – Мінск.: Беларусь, 2004. – 591 с.
24. Беларускі музычны Рэнесанс у кантэксце агульнаеўрапейскага культурна-гістарычнага працэсу: вучэбна-метадычныя рэкамендацыі / Склад. Л.І. Борсук; Брэст, дзярж. ун-т, каф. музыкі і спеваў. – Брэст: Выд-ва БрДУ, 2004. – 25 с.
25. Беларускія канты / Укл. Л.П. Касцюкавец. – Мінск: Беларус. ін-т праблем культуры, 1992. – 152 с.
26. Беларускія летапісы і хронікі / Укладанне Ул. Арлова. Навук. рэд, аўт. прадм. В. Чамарыцкі. – Мінск: Беларускі кнігазбор. – 1997. – 430 с.
27. Беларускія народныя казкі: выданне другое, дапоўненае. – Мінск: Навука і тэхніка, 1986. – 512 с.
28. Белорусская этномузыкалогия: Очерки истории (XIX – XX вв.) / З. Можейко, Т. Якименко, Т. Варфоломеева и др.; Под ред. З. Можейко. – Мінск: Тэхналогія, 1997. – 254 с.
29. Белорусский архив древних грамот. – Ч.1., М., 1824.
30. Бердяев, Н.А. Русская идея // Вопросы философии. – 1990. – № 1.
31. Бердяев, Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2002. – 678 с.
32. Благоевский, И.П. Некоторые вопросы музыкального искусства: педагогика, эстетика, фольклор. – Мінск: Наука и техника, 1965. – 144 с.
33. Бонфельд, М.Ш. Введение в музыковедение: Учебное пособие для вузов. – М.: Гуманитарный издательский центр «Владос», 2001. – 220 с.
34. Боров, Ю.Б. Эстетика: Учебник. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с.
35. Борсук, Л.І. З айчыннай музычнай спадчыны // Пачатковая адукацыя і выхаванне: праблемы, пошукі, знаходкі: Зборнік навуковых прац / Пад рэд. М.П. Осіпавай. – Брэст: Выдавецтва БрДУ, 1997. – Вып. 4. – С. 144 – 147.
36. Борсук, Л.І. Музычная культура Беларусі Сярэднявечча / Беларуская айчынная культура ў курсе сусветнай мастацкай культуры. – Брэстскі абласной ОІПК і ПРР і СО, 1999 г. – С. 3–10.
37. Борсук, Л.І. Музычная культура Беларусі эпохі Адраджэння / Беларуская айчынная культура ў курсе сусветнай мастацкай культуры. – Брэстскі абласной ОІПК і ПРР і СО, 1999 г. – С. 10–20.
38. Борсук, Л.І. Агульнае і адметнае ў фарміраванні музычна-эстэтычнай думкі эпохі Адраджэння ў Беларусі / Методологические, организационные новации и проблемы музыкального образования и воспитания в современных условиях: материалы международной научно-практической конференции (22–24 мая 2000 года, Брест, Республика Беларусь). – Брэст: БрГУ, 2000. – С. 33–35.
39. Борсук, Л.И. Красота как признак человеческого в человеке / Общечеловеческие ценности и профессиональное становление личности. Материалы международной научной конференции молодых ученых (Смоленск, 17–18 апреля 2001 г.). – Смоленск, СГИИ, 2001. – С. 105–107.
40. Борсук, Л.И. Диалектика «эстетического» и «художественного» в структуре ценностного сознания и художественной практике / Традиционное и новаторское в преподавании литературы в школе и вузе: Материалы международной научной конференции, 20–21 ноября 2001 г. В 2-х ч. Ч.1–Брест: БрГУ им. А.С. Пушкина, 2002. – С. 20–24.
41. Борсук, Л.И. Эстетика безмолвия, тишины и света / Наука і сучасність. Збірник наукових праць Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. – Том XXXII. – Київ.: Логос, 2002. – С. 36–43.
42. Борсук, Л.И. Идеиные, социальные и историко-теоретические основы становления музыкального образования и воспитания в Белоруссии. / KIRYBOS ERDVEJ: Tarptautine mokslinė praktinė konferencija su kirta menu fakulteto 35 – mečiui 2002 m. lapkričio 21–22 d. – Šiaulių universiteto leidykla, 2002. – С. 119–130. (Шауляйский университет).
43. Борсук, Л.І. Адкрыты этнас і народная музычная культура старажытнай Беларусі / Актуальныя праблемы мировой художественной культуры: Материалы междунар. науч. конф.: В 2 ч. Ч 1. / Под ред. проф. У.Д. Розенфельда. – Гродно: ГрГУ, 2002. – С. 213–216.
44. Борсук, Л.И. Богослужбное пение как триединство слова, распев и образа // Веснік Брэсцкага ўніверсітэта (Серія гуманітарных і грамадскіх навук). – Брэст: Выдавецтва БрДУ імя А.С. Пушкіна, 2003. – № 3 (35), С. 89–97.
45. Борсук, Л.І. Музычна-эстэтычная думка залатога веку / Прырода, чалавек, культура: праблемы гармоніі. Матэрыялы навуковай канферэнцыі (Мінск, 25 – 26 сакавіка 2003г.); Рэд. кал. М.А. Беспалая, Ш.Л. Каган, А.І. Смолік. – Мінск: БДУКІ, 2003 г. – С. 24 – 31.
46. Борсук, Л.І. Беларускі музычны Рэнесанс у кантэксце агульнаеўрапейскага культурна-гістарычнага працэсу: вучэбна-метадычныя рэкамендацыі / Склад. Л.І. Борсук; Брэст, дзярж. ун-т, каф. музыкі і спеваў. – Брэст: Выд-ва БрДУ, 2004. – 25 с.
47. Борсук, Л.І. Музыка як філасофска-эстэтычны феномен духоўнай творчасці / Воплощение национальной идеи в контексте общечеловеческих ценностей и художественного детско-юношеского творчества: международная научно-практическая конференция-фестиваль (16–18 ноября 2004, Брест) / Брэстскі гос. ун-т ім. А.С. Пушкіна; пад общ. ред. А.А. Горбацкаго. – Брэст: Изд-во БрГУ, 2004. – С. 29–31.
48. Борсук, Л.И. Творчество как усиление себя / Качество высшего педагогического образования: проблемы и пути повышения: Материалы междунар. науч.-практ. конф. Минск, 15 апр. 2004 г. / Редкол.: Н.А. Березовин (отв. ред.) и др. – Мн.: БГУ, 2004. – С. 5–7.
49. Борсук, Л.І. Адкрытасць культурна-гістарычнай прасторы як нацыянальная адметнасць і перадумова развіцця мастацка-эстэтычнага працэсу / Руска-беларускае літаратурнае ўзаемадзеянне: гісторыя, сучасны стан,

- перспективы: Матэрыялы міжнар. навук. канферэнцыі 18–19 снежня 2003 года. У дзвюх частках. Частка 1; Пад агульнай рэдакцыяй доктара філалаг. навук М.І. Мішчанчука. – Брэст: Выдавецтва У.А. БрДУ імя А.С. Пушкіна, 2004. – С. 29–33.
50. Борсук, Л.І. Асоба чалавека ў кантэксце хрысціянскай музычнай антрапалогіі / Личность и музыка: Материалы IV Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 19–20 дек. 2005 г. / Бел. гос. пед. ун-т им. М. Танка; отв. ред. Е.С. Полякова [и др.]. – Минск: БГПУ, 2005. – С. 37–39.
 51. Бражников, М.В. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVII вв. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1972. – 421 с.
 52. Бычков, В.В. Смысл искусства в византийской культуре. – М.: Знание, 1991. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. – Сер. «Эстетика», № 4).
 53. Бычков, В.В. Эстетические взгляды Климента Александрийского // Вестник древней истории. – 1977. – № 3.
 54. Бычков, В.В. Малая история византийской эстетики. – Киев: Путь к истине, 1991. – 407 с.
 55. Бэлза, И.Ф. История польской музыкальной культуры: В 2-х т. – М.: Музгиз. – Т. 1. – 1954. – 336 с.; Т. 2. – 1957. – 308 с.
 56. Вісліцкі, Ян. Пруская вайна / Маладосць. – 1997. – № 12.
 57. Выготский, Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – 432 с.
 58. Вайткунас, Г. Очерк истории эстетической мысли в Литве. – М.: Искусство, 1972. – 231 с.
 59. Георгиева, Т.С. Русская культура: История и современность: Учеб. пос. для вузов. – М.: Юрайт-М, 2001. – 570 с.
 60. Гістарычны слоўнік беларускай мовы. Вып. 1–22. – Мінск: Навука і тэхніка, 1982–2002.
 61. Гісторыя беларускага мастацтва: У 6-ці т. / Рэдкал.: С.В. Марцэлеў і інш.; рэд. тома: С.В. Марцэлеў, Л.М. Дробаў. – Т. 1: Ад старажытных часоў да другой паловы XVI ст. – Мінск: Навука і тэхніка, 1987. – 304 с.
 62. Гісторыя беларускага мастацтва: У 6-ці т. / Рэдкал.: С.В. Марцэлеў і інш.; рэд. тома: Я.М. Сахута. – Т. 2: Другая палова XVI–канец XVIII ст. – Мінск: Навука і тэхніка, 1988. – 384 с.
 63. Гісторыя беларускага тэатра. У 3-х т. / Рэдкал.: У.І. Няфед і інш.; рэд. тома: Г.І. Барышаў, А.В. Сабалеўскі. – Т. 1: Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 года. – Мінск: Навука і тэхніка, 1983. – 496 с.
 64. Гошовский, В., Дурнев И. К спору о Дилецком // Советская музыка. – 1967. – № 9.
 65. Гринин, В.В., Ладыгина А.Б. Искусство: диалектика преемственности. – Минск: Изд-во БГУ, 1979. – 214 с.
 66. Грубер, Р.И. Всеобщая история музыки: Ч. 1. – М.: Гос. муз. изд-во, 1965. – 484 с.
 67. Гумилёв, Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. – М.: АСТ, 2003. – 557 с.
 68. Гуревич, А.Я. Средневековый мир: Культура безмолвствующего большинства. – М.: Искусство, 1990. – 396 с.
 69. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1972. – 318 с.
 70. Гусоўскі, М. Песня пра зубра. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1973. – 108 с.
 71. Гусев, Я.В. Эстетика фольклора. – Л.: Наука, 1967. – 319 с.
 72. Дадзіёмава, В. Гісторыя музычнай культуры ад старажытнасці да канца XVIII стагоддзя. – Мінск: Беларус. гуманіт. адукацыйна-культурны цэнтр, 1994. – 95 с.
 73. Дадзіёмава, В. Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі: Вучэб. дапаможнік. – Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2000. – 256 с.
 74. Дадзіёмава, В.У. Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя: сацыягістарычнае даследаванне / Аўтарэферат дасertaцыі на суісканне вучонай ступені доктара мастацтвазнаўства, Мінск: БДАМ, 2003.
 75. Дадіомова, О.В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – 207 с.: ил.
 76. Дилецкий, Н. Идея грамматики мусикийской // Памятники русского музыкального искусства, вып. 7. Ред. коллегия: Ю.В. Келдыш (гл. ред.). – М.: Музыка, 1979. – 639 с.
 77. Дорошевич, Э.К., Конон В.М. Очерк истории эстетической мысли Белоруссии. – М.: Искусство, 1972. – 320 с.
 78. Елатов, В. Ладовые основы белорусской народной музыки. – Мінск: Наука и техника, – 1964. – 215 с.
 79. Елатов, В. Мелодические основы белорусской народной музыки. – Мінск: Наука и техника, 1970. – 193 с.
 80. Ермаловіч, М.Г. Старажытная Беларусь: Віленскі перыяд. – Гіст. дасл. – Мінск: Выд. цэнтр «Бацькаўшчына»: МП «Бесядзь», 1994. – 91 с.
 81. Ермаловіч, М.Г. Старажытная Беларусь: Полацкі і Навагарадскі перыяды / Прадм. М. Ткачова. 2-е выд. – Мінск: Маст. літ, 2001. – 366 с.
 82. Ефимова, Н.И. Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал») // Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. – СПб.: Лань, 1999. – 496 с.
 83. Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі. / Укл., класіф., сістэм. матэрыялаў і камент. А.І. Гурскага; Рэдкал.: А.С. Фядосік (гал. рэд.) і інш. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – 404 с.
 84. Золтаи Денеш. Этнос и аффект. История музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1977. – 371 с.
 85. Изборник: Сборник произведений литературы Древней Руси. Серия первая, т. 15. – М.: Художественная литература, 1969. – 800 с.
 86. Ікананіс Беларусі XV–XVIII стагоддзяў: Альбом / Аўтар тэксту і складальнік Н.Ф. Высоцкая. – Мінск: Беларусь, 1992. – 231 с.
 87. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство, 1962–1970.
 88. История эстетической мысли: Становление и развитие эстетики как науки: в 6 т. – М.: Искусство, 1985–1990.
 89. История русской Церкви. Сочинение Филарета, архиепископа Харьковского (988–1237). – М., 1857.
 90. Ірмалой нотналінейны Максіма Корейшы. Рукапісны аддзел Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі (091/316).

91. Каган, М.С. Эстетика как философская наука. Университетский курс лекций. / М.С. Каган; С.-Патерб.гос. ун-т, Академ. гуман. наук, – СПб: ТК «Петрополис», 1997. – 543 с.
92. Казакова, Т.П. Творчество Григория Цамблака в Великом Княжестве Литовском // Вестник БДУ. – Сер. 4. – 1988. – С. 9–12.
93. Карташев, А.В. Очерки по истории русской церкви / АН СССР; [Предис. А.Н. Сахарова]. – Репринт. воспроизведение. – М.: Наука, 1991. – 360 с.
94. Кацар, М.С. Беларускі арнамент. Ткацтва, вышыўка. (Пер. з рус., літ. апрац. і навук. рэд. Я.М. Сахуты) – Мн.: Беларус. энц., 1996. – 208 с.: каляр. іл.
95. Киприанович, Г.Я. Исторический очерк православия, католичества и унии в Белоруссии и Литве с древности до настоящего времени. – Вильна, 1895.
96. Кірыла Тураўскі. Кірылы манаха вельмі карыснае павучанне. // Спадчына. – 1990. – № 2.
97. Конан, У.М. Развіццё эстэтычнай думкі ў Беларусі (1917–1934 гг.) – Мінск: Навука і тэхніка, 1968. – 189 с.
98. Конан, Ул. Ля вытокаў самапазнання: станаўленне духоўных каштоўнасцяў у святле фальклору. – Мінск: Маст. літ., 1989. – 238 с.
99. Конан, У.М. Полацкі курс паэтыкі М. Сарбеўскага (1618–1627) // Весці АН БССР. Сер. Гуманіт. Навук. – 1972. – № 1.
100. Конан, У. Беларуская мастацкая культура ў эпоху Сярэднявечча. / Мастацтва. – 1999. – № 10, 11, 12.
101. Конан, У. Мастацкая культура Беларусі эпохі Рэнесансу / Мастацтва. – 2000. – № 7–12.
102. Конон, В.М. От ренессанса к классицизму: Становление эстетической мысли Белоруссии в XVI – XVIII вв. – Мінск.: Наука и техника, 1978. – 158 с.
103. Конон, В.М. Эстетическая мысль Советской Белоруссии: Основные этапы становления и развития. – Мн.: Наука и техника, 1978. – 112 с.
104. Коршунаў, А.Ф. Хрэстаматыя па беларускай літаратуры: Вучэбны дапаможнік для філалагічных факультэтаў ВНУ. – Мінск: Вучпедвыд, 1959. – 473 с.
105. Костюковец, Л.Ф. Кантовая культура в Белоруссии. – Мінск: Вышэйшая школа, 1975. – 95 с.
106. Костюковец, Л.Ф. Из истории древнерусского знаменного пения // Вопросы музыкознания. (Сб. статей. / Бел. гос. конс-я им. А.В. Луначарского: Гл. ред. Н.И. Степанцова). – Мінск: Вышэйшая школа, 1981. – 123 с.
107. Краменко, М. Западнорусские братства, их происхождение и значение. – Киев, 1913.
108. Кремлев, Ю.А. Очерки по эстетике музыки. Изд. 2-е, доп. – М.: Советский композитор, 1972. – 272 с.
109. Кривцун, О.А. Эстетика. Издание второе, дополненное. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 447 с.
110. Культура эпохи Возрождения и Реформации. Докл. конф. 12–13 февр. 1979 г. / Редкол. В.И. Рутенбург и др. – Л.: Наука, 1981. – 267 с.
111. Куліковіч, М. Беларуская музыка. Кароткі нарыс гісторыі беларускага музычнага мастацтва. Частка першая. – Ню-Ёрк: Беларускі інстытут навукі і мастацтва, 1953. – 63 с.
112. Ладыгина, А.Б. Эстетическое. Его сущность и основные формы. // Книга по эстетике для музыкантов / ред. И.А. Константинов, К. Ангелов (НРБ). – М.: Музыка, 1983. – 272 с.
113. Ладыгина, А.Б. История эстетики как научная проблема. Предпосылки изучения // Эстетика культуры. Проблемы теории и практики: Сб. науч. ст. / Ред. сост. Расчупкин А.Ф. – Мінск: БелГИПК, 2002. – 128 с.
114. Ладыгина, А.Б., Гринин В.В. Искусство в системе духовных ценностей общества. – М.: Знание, 1986. – 63 с.
115. Лакотка, А.І. Нацыянальныя рысы беларускай архітэктуры. – Мінск: Ураджай, 1999. – 366 с.: іл.
116. Ласіцкі, Ян. Аб рэлігіях, ахвярапрынашэннях, вясельных, пахавальных абрадах русінаў, маскавітаў, татар. // Вяселле: Уклад., уступ. артыкул і камент. К.А. Цвіркi: Муз. дадат. З.Я. Мажэйка; Рэд. калегія: В.К. Бандарчык і інш. – Мінск: Навука і тэхніка, 1978. – 636 с.: іл, нот.
117. Ластоўскі, В.Ю. Кароткая гісторыя Беларусі. – Мінск: Універсітэцкае, 1993. – 125 с.
118. Лаўксмін, С. Практычнае красамоўства, або Правілы рытарычнага мастацтва... / Прадмова і пераклад Л. Чарнышовай // Спадчына. – 1990. – № 2.
119. Леви-Брюль, Л. Сверхестественное в первобытном мышлении. – М.: Педагогика – Пресс, 1994. – 603 с.
120. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. – В 2 т. – Т. 1. – М.: Музыка, 1982. – 527 с.
121. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. / Пер. В.П. Зубов и др.; Прим. В.П. Зубова, А.А. Грубера. – Мінск: Харвест; М.: АСТ, 2000. – 703 с. – (Классич. филос. мысль).
122. Ліс, А.С. Каляндарна-абрадавая творчасць беларусаў. Сістэма жанраў. Эстэтычны аспект. – Мінск: Беларуская навука, 1996. – 188 с.
123. Літургічная музыка Беларусі XVIII стагоддзя: Хрэстаматыя. / Складальнік Ліхач Т.У. – Мінск: Беларуская акадэмія музыкі, 1993. – 10 с.
124. Лихачев, Д.С. Раздумья. – М.: Дет. лит., 1991. – 316 с.: ил.
125. Лихачев, Д.С. Избранные работы: В 3 т. – Т. 2: Смех в Древней Руси. – Л.: Худож. лит., 1987. – 351 с.
126. Лихачев, Д.С. Памятники литературы Древней Руси, XVII век. (Сб. текстов). Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачева; Послес. Д.С. Лихачева. – М.: Худож. лит., 1994. – Кн. 3. – 655 с.
127. Ліхач, Т.У. Тэорыя харальных спеваў на Беларусі. – Мн.: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 1999. – 196 с.
128. Лойка, А.А. Старабеларуская літаратура. – Мн.: Вышэйшая школа, 2001. – 319 с.
129. Лосев, А. Знак. Символ. Миф. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 479 с.
130. Лосев, А.Ф. Имя. Избр. работы, пер., беседы, исслед., арх. материалы. / Сост., общ. ред. А.А. Тахо-Годи. – СПб.: Алетейя, 1997. – 616 с.

131. Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики. // А.Ф. Лосев. Из ранних произведений. — М.: Правда, 1990. — 452 с.
132. Лосев, А.Ф. Эстетика Возрождения. — М.: Мысль, 1982. — 623 с.
133. Лыч, Л., Навіцкі, Ул. Гісторыя культуры Беларусі. — Мінск: НКФ «Экаперспектыва», 1996. — 453 с.
134. Майхрович, А.С. Поиск истинного бытия человека: Из истории философии и культуры Белоруссии. — Минск.: Наука и техника, 1992. — 247 с.
135. Мальдзіс, А.І. І ажываюць спадчыны старонкі: Выбранае. — Мн.: Мастацкая літаратура, 1994. — 495 с.
136. Мархель, У.І. Лірнік вясковы: Сыракомля ў беларуска-польскім літаратурным узаемадзеянні. — Мінск: Навука і тэхніка, 1983. — 192 с.
137. Мартынов, В.И. История богослужебного пения: Уч. пособие. — М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. — 240 с.
138. Мартынов, В.Ф. Мировая художественная культура: Уч. пособие. — Минск: НТООО «Тетра Систем», 1997. — 320 с.
139. Мельников, А. Путь непечален. Исторические свидетельства о святости Белой Руси. — Минск: Изд. Бел. Прав. Церкви Московского Патриархата, 1992. — 17 с.
140. Мельников, А. Преподобная Евфросиния Полоцкая /Минское Епархиальное управление белорусской православной церкви. — Минск: Четыре четверти, 1997. — 115 с.
141. Мельнікаў, А.А. Кірыл, епіскап Тураўскі. Жыццё, спадчына, светапогляд. — Мінск: Беларуская навука, 1997. — 462 с.
142. Мельнікаў, А. З неапублікаванай спадчыны: Манаграфіі, артыкулы, вершы, матэрыялы навуковай канферэнцыі, успаміны сучаснікаў / Аляксей Мельнікаў. — Мінск: Выд-ва «Чатыры чвэрці», 2005. — 596 с.: іл.
143. Мифы и магия индоевропейцев / Сб. статей: Под ред А. Платова, М.: Менеджер, 1995. — Вып. 1. — 255 с.: ил.
144. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. — 2-е изд. — М.: Сов. энцикл.: т. 1: А-К, 1991 — 671 с.: ил.
145. Можейко, З. Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт системно-типологического исследования. — Минск: Наука и техника, 1985. — 247 с.: ил., нот.
146. Морозов, В.Ф. Мировая художественная культура. Уч. пособие. — Минск: Тетра Системс, 1997. — 320 с.
147. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. — М.: Музыка, 1971. — 687 с.
148. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков / Сост. В.П. Шестаков. — М.: Музыка, 1971. — 687 с.
149. Музыкальная эстетика России XI — XVIII вв. / Составление текстов, переводы и общ. вступ. ст. А.И. Рогова; Ред. Н.Г. Шахназаровой и В.П. Шестакова. — М.: Музыка, 1973. — 245 с.
150. Музыкальный театр Белоруссии. Дооктябрьский период / АН БССР, институт искусствоведения, этнографии и фольклора; Г.И. Барышев, А.Л. Капилов, Г.Г. Кулешова и др. — Минск: Навука і тэхніка, 1990. — 384 с.

151. Музыкальная культура Беларусі. Пошукі і знаходкі: Матэрыялы VII Навуковых чытанняў памяці Л.С. Мухарынскай. 8–10 красавіка 1998 г. — Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі. — 202 с.
152. Мухаринская, Л.С. Белорусская народная песня. — Минск.: Наука и техника, 1977.
153. Мухаринская, Л.С. К вопросу об эстетическом освоении действительности в современном белорусском народнопесенном творчестве: Исследование. — Л.: Сов. композитор, 1982. — 79 с.: ил. нот.
154. Мухаринская, Л.С. Якіменка, Т.С. Беларуская народная творчасць. — Мінск: Вышэйшая школа, 1993. — 343 с.
155. Мысліцелі і асветнікі Беларусі X–XIX стст.: Энцыкл. даведнік / Рэдкал.: Б.І. Сачанка і інш. — Мінск: БелСЭ, 1995. — 671 с.
156. Назіна, І.Д. Беларускія народныя інструменты. — Мінск: Беларусь, 1997. — 239 с.: іл.
157. Назіна, І.Д. Музыкальная інфармацыя ў «Бібліі» Ф. Скарыны // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя адкрыцці. — Мінск, 1989, С.133–136.
158. Нарысы гісторыі Беларусі: У 2 ч. / АН Беларусі: інстытут гісторыі; гал.рэд. М.П. Касцюк. — Мінск: Беларусь, 1994. — Ч.1. — 527 с.
159. Неўдах, У. Cantantibus organis: Беларуская арганная культура ў кантэксце еўрапейскага музычна-гістарычнага працэсу. — Мінск: Тэхналогія, 1999. — 169с.: іл. нот.
160. Немировский, Е.Л. Ф. Скорина: Жизнь и деятельность белорусского просветителя. — Мінск: Маст. літ., 1990. — 596 с.
161. Никифоровский, Н.Я. Странички из недавней старины города Витебска: Воспоминания сторожила. — Мінск: Полымя, 1995. — 149 с.: ил. (Литературные памятники Беларуси).
162. Никифоровский, Н. Очерки Витебской Белоруссии. 2. Дударь и Музыка. // Этнографическое обозрение. Кн. 13–14. — № 2–3. — М., 1892. — 176 с.
163. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и варварство / Сочинения: В 2 т.: Пер. с нем. М.: Мысль, 1990. — Т. 1. — 831 с.
164. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Сочинения: В 2-х т.: Пер. с нем. М.: Мысль, 1990. — Т. 2. — 829 с.
165. Овсянников, М.Ф., Смирнова, З.В. Очерки истории эстетических учений. — М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. — 451 с.
166. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры: Сборник. — М.: Искусство, 1991. — 586 с.
167. Падокшын, С.А. Філасофская думка эпохі Адраджэння ў Беларусі: ад Ф. Скарыны да С. Полацкага. — Мінск: Навука і тэхніка, 1990. — 285 с.: іл.
168. Падокшын, С. А. Падмурак дзяржаўнасці. Беларускае адраджэнне XVI — пачатку XVII стагоддзя і сучаснасць // ЛіМ. — 1999. — 1 студзеня. — С. 5–12.
169. Падокшын, С.А. Іпацый Пацей: царкоўны дзеяч, мысліцель, пісьменнік на пераломе культурна-гістарычных эпох. — Мінск: Бел навука, 2001. — 118 с.: іл.
170. Падокшын, С.А. Унія. Дзяржаўнасць. Культура: Філасофскі аналіз. — 2-е выданне. — Мінск: Бел. навука, 2000. — 110 с.
171. Памятники русского музыкального искусства, вып. 7 / Редак. коллегия: Ю.В. Келдыш (гл. ред.). — М.: Музыка, 1979. — 639 с.

172. Персонажи славянской мифологии / Рис. Словарь / — К.: Фирма «Корсар», 1993. — 224 с.: ил.
173. Пікарда, Г. дэ. Царкоўная музыка на Беларусі / Укладанне, прадмова і агульная рэдакцыя тэкста Яўген Паплаўскі. — Мінск: Беларуская капэла, 1995. — 215 с.
174. Платон. Собрание сочинений: В 4 т.: Пер. с древнегреч. Общ. ред. А.Ф. Лосева и др. — М.: Рос. АН, Ин-т философии; Мысль, 1993. — Т. 3 — 656 с.
175. Плотин. Эннеады. (Пер. с древнегреч. и англ.) — Киев: УЦИММ-Пресс, 1995. — 392 с.
176. Подокшин С.А. Реформацыя и общественная мысль Белоруссии и Литвы: вторая половина XVI — начало XVII веков. — Мінск: Наука и техника, 1970. — 224 с.
177. Помнікі музычнай культуры Беларусі / Беларускі інстытут праблем культуры : Уклад., аўтар уступ. артыкула В.У. Дадзіёмава. — Мінск, 1995. — Вып. 2: Музыка Беларусі XVI — XVII стст. — 79 с.
178. Пракапцова, В.П. Мастацкая адукацыя ў Беларусі. — Мінск: Белорусский университет культуры, 1999. — 210 с.
179. Пропп, В.Я. Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического исследования. — СПб: Азбука: Изд. Центр «Терра», 1995. — 175 с.
180. Прывалаў, М. Народныя музычныя інструменты Беларусі. — Мінск, 1928.
181. Радзивилловская летопись. Фотомеханическое воспроизведение рукописи. — С.-Петербург, 1902. // Полн. собр. рус. летописей Академии наук СССР. — Л.: Наука, 1989. — Т. 38.
182. Резанов, В.И. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. — Нежин, 1910.
183. Резанов, В.И. К истории русской драмы: Поэтика М.К. Сарбевского (По рукописям музея музея кн. Чарторийских в Кракове, прилож. чертежи). — Нежин, 1911.
184. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. — Т. 2. — М.: Искусство, 1974. — 647 с.
185. Рыдзевская, Е.А. Древняя Русь и Скандинавия IX–XIV вв. — М.: Наука, 1978. — 240 с.
186. Рэлігія і царква на Беларусі: Энцыкл. давед. / Рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш.; Маст. А.А. Глебаў. — Мінск: Бел Эн, 2001. — 368 с.: ил.
187. Саверчанка, І.В. Aurea mediokritas. Кніжна-пісьмовая культура Беларусі: Адраджэнне і ранняя барока. — Мінск.: Тэхналогія, 1998. — 319 с.
188. Сагановіч, Г. Нарыс гісторыі Беларусі: ад старажытнасці да канца XVIII стагоддзя. — Мінск: Энцыклапедыкс, 2001. — 412 с.
189. Салеев, В.А. Современная эстетика Белоруссии. — Мінск: Вышэйшая школа, 1979. — 221 с.
190. Сержпутоўскі, А. Казкі і паданні беларусаў-палешукоў. — Мінск: Універсітэцкае, 1999. — 191 с.
191. Серёгина, Н. Музыкальная эстетика древней Руси (по памятникам философской мысли) // Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 3. — Л., 1974. — С. 58–78.
192. Симеоновская летопись. // Полн. собр. рус. летописей. — Т. 18. — СПб., 1913. — 184 с.
193. Симеон Полоцкий. Избранные сочинения / Подготовка текста и коммент. И.П. Ерёмкина. — М — Л, 1953 (Сер. «Литературные памятники»).
194. Симеон Полоцкий. Жезл правления, утверждения наказания и казни. — М., 1753. — 153 л.
195. Симеон Полоцкий. Вечеря душевная. — М., 1683.
196. Скарына, Ф. Творы: Прадмовы, казаньні, пасыляслоўі, акафісты, пасхаліі. (Уступ. арт., падр. тэкстаў, камент., слоўн. А.Ф. Коршунава) — Мінск: Навука і тэхніка, 1990. — 206 с.: ил.
197. Смоленский, С.В. Мусикийская грамматика Николая Дилецкого / посмертный труд, изданный на средства гр. С.Д. Шереметьева. — М.: Типография М.А. Александрова, 1910.
198. Соколич, В.Н. Эстетические воззрения древних славян: сущность, особенности, формы проявления (опыт реконструкции). Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата философских наук. — Мінск, 2003.
199. Срезневский, И.И. Материалы для словаря древнерусского языка (по письменным памятникам). Т. 2 — СПб, Типография императорской Академии наук, 1895.
200. Тарасов, К. Память о легендах белорусской старины. Голоса и лица. — Мінск: Полымя, 1984. — 142 с.
201. Татаркевич, В. История эстетики: В 3 т. (Пер. с польск. и общ. ред. В.М. Богданова-Березовского). — Варшава, 1962–1967.
202. Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В.Л. Проппа. М.: Наука, 1975. — 263 с.
203. Толстая, С. Славянский и балканский фольклор: духовная культура Полесья на общеславянском фоне. — М.: Наука, 1986. — 286 с. карт.
204. Трещенок, Я.И. История Беларуси: В 2 ч. Ч. 1. Досоветский период: Учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений Я.И. Трещенок; Науч. ред. М.И. Матюшевская. — 2-е изд. — Могилев: МГУ им. А.А. Кулешова, 2004. — 296 с.: ил., карт.
205. Успенский, Н.Д. Древнерусское певческое искусство. — М.: Сов. композитор, 1971. — 632 с.: нот. ил.
206. Философский энциклопедический словарь. — М.: ИНФРА-М, 1997. — 576 с.
207. 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.
208. Флоренский, П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Вопросы философии. — 1991. — № 9.
209. Фома Аквинский. Сумма теологии // Самосознание европейской культуры. — М.: Политиздат, 1991. — 365 с.
210. Хейзинга, И. Homo ludens: (Человек играющий) /Пер. с нидерл. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. — 350 с.
211. Хейзинга, И. Осень средневековья: Исслед. форм жизн. уклада и форм мышления в XIV и XV вв. во Франции и Нидерландах — М.: Наука, 1988. — 539 с.

212. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства. Учебное пособие. СПб.: изд-во «Лань», 2000. – 320 с. – (Мир культуры, истории и философии).
213. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 1999. – 496 с.
214. Цеханавецкі, А. Міхал Казімір Агінскі і яго «сядзіба музаў» у Слоніме / Пер. з ням. мовы У. Сакалоўскага; навук. рэд. пер. і тэкст прадм. А. Мальдзіса. – Мінск: Беларусь, 1993. – 176 с. – (Свет пра Беларусь).
215. Цітоў, В.С. Этнаграфічная спадчына. Беларусь. Краіна і людзі. – Мінск: Беларусь, 2001. – 207 с.: ил.
216. Человек: Философские аспекты сознания и деятельности / Т.И. Адуло, А.И. Антипенко, Е.А. Алексеева и др.; Под ред Д.И. Широканова, А.И. Петрушица; АН БССР, ИН-т философии и права. – Минск: Наука и техника, 1989. – 206 с.
217. Швейцер, А. Иоган Себастьян Бах. (Пер с нем.) / Послесл. М.С. Друскина. – М.: Музыка, 1965. – 725 с.
218. Шестаков, В.П. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVII века. – М.: Музыка, 1975. – 351 с.
219. Шпилевский, П.М. Путешествие по Полесью и белорусскому краю. / Предисл., текстол. подгот., примеч. и коммент. С.А. Кузнецовой. – Мінск: Полымя, 1992. – 251 с.
220. Шырма, Р. Песня – душа народа: 3 літаратурнай спадчыны. Прадм. Н. Гілевіча; Уклад., камент. і бібліягр. В. Ліцвінкі. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1993. – 349 с.
221. Эвальд, З. Социальное переосмысление живных песен Белорусского Полесья // Эвальд З. Песни Белорусского Полесья. – М.: Сов.композитор, 1979. – 141 с.
222. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : У 5 т. / Рэдкал.: У.П. Шамякін і інш. – Мінск: БелСЭ, 1984–1987. – Т. 1-3.
223. Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. / Сост и авт. предисл. В.П. Шестакова. – М.: Искусство, 1981. – Т. 1. – 495 с.
224. Эстетика. Словарь / Под ред. А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
225. Этнаграфія Беларусі: Энцыклапедыя. – Рэдкал.: І. Шамякін (гал.рэд.) і інш. – Мінск: БелСЭ, 1989.
226. Юнг, К.Г. Психология и поэтическое творчество. // Самосознание европейской культуры XX века. – М.: Политиздат, 1991.
227. Юнг, К. Г. Собрание сочинений в 19 т.: Пер. с нем. Редкол.: Ю.Н. Давыдов (пред.) и др. – т. 15.: Феномен духа в искусстве и науке. – М.: Ренессанс, 1992. – 314 с.
228. Юхо, І.А. Крыніцы беларуска-літоўскага права. – Мн.: Беларусь, 1999. – 28 с.
229. Яскевіч, А. Падвіжнікі і іх святыні: Духовная культура старажытнай Беларусі. – Мінск: Полымя, 2001. – 368 с.
230. Encyklopedia muzyczna. – t. 2. – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1984. – 510 s.
231. Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1795r. – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1996.
232. Fubini Enrico. Historia estetyki muzycznej /przełożył Zbigniew Skowron. – Kraków: Musica iagellonica, 1997. – 520 s. (Tytuł oryginału: L'estetica musicale dall'antichità al Settecento. – Torino, 1987).
233. Gołebowski Lukasz. Gry i zabawy różnych stanów. – Warszawa, 1931.
234. Gołos Jerzy. Brakujące ogniwo // Ruch muzyczny. – 2003. – №3.
235. Ingarden R. Studia z estetyki. – T. 1–3. – Warszawa, 1970.
236. Lehmann D. Mikołaj Dylecki a muzyka polska w XVII w. //Muzyka. –1965.– № 3.
237. Lissa Zofia. Nowe szkice z estetyki muzycznej. – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975.
238. Morawska Katarzyna. Historia muzyki polskiej, tom 1, Średniowiecze, tom 2, Renesans 1500–1600. – Warszawa, 1998.
239. Muzyka staropolska. Pod redakcją Hieronim Feicht. – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966. – 405 s.
240. Polony Leszek. Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza. PWM. – Muzyka polska w dokumentach i interpretacjach. – Kraków: Wydawnictwo Muzyczne, 1986. – 230 s.
241. Polony Leszek. Polski kształt sporu o istotę muzyki. Główne tendencje w polskiej myśli muzyczno-estetycznej od Oświecenia po współczesność. – Kraków: Akademia muzyczna, 1991. – 451 s.
242. Reiss Józef. Książki o muzyce od XV do XVIII w. w Bibliotece Jagiellońskiej. – Kraków, 1924.
243. Witkowska-Zaremba Elżbieta. Czym była muzyka? Z kręgu krakowskiej myśli o muzyce w XVI wieku. – W: Tradycje muzyczne Katedry Wawelskiej: Materiały konferencji muzykologicznej. – Kraków, 1985.

3 Радзівілаўскага (Кенігсбергскага) летапісу

Даследавалася факсімільнае аднаўленню рукапісу (С-Пetersбург, 1902), якое захоўваецца ў Нацыянальнай бібліятэцы Рэспублікі Беларусь (096/13217К). Урыўкі прыводзяцца па рэдакцыі са збору «Полное собрание русских летописей» Академии наук СССР (Л.: Наука, 1989, т. 38).

Рукапіс паступіў у бібліятэку Расійскай Імператарскай Акадэміі навук у 1761 г. з Кенігсбергскай бібліятэкі ў часы Сямігадовай вайны. У якасці падарунка бібліятэка атрымала яго ад князя Багуслава Радзівіла ў 1671 г. Летапіс з'яўляецца ўнікальнай гістарычнай крыніцай, своеасаблівым «вакном у знікнёўшы свет». Па ёй былі адноўлены гістарычныя звесткі, прапушчаныя ў Лаўрэнцьеўскім і Іпацьеўскім летапісах. «Летапіс мінулых гадоў» знаходзіцца, згодна з апісаннем А.А. Шахматава, у рэдакцыі, якая фіксуе падзеі 1112–1206 гг.

Асаблівую каштоўнасць надаюць летапісу каляровыя малюнкi, сярод якіх ёсць выявы з музычнай тэматыкай. «Ігрышча» – так падпісаны малюнак, на якім з ярка вызначальным негатыўным сэнсам паказана сцэна ў келы манаха Ісакія з выявамі сапелей, бубнаў і гуслей (у «Лексиконе словенорусским именъ толкованія, Всечесным отцемъ Кір Памвою Берындю... згромаженный» слова сопец азначала «іграч, пішчальнік, сурмач, корнетиста»). У «Гістарычным слоўніку беларускай мовы» слова «гусляр», «гусльнік» тлумачыцца як «вядзьмар, чараўнік». Доўгі час выканаўцаў на народных інструментах называлі таксама скамарохаі. Гэтая назва выкарыстоўвалася і для артыстаў больш шырокага профіля, якія па роду сваіх заняткаў былі звязаны са сферай мастацтва. Дыферэнцыяцыя мастацтва скамарохаў адбылася яшчэ ў часы Кіеўскай Русі, што спрыяла росту іх майстэрства. У Беларусі, акрамя музыкаў (дудароў, гусляроў, скрыпачоў, цымбалістаў), скамарохаі называлі мядзведнікаў, бахараў (апавядальнікаў баек, казак), штукароў (гімнастаў, ілюзіяністаў), лялечнікаў і інш. [Этнаграфія Беларусі: Энцыклапедыя. – Мінск: БелСЭ, 1989, с. 463].

«А древлане живяху звърским образом... и брака у них не бывата, но умыкаху у воды дъвица. А радамичи и вятичи, и съверо один обычаи имяху: живяху в лесъх, яже и всяким звъръ, ядуще все нечисто и срамословие в них пред отци и снохами, **но игрища меж селы**» (с. 17)

«Въсхожахуся на **игрища, на плясания и на бесовъскае пѣсни**, и ту умыкаху жены собъ, с нею кто совещашеся; имяхут же и по две, и по три жены!...» (с. 17).

«...Любовию прилепимся господеву **нашем бозъ, постом, и рыданием и слезами** омывающе и вся прегрешения наша, не словом нарицающеся христяне, а поганьски живуще. Се бо не по-поганьски ли живем, встречу веруем? Аще бо кто усращеть дьяволю наученью кобъ си держат. Друзии же зачиханию вѣрують, еже бывають на здравие главъ. Но симъ дьяволъ льститъ и другими нравы вся-

кими и лестьми пребавля ны от бога, **трубами, и скомрахи, и гуслями, и русальями**. Видим бо игрища утолочены, и люди множества на них, яко пхати начнутъ друг друга, позоры деюще от беса замышленаго ХХХ дьявола, а **церкви стоятъ**. Егда же бываешь в год молитвы, **мало сех обретаются у церкви...**» (с. 72)

«Си слышавъ патриархъ, повель созвати клиросъ, и по обычаю сотвориша празникъ, и кадила вѣжгоша, и пѣния и лики составлеша. И иде с ними въ церковь, и поставиша я на простране мѣсте, **показующе красоту церковную и пѣния** и службы архиерейскы, и предстоянье дьякено, сказующе служение Бога своего. Они же въ изумѣнии бывше, и удивишася, и похвалиша службу ихъ» (с. 79)

«Ходихом въ Болгары, и смотрихом, како ся кланяють въ храмъ, рекше во ропатъх: стояще бес поаса, и поклонився сядешъ, и зрить сѣмо и анамо, аки бѣшен. И нѣсть вельа веселия в них, но печаль и смрад великъ. И нѣсть добръ закон их. И придохом в Нѣмци, и видохом въ храме службы творяща, а **красоты не видѣхом никоеа же. Придохом же въ Греки**. И ведома ны, идѣже служитъ Богу своему, не свѣмы, на небе ли были есмы: нѣсть бо на земли такого вида, ли красоты такоа; яко отнудъ Богъ со человеки пребывает, и есть служба их паче всѣхъ странъ. **Мы убо не можем забыти красоты тоа...**» (с. 79–80).

«Бѣси же кликуша и рекоша: «Нашъ еси уже, Исакие! И ввѣдоша въ кѣлеицу, и посадиша и, и начаша садитися около его, бысть полна кѣлия их и улица печерная. И рече единъ от бесов: «Возьмите сопѣли, и бубны, и гусли, и ударяйте, ат ны Исакий спляшетъ. **И удариша в сопѣли, и в бубны, и в гусли и нача им играти, и утомивше и, оле жива**» (с. 131)

«Велика бывает **полза от учения книжнаго**; книгами бо кажеми и учими есми, пути покаянию и **мудрость бо обретаем**...Аще бо поищемъ въ книгахъ мудрость прилежно, то обрящутъ великую ползю души своей. Иже бо книги чтеть часто, то беседуетъ съ Богом...»

КАЗКІ

Музыка і чэрці

(Па выданню: Сержпутоўскі А. Казкі і паданні беларусаў-палешукоў. – Мн.: Універсітэцкае, 1999. – 191 с.)

Быў адзін Музыка. З маленства ён нічога не рабіў, толькі іграў. Ешчэ хлапчуком: пасе валюў альбо коней, зробіць з лазы дудачку да як заграе, дак валы пакінуць пасціса, развесяць вушы да й слухаюць, а ў лесе птушкі прыціхнуць, нават жабы не крумкаюць. А як паведзе коней на начлег, – лето, ночы цёплыя, аж парыць: папрыводзяць на дуброву коней хлопцы й дзеўкі з усяго села, сваволяць, смеютца, паюць песні – ведамо, маладосць, заўжды весело, а **Музыка як заграе на сваёй дудачцэ, дак адразу ўсе прыціхнуць. От ім здаецца, што якаясь слодыч улілася ім у сэрцэ, а якаясь сіла ўхваціла на плечы й несе ўсе ўгору, й угору, к ясным зоркам, у чыстае небо, у чыстае, сіняе, шырокае небо**. Седзяць ены, нічога не думаюць,

забыліса, што рукі й ногі млеюць ад цяжкае работы, што ў жываце бурчыць ад голаду. Седзяць і ўсе слухаюць. І хацеласо б ім седзець гэтак усе жыццё і ўсё слухаць, як грае Музыка. От ён замаўчыць. Але ніхто не смее паварухнутца, каб не спужаць таго голасу, што пошчакам рассыпаўса па дуброве, па лесе і паднімаецца ў самае небо. Але ось заграе Музыка жаласліва, і заплачуць і лес, і дуброва, набежыць хмурка, і з неба слёзкі так і пальютца. Ідуць позна да гасподы мужыкі і бабы, учуюць тую музыку, стануць, слухаюць, плачуць. От так уся іх горкая жытка перад ачу і стаіць, і такі іх апануе жаль, што і мужыкі, старыя, барадатые мужыкі плачуць, як бабы над пакойнікам альбо як праводзяць сыноў у салдаты. Але ось па немалым часе Музыка ад жаласлівага да на весёлае зверне. Пакідаюць мужыкі і бабы косы, граблі, вілы, гаршкі і біклагі, возьмутца ў бокі і давай скакаць. Скачуць малыя дзеці, скачуць коні, скачуць кусты і лес, скачуць зоркі, скачуць хмаркі — ўсе скачэ і смеецца.

От такі то быў Музыка-чарадзеінік: што захочэ, то ён з сэрцам зробіць.

Падрос Музыка, зрабіў сабе скрыпачку і пашоў у свет; куды прыдзе — паграе, а за тое яго накормяць, напояць, як самага лепшага гасця і ешчэ дадуць на дарогу. Доўго хадзіў так па свету Музыка, веселіў добрых людзей, а ліхім без нажа рэзаў па сэрцу. Бачаць чэрці, што куды Музыка прыдзе, там менш людзі грашаць, і давай гастрыць на яго зубы. Ідзе раз Музыка цераз лес, а чэрці і нашлі на яго дванаццаць галодных ваўкоў. Заступілі ены Музыцэ ў лесе дарогу, стаяць да зубамі ляскаюць, а вочы гараць як гарачае ўголе. Нема ў Музыкі нічога ў руках, толькі пад пахаю ў мешэчку скрыпка. Што тут рабіць! Думае Музыка, што тут пачаць! Прышоў ему капец. Дастаў ён з мешэчка скрыпку і смык, каб хаця ешчэ раз напаследак пайграць, прысланіўса к дзераву да і пацёг смыкам па струнах. Як жывая загаварыла скрыпка, раздаўса пошчак па лесе. Прытаіўса лес — і лістком не варухне, а ваўкі як стаялі разявіўшы горла, так і акаменелі: стаяць да слухаюць, а слёзы так і цекуць з воўчых ачоў. Перастаў Музыка граць, а ваўкі, бы сонныя, пасунулі ў лес. Пашоў Музыка далей. Ідзе ён да йдзе, падходзіць к рацэ. Сонейка ўжэ закацілася за лес, толькі ешчэ свеціць на самыя верхі і як бы аблівае іх пазалотаю. Ціхо як у вусе, ні годзін лісток і не варухнетца. Вельмі харошы вечар. Сеў Музыка на камень на крутом беразе кале ракі, дастаў сваю скрыпачку і заграў, да так гожэ, што яго заслухаліса і небо, і земля, і вада і давай усе скакаць. Зоркі мітусяцца, як зімою снег, хмаркі плываюць па небе, як ластаўкі перад дажджом, а рыба так узгулялася, што рака кіпіць, як вада ў гаршку. Але ось падняўса ў рацэ вадзяны цар да як пачаў скакаць, дак вада так запляскала, што заліла берагі, а чэрці спужаліса і павыскакалі з вады. Бачаць ены, што ім ад Музыкі нідзе супакою нема, от ены давай думаць, як бы яго загубіць. Бачыць Музыка, што вадзяны цар нарабіў людзям беды, перастаў граць, палажыў скрыпачку ў мешок і хацеў іці далей, але ось падходзяць два панічы і просяць пайграць на йгрышчы, абещаюць заплаціць, што схочэ. Падумаў Музыка, што ему негдзе начаваць да і грошэй нема, паслухаў панічоў і пашоў з імі йграць вечарынку. Прывелі панічы Музыку ў палацы. Бачыць ён, аж там паноў і паненак хаць гаць гаці. Пакуль ён збіраўса йграць, бачыць, што гэта ўсе панічы падбягуць к сталу, абмочаць палец у місу і мажуць сабе вочы. Памазаў і ён,

да як намазаў, дак і бачыць, што гэта не паны, а чэрці і ведзьмы і што ён не ў палацах, а ў пекле. От і зайграў ён да так, што ўсе пекло разлецеласо ў шчэпкі, а чэрці разбегліса па ўсему свету. От з тае пары чэрці і баяцца Музыкі і больш яго не чапаюць.

Іванко-прастачок

У яком-то краі жылі людзі бы ў раю: гаравалі, працавалі да і беды не малі. Свет велікі; землі многа; усюды волно — працуй на хлеб, рабі да Бога хвалі. І жылі там людзі ў ласцэ, у згодзе, весь дзенёчак гаравалі, працавалі, а аб ночы аддыхалі. А прыдзе беда — у згодзе ратаваліса ў прыгодзе: бедным, хворым памагалі, дак і ўсе беды не малі. Толькі ось адкуль узяўса і пачаў сюды летаць страшны Змей; пачаў летаць, пачаў дабро цегаць, а нарэшце і людзей хватаць да к сабе цегаць. Нахватаў ён людзей і давай будаваць сабе харомы. Нахватае адусюль людзей, згоніць іх у вадно мейсцо да і прымушае будаваць харомы, акупваць іх канавамі, абсыпаць валамі да абгароджваць частаколам, каб ніхто не мог туды ўлезці. Будуюць людзі, капаюць канавы, насыпаюць валы землі, бы горы, і патуль гаруюць, пакуль там і загінуць. А Змей хватае да валочыць туды ўсе новых дэ новых людзей... Гэ і жывуць ены ад веку да веку. Адны ўміраюць, другіе раджаюцца і немашака ніякае палёгкі. І да таго дажыліса людзі, да таго падурэлі, што і не думуюць аб лепшом жыццю. Ім здаецца, што гэ і трэ, што йнак жыць, дак і свет звездзецца. «Гэ жылі нашы прадзеда і дзеда, трэз і нам уступіць у іх следы», — кажуць людзі да і нічога не робляць, каб зрабіць лепшае жыцце.

Але ось радзіўса ў том краі хлапчук. Быў ён вельмі блягенькі, вельмі худы: да от так як занепаў з маленства, дак так і астаўса на ўсе жыцце. Ні паны, ніхто яго не чапае, бо ён такі нехлемяжы, што нікому не патрэбен. От ён і вырас ужэ, але ўсе грае з дзецьмі, бы маленькі. І празвалі яго людзі Іванкам-Прастачком. От узімку седзіць сабе Іванко-Прастачок на печы да з лучынак цацкі складае, а палетку песочак перасыпае з дзецьмі. Так пражыў ён гадоў трыдцатца. От раз седзіць Іванко-Прастачок на землі кале прызбы да перасыпае песочак, аж ідуць тры старцы. Прышлі ены к хаце да і селі на прызбе аддыхаць... уселіса за штрументы да і загралі. Першы раз загралі — Іванку розум далі; другі раз загралі — у сэрцэ жаласці нагналі; трэці раз ены загралі — язык Іванку развезалі. Зніклі старцы, а Іванко-Прастачок стаў ужэ не дурачок, стаў за дзело братца да і у свет збіратца. Зрабіў дудку-веселушку да заграў сабе так жаласліва да так гожэ, што не толькі людзі, а зверы і птушкі сталі яго слухаць, сталі ўкруг збіратца. І пачаў Іванко-Прастачок па свеце хадзіць, у дудачку граць, людзей збіраць да ім праўду казаць... **Гудзе дудка, грае: та засвішчэ, та бы бусел залескочэ, та зацягне тонко, от бы павуціна, та так дробненько шчабечэ,** што ў паноў аж лыткі затрасутца, а мароз бежыць па спіне, батцэ мыш туды залезла да і скрабетца пазурамі. От з тых часаў слугам Змея ні ўдзень, ні ўночы ані збла спакою, бо беды ены сабе чакаюць, бы вол доўбні. Дудка свішчэ, дудка грае, пошчак па свету гуляе, людзей навучае. Его ні злавіць, ні з гармат не забіць. Ён волно па свету гуляе, ніякіх загарадак не знае; хаць сам без цела, да велікую сілу мае. Грае, грае, а як прыдзе час, дак усіх ён параўняе. От ты, дудка мая, веселушка мая!

Ян Ласіцкі (каля 1534 – пасля 1599 н.)

Польскі гісторык, бібліёграф, рэлігійны пісьменнік. Паходзіў з польскай ма-завецкай шляхты. Кальвініст. У 1556–1561 гг. Вучыўся ў гімназіях і ўніверсітэтах Страсбурга, Жэневы, Лазаны, Цюрыха, Падуй. Напісаў шэраг прац па гісторыі рэлігіі, пра панаванне Стэфана Баторыя і інш. У 1582 г. паступіў на службу да кашталяна мінскага Я.Я. Глебовіча, **жыў у Вільні і Заслаўі. У 1582 г. выдаў у Шпалеры (Германія) зборнік прац на лацінскай мове розных аўтараў пад назвай «Пра рэлігію, ахвярапрынашэнне, вясельныя і пахавальныя абрады русінаў, маскавітаў і татар»** (назва запазычана з трактата П. Одэнборна), у які ўвайшоў і арыгінальны твор. Я. Ласіцкі апісаў народнае адзенне, стравы, абрады беларусаў, архітэктуру Вільні, Полацка, беларускіх вёсак; крытычна ставіўся да перажыткаў язычніцтва, забабонаў, неадукаванасці насельніцтва ВКЛ. Апошнія звесткі пра Я. Ласіцкага паходзяць з Заслаўля. Пасмяротна выйшаў яго твор «Пра багоў жамойтаў, іншых сарматаў і неспраўдных хрысціян» (Базель, 1615) – першы сістэматычны выклад язычніцкіх вераванняў балтаў (Энцыклапедыя гісторыі Беларусі: У 6 т. Т. 4. / Беларус. Энцыкл. Рэдкал.: Г. Пашкоў (галоўны рэд.) і інш. – Мн.: БелЭН, 1997. – с. 335). **У якасці матэрыяла для даследавання быў выкарыстаны ўрывак з трактата Я. Ласіцкага «Аб рэлігіях, ахвярапрынашэннях...»** // Вяселле: Уклад., уступ. артыкул і камент. К.А. Цвіркi: Муз. дадат. З.Я. Мажэйка; Рэд. калегія: В.К. Бандарчык і інш. – Мн.: Навука і тэхніка, 1978. – 636 с.: іл, нот.

[ШЛЮБНЫЯ ЗВЫЧАІ НА БЕЛАРУСІ У XVI СТАГОДДЗІ]

Запісаў Ян Ласіцкі

Шлюб бяруць так. Юнак, якому спадабалася якая-небудзь дзяўчына, пасылае трох-чатырох сваякоў да яе бацькоў, якіх яны пераконваюць аддаць дачку. Бацькі ж, каб яшчэ больш падахвоціць жаніха, гавораць, што нічога з гэтага не атрымаецца, выдумляюць сватам якую-небудзь сур'ёзную прычыну.

Жаніх, пацярпеўшы такую няўдачу, робіць цяпер інакш. Ён вырашае завалодаць дзяўчынаю сілай і падбірае для гэтага зручны момант.

І вось, калі дзяўчына выходзіць выпадкова з бацькоўскага дому, памагатыя жаніха, якія хаваліся ў засадзе, ловяць яе, чаго яна ніяк не чакае і таму не асцерагаецца, і перадаюць, як плачунічыя здабычу, жаніху.

Пасля таго, як ён пазбавіць яе дзявоцкасці, ужо другія пасланцы жаніха дастаўляюць яе да бацькоў. Пасланцы часткова прызнаюць віну, але адначасова апраўдваюць учынак жаніха моцным каханнем.

Калі бацькі даюць, нарэшце, згоду, прызначаецца дзень вясялля. Але жаніху з нявестай нельга жыць разам, пакуль не адбылася публічная ўрачыстасць.

І вось каля адзінаццаці гадзін вечара пад гукі музыкі, пры святле паходняў жаніха і нявесту вядуць да храма. Да іх прыбыцця прывозяць сюды некалькі боччак, поўных сікеры, мядовага віна і піва. Танцуючы, забаўляючыся, са смехам і крыкам госці абодвух полаў праводзяць добрую частку цёмнай ночы. А тым часам некаторыя ідуць па фламiна. Часцей за ўсё ходзяць да яго па некалькі разоў, але кожны раз дарэмна. Гэта таму, што бедалага-попiк п'яны і не можа прагнуцца. А народ між тым водзіць карагоды. Нарэшце, не выцярпеўшы, сваякі жаніха ўрываюцца ў дом п'янага духоўніка, хапаюць яго і нясуць у храм, каб ён выканаў там неабходныя абрады. Ён жа, прыступаючы да сваіх прывычных абавязкаў, не можа стаяць на нагах і часта падае

пасярод храма. Гэта выклікае такі бессаромны рогат, такое варварства, якое, я думаю, не параўнаеш нават з блазэнствам язычнікаў пры выкананні імі таінства Венеры. Да гулякі падбягаюць і падтрымліваюць яго, каб не паваліўся. Толькі пасля гэтага ён загадвае прынесці яму абрадавы хлеб.

Затым ён разгортвае кнігу і стэнтарскім голасам пяе якісьці Давыдаў гімн. Пасля гэтага хапае за чупрыну жаніха і звяртаецца да яго:

— Скажы мне, жаніх, брат, друг, ці можаш ты быць мужам гэтай маладой? Будзеш ці не біць яе калі-небудзь палкай? Пакінеш яе ці не, калі яна будзе хвора, караслівая, пакалечаная?

Жаніх клянецца тут усімі святымі выконваць як трэба абавязкі добрага мужа. Далей духоўнік звяртаецца да нявесты і гэтак сама пытаецца ў яе, ці зможа яна жыць з мужам (дзяўчаты ж выходзяць тут замуж ва ўзросце дзесяці-адзінаццаці год), ці будзе яна клапаціцца пра сям'ю, ці захоча яна быць, пры выпадку, верным спадарожнікам сляпому, кульгаваму, пакалечанаму мужу.

Яна дае станоўчы адказ.

Тады фламін надзея на галовы жаніха і нявесты вянкi з галінак дрэў. Па акружнасці гэтых карон па-рускі папісаны словы: расціце і размнажайцеся.

Калі ён гэта робіць, усе запальваюць восковыя свечкі. Духоўніку падаецца чаша пеністага мёду, ён выпівае яго адным глытком за здароўе маладажонаў, яны таксама п'юць з такой жа хуткасцю і зноў падаюць чашу фламіну. Скінуўшы з галоў жаніха і нявесты вянкi і растаптаўшы іх нагамі, зноў наладжваюць карагоды. Тут ужо завадатарам выступае фламін, а ўсе доўга чарадою ходзяць за ім.

Жанчыны рассыпаюць па храме зерне лубіну і лёну, прыгаворваючы:

— Хай жа багі нашы зрабляць так, каб маладажоны ніколі не мелі нястачы.

Нарэшце, увесь гам канчаецца. Духоўніка адводзяць дадому. Госці праводзяць мужа і жонку.

У час гэтай весялосці многа п'юць.

Вытанчанай музыкі яны не ведаюць. На вяселлях і іншых святочных урачыстасцях яны часцей за ўсё скачуць пад рукаплясканні.

М.Я. Нікіфароўскі (1845–1910 н.)

Беларускі этнограф і фалькларыст. Скончыў Віцебскую духоўную семінарыю (1867 г.). Працаваў настаўнікам народных вучылішчаў і гімназій Віцебскай губерні і Віцебска. З канца 60-х гадоў XIX стагоддзя вывучаў побыт і культуру беларусаў. Апублікаваў каля 20 даследаванняў па этнаграфіі, фальклору і гісторыі Віцебшчыны, якія з'яўляюцца крыніцай для вывучэння побыту народа, яго матэрыяльнай і духоўнай культуры, вуснапаэтычнай творчасці. «Очерки Витебской Белоруссии» былі надрукаваны ў «Этнографическом обозрении» (1892, 1893, 1894, 1897, 1898, 1899 гг.).

Дударь и Музыка

Урыўкі прыводзяцца па выданню: Никифоровский Н. Очерки Витебской Белоруссии. 2. Дударь и Музыка. // Этнографическое обозрение. Кн. 13–14. – № 2–3. – М., 1892. – 176 с.

«Ці правда, ці нѣ, али здавнику кажуць старей люди, што кили йдѣ человекъ (мужчина средних лѣтъ) спытыкнетца, там певни гравѣ, або стыявѣ музыка; а кили йдѣ ѣнѣ панецъ, альбо шлѣпнитца, там бизотмѣнно пухуваный ѣсь ци дударь, ци музыка». (Шуточное повѣрье въ Витебской Бѣлоруссіи).

... я перехожу къ другимъ типамъ обществяныхъ служителей — «дудару» и «музыкѣ», т. о. беру противоположности, не имѣющія, повидимому, ничего общаго. Изъ-за первой насущной потребности—куска хлѣба—«старецъ идець сыбакъ дражниць», тревожить мирныхъ людей; между тѣмъ, огражденные, въ большинствѣ случаевъ, отъ подобной необходимости хозяйственнымъ довольствомъ «дударь и музыка идуць людей смяшиць», т. е. тѣшить. «Айдѣ людѣмъ моркотно, тамъ старецъ пѣецъ»; но гдѣ тѣ же люди «пыцишаютьца», тамъ «дударь и музыка» вторятъ веселью, подливаютъ масла въ «вясельный цяпло», — что и выражено въ конечныхъ словахъ «вясельный припѣўки»: «А якъ дудку почуюць, Самы ножки танцюють».

Удостоверяють, что нѣкоторые «старцы» поють свои пѣсни подѣ аккомпанементъ скрипки и даже лиры; въ Витебской Бѣлоруссіи ничего подобнаго не встрѣчается, и соединеніе «старецкой» пѣсни съ наигриваньемъ на скрипкѣ странно здѣсь въ той же мѣрѣ, какъ танцы передѣ гробомъ. **Гдѣ поетъ «старецъ», тамъ нѣтъ мѣста ни «дудару», ни «музыкѣ», и гдѣ послѣдніе заиграли, тамъ нѣтъ «старца»**¹. Это подтверждаетъ и подборъ присловій, относящихся къ жизни и дѣятельности тѣхъ и другихъ, гдѣ краснорѣчиво выражается подобная мысль; напр.:

«Айдѣ музыка граиць, туды старецъ ни лѣницъ»

«Айдѣ дударь граиць, старецъ дольки ни маиць».

«Айдѣ старецъ пѣецъ, туды музыка ня йдець», и проч.

Правда, па «кормашномъ сбою»⁴) иногда можно еще встрѣтить почти рядомъ «старца» и «музыку»; но тутъ каждый изъ нихъ служить двумъ противоположнымъ потребностямъ, каждый остается чѣмъ-то похожимъ на противоположный полюсъ.

Однако, при очевидной противоположности, ть и другіе имѣютъ кое-что и общее. Такъ, прежде всего, они всѣ общественные служители, и служба ихъ одинаково клонится къ удовлетворенію душевныхъ потребностей народа. Даже если имѣть въ виду личное состояніе самихъ дѣтелей, то «истинный Сумонь», по окончаніи своей невеселой службы, чувствуетъ себя не менѣе успокоеннымъ, чѣмъ «дударь» и «музыка» послѣ игры на своихъ инструментахъ. Это понятно: во-первыхъ, они принесли пользу другимъ; во-вторыхъ, по особому свойству музыки, дѣйствующей успокоительно на собственную душу пѣвца и музыканта, они принесли пользу и себѣ, не только полученіемъ вещественной награды, а и музыкальнымъ воздѣйствіемъ на собственную душу. Эта общность и сближеніе могутъ пойти и дальше, — что видно будетъ изъ настоящаго очерка; лично для меня они смягчаютъ скачокъ отъ «старчества» къ «дударству» и «музыкарству», а также служителямъ этого дѣла — «дудару и музыкѣ», улаживающимъ жизнь бѣлорусскаго простолюдина.

Прежде всего я считаю долгомъ упомянуть, что **тяготѣніе къ музыкальности** присуще простолюдину Витебской Бѣлоруссіи въ той же мѣрѣ, какъ и всякому обитателю подлунной. Колыбельное дитя или совершенно, или временно смолкаетъ, когда до его слуха донеслись музыкальные звуки: «блазнокі и блазнокі» забываютъ свои «бавы», ссоры, драки, начатыя работы; женихи, а въ особенности, «княгини туды только й лидаць, откулицька музыки лицяць»; угрюмый мужъ остановится сосредоточеннымъ вниманіемъ на пѣснь и музыкальной игрѣ, и ужъ во всякомъ случаѣ часто предпочтетъ ихъ нѣмому времяпровожденію; наконецъ, «пысый дѣдъ и сдѣцинівшіяся бабка» не отвернуть своихъ старческихъ ушей отъ музыкальныхъ звуковъ, особенно, когда эти звуки относительно «сграбны, идуць по-люцку». Такимъ образомъ, **тяготѣніе къ музыкальности обнимаеъ всѣхъ возрастныхъ стадіи; всѣмъ музыка любя, по-сердцу; въ душу каждаго вноситъ нѣкоторое успокоеніе, отвлекая отъ зауряднаго будничнаго состоянія...**

Однако, помимо этого, музыкальность бѣлорусса воспитывается съ дѣтства многими условіями. Подъ напѣвъ тонкаго голоса сестренки-няни, ласкающаго голоса матери и разбитаго, правда, но опять же ласкающаго голоса бабы-няни успокаивается и засыпаетъ въ колыбели дитя; нѣтъ этого напѣва — дитя не такъ скоро забудется и уснетъ... Наблюдатель дѣтскихъ «бавовъ» видѣлъ и слышалъ неоднократно, какъ, при помощи травяного листка, дѣти воспроизводятъ лѣтомъ пѣтушье «кукуреку» хоромъ, въ одиночку и «на-пираспѣхи».

Нетрудно угадать, что пищикъ, коникъ, посвирѣлка и жулейка даютъ толчекъ къ образованію «дудара», а нитка, натянутая вдоль лавки, или въ зубахъ, или на описанной выше скрипкѣ готовятъ будущаго «музыку». Разумеется, еслибы всѣ «музыкающіи блазны» доходили въпослѣдствіи до «дудара», или «музыки», то отъ нихъ и житья не было бы на свѣтъ, какъ нѣтъ теперь покоя горожанамъ отъ безчисленныхъ арфистовъ и т. п.

Уже съ первыхъ внѣ-колыбельныхъ дней **инструментальная музыкальность становится достояніемъ однихъ лишь мальчиковъ, тогда какъ дѣвочки «играють пѣсни на грибахъ, ды дилиликоюць» языкомъ, и встрѣтитъ дѣвочку съ пищикомъ, или посвирѣлкой такъ-же необычно, какъ необычно**

появленіе «жонки» въ мужской шапкѣ вмѣсто «хустки» (платка). Но по мѣрѣ подростанія и мальчики отстаютъ сначала отъ пищиковъ, кониковъ и разныхъ дудокъ; съ окончаніемъ пастушескаго возраста они отстаютъ отъ посвирѣлки; когда же батька пригонитъ къ боронѣ, сохѣ и косѣ, тогда и жулейка переходитъ къ новому поколенію подростковъ. Такимъ образомъ, благодаря указаннымъ обстоятельствамъ, «дудары» и «музыки» не полоняютъ бѣлорусскаго свѣта, какъ того можно было ожидать...

Дударь

Гдѣ сыскать, гдѣ увидать теперешняго «дудара?» ... А между тѣмъ здѣсь (Островскіе, Козловичи, Кабище), какъ увѣряютъ, «самое дударское гнѣздо». Что же касается восточной окраины Витебскаго уѣзда, то даже на сколько мы помнимъ, «дударь» всегда составлялъ здѣсь нѣчто рѣдкостное, и на него, какъ и на его игру, сходились смотрѣть почти съ тѣмъ же «цѣкавствомъ», съ какимъ бѣжали когда-то смотрѣть на приведеннаго Мишку. Сколько уясняю себѣ дѣло, «дудары» рѣдко бывали «пророками въ отечествѣ своемъ», а потому они и появлялись въ мѣстахъ подалѣе отъ родныхъ деревень, гдѣ ихъ мало или вовсе не знали, гдѣ ихъ дуда не прискучила слушателямъ, а скорѣе была новинкою. Обыкновенно «дударь» и не боялся «музыки», т. е. скрипача; но онъ всегда считалъ свое дѣло проиграннымъ, а дальній путь напрасно пройденнымъ, когда при какомъ-нибудь собраніи народа — на «кирмашѣ», сельскомъ храмовомъ праздникѣ, бойкомъ «игрищѣ» — онъ наталкивался на другаго такого же «дудара»...

«Музыка» (скрипачъ), который, съ нѣкоторою завистью подчасъ, пожалуй, думаетъ про себя, что «у дудцы уси нячисцики сидяць.» И дѣйствительно: въ то время, когда скрипачъ перемѣнитъ нѣсколько струнъ, склеитъ нѣсколько разъ скрипку, «дударь» много-много, если перемѣнитъ пищики, да смажетъ корпусъ дуды.

Третья и главная **служба «дудара», — игра «дѣли (для) скоковъ и плясовъ разныхъ.»** Но я долженъ сказать, что дажо хорошо знающій свое дѣло «дударь» все-же немного наигрываетъ плясовыхъ мотивовъ, пѣсень и того меньше, а **что-нибудь «жалобосное» онъ рѣшительно не въ состояніи сыграть.** Въ этомъ случаѣ «дудара» выручаетъ то обстоятельство, что на одинъ и тотъ же мотивъ подберутся десятки припѣвовъ, а на одинъ и тотъ же «плясъ» можно «отколоць скоки два-три»...

Какъ выше упомянуто, «дударь» не долюбливаетъ «дудара,» равно какъ и скрипачъ, который, по крайней мѣрѣ въ первое время стычки, уступаетъ «дудару» и невольно обращается въ его слушателя. Такъ бывало въ былое время, когда «дударь» искалъ «кирмаша,» праздника и игрища; теперь, наоборотъ, «дудара» приходится искать: точно выходецъ съ того свѣта, онъ самъ уже таится и отъ «музыки,» и отъ чужихъ людей... **«дудары» всегда были чѣмъ-то рѣдкостнымъ.**

Какъ въ «дударныхъ» мѣстахъ, такъ и въ мѣстахъ, гдѣ дуда не встрѣчается болѣе, а знакома лишь заочно, по описаніямъ очевидцевъ» любимую музыкальною потѣхою «блазновъ» подростковъ и даже готовящихся въ женихи служить передразниванье дуды, т. о. коллективное воспроизведеніе игры на ней голосовыми средствами, извѣстное подъ ходячимъ терминомъ —

«дражниць дудку»... Въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ случаяхъ воспроизведение дуды бываетъ настолько удачно, что отдаленный слушатель принимаетъ его за настоящую игру; въ особенности такой обманъ весьма обыкновененъ, когда «пираборомъ» служить дѣйствительная «жулейка», или «пысвирѣлка»...

Кромѣ пѣсеннаго упоминанія, «дударь» со своимъ инструментомъ живетъ въ пословицахъ, поговоркахъ, присловьяхъ и даже загадкахъ. Привожу ихъ изъ своего сборника.

1. Купивъ дуду на свою бяду.
2. Якъ отъ дуды – никуды.
3. Покуль дуду надмѣшь, дыкъ семь вярстовъ пройдешь (или увесъ хлѣбъ пожрешь).

4. Дуй у кулакъ, покуль бацька дудку купиць.

5. Надувся, якъ дуда икая (какая-ниб.).

6. Дуда ты едыкыя! (укоризна)

7. Ни дуди ты моей гыловы!

Дуда ты Кисялёвская! (дер. Киселево, Городок, гдѣ когда-то проживалъ капризный «дударь»; во многихъ мѣстностяхъ впрочемъ вставляютъ здѣсь имена окрестныхъ деревень).

Подсучиць, подстроиць, подсудобиць, уторнуць кому-нибудь дудку, – значить: сдѣлать неожиданную преграду, неприятность, зло отмстить и проч.

И повна, и ровна – концы граюць. (Загадываютъ о дудѣ).

Сыма длинныя, бокъ диравый, конецъ закручистый – и пяецъ. (Тоже).

Музыка

«Музыка», т. е. играющій прежде исключительно на скрипкѣ, а теперь и на гармоникѣ, но имѣетъ ласкательнаго «звиска», какъ его предшественникъ. По наслѣдству онъ – «дударь», по роду инструмента – «музыка» и – не то заискивающе, не то пренебрежительно – «паня музыканця». **Скрипка не вошла, подобно дудѣ, въ многочисленныя пѣсни, пословицы, поговорки; нѣтъ ей чести въ воспроизведеніи голосовыми средствами, нѣтъ особеннаго почета ни дома, ни «у людѣхъ», подѣ каковыми слѣдуетъ разумѣть лицъ положительныхъ, что называется, солидныхъ...** все же скрипачи не переводятся съ лица бѣлорусской земли, подобно «дударамъ», а растутъ на смѣну своимъ предшественникамъ, проходя одни и тѣ же музыкальные пути.

Интересно прослѣдить, какъ доходятъ до «музыки»...

Я мало погрѣшу, удостовѣряя, что «музыкою» дѣлается мужчина отъ 15 до 40 лѣтъ, т. е. онъ служить музыкальному дѣлу приблизительно 25 лѣтъ. Раньше указаннаго возраста «музыка» не можетъ рассчитывать на успѣхъ изъ-за своего «блazoцтва», свѣше же этого возраста «человѣкъ соромитца ходиць пы музыкахъ». Кто вмѣстѣ со мною видѣлъ бѣлорусскихъ скрипачей, тотъ подтвердить сказанное, хотя въ то-же время припомнить о незначительныхъ изъятіяхъ. Насытившій свои музыкальныя потребности и, въ особенности, обзаведшійся «живою скрипкой», т. е. женой и дѣтьми, бросаетъ музыкальную службу гораздо раньше, особенно, если житейское положеніе пригонитъ его къ дѣятельному участию въ собственномъ хозяйствѣ, или къ выборному служенію

(десятскій, сотскій, староста, старшина). Нынѣшній бездомникъ – «музыка», истый служитель скрипичнаго дѣла, завтра же бросаетъ «музыковацѣ», если только его обстоятельства переменялись къ лучшему, если онъ вдругъ оказался приставленнымъ къ дѣлу, къ вѣрному куску хлѣба. Полную 25-лѣтнюю службу, въ большинствѣ случаевъ, несутъ: «мылоццы», отпускные, отставные солдаты, бѣдные «жихары» и бобыли. Всѣ эти лица не живутъ, однако, музыкальными трудами исключительно, подобно городскимъ музыкантамъ, и занятіе музыкой считаютъ прибавочнымъ, побочнымъ...

Какъ красавица, такъ, по преимуществу, родители ея видятъ въ «музыкѣ» не совсѣмъ путнаго человѣка и знаютъ, что своей игрой онъ не накормитъ ни жены, ни дѣтей; напротивъ, какъ показываетъ опытъ, нѣкоторые «музыки» приводили въ разореніе даже готовое хозяйство. Недостатокъ домовитости, притяженіе къ рюмкѣ – не вызываютъ глубокаго расположенія къ «музыкѣ» ни со стороны «княгини», ни со стороны «сця й цѣщи», не говоря уже о томъ, что на «музыкѣ» въ извѣстныхъ случаяхъ покоятся «нячисцики», Понятно, что не всѣ «музыки» пользуются одинаковымъ расположеніемъ нанимателей; нужна музыкальная извѣстность и продолжительное знакомство съ нанимателями. **Кто играетъ всѣ «плясы» и любую пѣсню, кто умѣетъ «дыликациць» игру, т. е. дѣлать быстрые «пираборы», тотъ можетъ рассчитывать на большую и лучшую часть нанимателей: болѣе нарядныя красавицы и парни, богатѣйшая часть ихъ, группируются при «знатномъ музыкѣ», тогда какъ бѣднѣйшіе и захудалые танцоры ютятся около начинающаго скрипача, или такого, который не стяжалъ извѣстности играть въ одиночку.** Правда, подѣ одиночную игру «музыки» молодежь охотно танцуетъ – лишь бы не плясать безъ музыки, такъ какъ

Бязь дудки, бязь дуды
Ходюць ножки не туды;
А якъ дудку почуюць,
Самы ножки танцуюць...

Скрипка бѣлорусскаго «музыки» не требуетъ особаго описанія: въ общемъ она похожа на всякую скрипку, толико отдѣльныя части ея и способъ изготовленія заслуживаютъ нѣкотораго упоминанія...

На вопросъ о томъ, не занимаются ли музыкой также бѣлорусскія женщины, я могу, нисколько не погрѣшая противъ истины, утвердительно сказать, что **ни «дударомъ», ни «музыкою» женщина не бываетъ.** Сколько приходилось наблюдать, одно простое держаніе скрипки женщиной вызываетъ въ окружающихъ шутки да насмѣшливыя остроты на ея счетъ. Менѣе странно будетъ появленіе женщины верхомъ на лошади по-мужски, чѣмъ появленіе женщины-скрипача не только въ общественныхъ собраніяхъ, но и въ тѣсномъ кружкѣ. И въ отношеніи музыки, какъ и во многомъ другомъ, мѣстная крестьянка сторонится отъ мужскихъ дѣлъ и довольствуется своими, чисто «жаноцкими»: она «граиць пѣсни», т. е. поетъ ихъ, она «скачиць», т. е. танцуетъ подѣ музыку, но даже и въ этихъ случаяхъ она почти свободна отъ вмѣшательства мужчинъ. Пѣсенъ съ ними мужчины не поютъ, потому что и не помнятъ ихъ столько, сколько помнятъ женщины, да и грубый мужской голосъ не подходитъ

подъ ладъ тонкихъ голосовъ женщинъ, съ дѣтства выправленныхъ въ унисонное пѣнье и рѣдко – въ октаву. «Скоки и плясы» жнщина большею частью отправляетъ съ сестрицами и «посѣстрыми». Къ слову сказать, если случится наблюдать совмѣстные **танцы мужчинъ съ женщинами, то у нашего простолюдина, «у-простоци», они кажутся гораздо цѣломудреннѣе, чѣмъ танцы въ другихъ слояхъ общества.** Такъ, мужчиша не беретъ здѣсь женщины за талию, женщина не кладетъ руки на плечо мужчины; тѣ и другія держатся скромно за руки, а при турахъ поддерживаютъ подъ локти другъ-друга. Но когда женщины танцуютъ особнякомъ, то пары держатся низко за талию, или за средину рукава, а иногда обнявъ шею сосѣдки...

Теперь, повидимому, дѣло обстоитъ иначе, и **свобода нравовъ пролагаетъ себѣ дорожку и въ бѣлорусское захолустье.**

Чтобы покончить съ «музыкою» и его инструментомъ, я приведу изъ личнаго сборника нѣкоторыя примѣты повѣрья и загадки, относящіяся къ скрипкѣ и скрипачу.

1. При сооруженіи дуды требуется, какъ было сказано выше, чтобы всѣ деревянныя части ея были, по возможности, не только изъ одного дерева, но изъ одного пня, даже чурки. Приготовленіе скрипки, наоборот, требуетъ, чтобы части были собраны изъ деревьевъ разнородныхъ: тогда и звуки скрипки будутъ возможно болѣе разнообразны, при чѣмъ незадачливость одного дерева восполнится другимъ. Работающій скрипку долженъ соблюдать тѣ же условія, что и при сооруженіи сохи.

2. Такъ называемое скрипучье дерево не служить строительнымъ матеріаломъ, а идетъ лишь на дрова, да на изгороди. Скрипичный же мастеръ не долженъ совсѣмъ избѣгать такого дерева, особенно, если оно имѣло тонкій дискантовый скрипъ, который усилить скрипичные звуки; но зато «музыка» не будетъ долго пользоваться такой скрипкой: безпокойное и «нипритомное» на пнѣ дерево остается таковымъ и въ скрипкѣ, которой оно сообщаетъ непосѣдливость. До своей конечной гибели скрипка проживетъ лишь столько лѣтъ, сколько ихъ имѣло скрипучее дерево.

3. Пока мастеръ не собралъ всего нужнаго на скрипку матеріала, онъ не долженъ начинать работы, такъ какъ въ противномъ случаѣ онъ никогда не закончитъ скрипки.

4. Подобно многимъ другимъ работамъ **изготовленіе скрипки должно производиться тайкомъ даже отъ самыхъ близкихъ лицъ.** Если ужъ нельзя вполнѣ избѣгать стороннихъ наблюдателей, такъ нужно укрыться отъ нихъ, по крайней мере, при первостепенной работе-склеивъ декъ (скрипичнаго корпуса), иначе скрипка будетъ давать расплзающіеся звуки.

5. Будь скрипичный мастеръ однимъ изъ лучшихъ «музыкъ», онъ самъ не долженъ обыгрывать скрипки послѣ сооруженія ея, предоставивъ это дѣло другому лицу, хотя и съ плохой выправкой.

6. Отъ характера первыхъ звуковъ, извлеченныхъ смычкомъ изъ новой скрипки, зависитъ дальнѣйшая музыкальная судьба скрипки и успѣшное пользованіе ею. Такъ, если эти звуки были минорны, то скрипачъ не будетъ успѣвать въ игрѣ, въ заработкахъ, а скрипка не долго послужитъ хозяину; совершенно обратнаго слѣдуетъ ожидать, когда первые звуки были веселые.

7. Для новой скрипки обязательно должны быть и новыя струны, также и смычекъ, по крайней мѣрѣ, для первой игры. Волоса для смычка, обыкновенно черные, изъ хвоста живой лошади предпочитаютъ всѣмъ другимъ, хотя волоса жеребца стоятъ ниже волосъ мерина, а волоса послѣдняго – ниже волосъ кобылы.

8. При продажѣ, или мѣнѣ скрипки, прежній владѣлецъ ея или совершенно снимаетъ струны, или отрѣзаетъ концы ихъ въ свою пользу. Здѣсь повторяется нѣчто похожее на то, что просходитъ при продажѣ или мѣнѣ лошади, съ которой прежній хозяинъ снимаетъ свою узду или обротъ.

9. Струна обязательно порвется, если въ числѣ праздныхъ зрителей и слушателей скрипача окажется лицо, имѣющее одинаковые по цвѣту глаза со струннымъ мастеромъ или съ убившимъ животное, изъ кишекъ котораго приготовлена струна. Наоборотъ: танцоръ съ подходящими подъ условіе глазами удерживаетъ отъ перерыва даже ненадежную струну.

10. Тогда какъ **нѣкоторыя лица, напр. пчеловодъ, лѣсникъ, мельникъ и, отчасти, рыбакъ, имѣютъ то или иное сношеніе съ «нячисчиками», скрипачъ не можетъ его имѣть. Тѣмъ не менѣе «музыка» не свободенъ отъ приставаній нечистой силы, особенно во время усиленной игры.** Многіе съ увѣренностью утверждаютъ, что, уловивъ мѣсто на опредѣленномъ разстояніи отъ играющаго, можно видѣть, какъ одинъ или нѣсколько «нячискиковъ» пляшутъ около пальцевъ «музыки», цѣпляются хвостомъ за пальцы, а ногтями за струны. Если «нячисчики» ужъ очень разгуляются по струнамъ, пальцамъ и колкамъ, то первыя рвутся, вторыя мляются, а третьи отпускаются.

11. Когда скрипка пріобрѣтена «ускладку», то первое пользованіе ею должно принадлежать или тому, кто первымъ внесъ «складковыя гроши», или младшему по возрасту. Тогда скрипка сослужитъ участникамъ равномерную службу.

12. Подобно всякой музыкальной игрѣ, скрипичная игра при насѣдкѣ, особенно курицѣ, нежелательна: выйдутъ исключительно пѣтушки и всѣ цыплята съ пискливыми голосами.

13. У болоци сцѣвъ (срубиль), у хлѣви знявъ, на руки узявъ – плачиць. (Загадываютъ на скрипку).

14. У лѣси уцѣта, у хлѣви узѣта, ны рукахъ плачиць. (Тоже).

15. Пяѣць питушокъ съ чытырохъ кишокъ. (Тоже).

Заклячая свои воспоминанія о «дударствѣ и музыкарствѣ», я считаю умѣстнымъ повторить, что **дешевая гармоника пришлась по вкусу простолюдину нашей Бѣлоруссіи, и хотя она не вытѣсняетъ окончательно скрипки, зато и не уступаетъ ей въ распространенности.** Старушка-скрипка должна позавидовать своей молодой товаркѣ, которая уже успѣла забраться и въ пѣсни...

По своей сравнительной новизнѣ въ губерніи, гармоника еще не успѣла войти ни въ пословицы, ни въ поговорки, ни даже въ загадки, слагаемыя въ ближайшее время, какъ то можно видѣть, напримѣръ, изъ загадокъ о самоварѣ. Я не рѣшаюсь предсказывать появленіе пословицъ и поговорокъ касательно гармоники, но увѣренъ, что они будутъ гораздо мягче пословицъ и поговорокъ относительно дуды, если только когда-нибудь появятся на свѣтъ Божій.

Ануфры Петрашкевіч (1793–1863 н.)

Паэт. Нарадзіўся ў Шчучыне, скончыў там павятовую школу, вучыўся ў Віленскім і Варшаўскім універсітэце. З 1816 г. – кандыдат, з 1821 г. – магістр філасофіі. У 1822–1824 гг. працаваў у архіве Радзівілаў у Вільні. Адзін з заснавальнікаў славутага згуртавання студэнтаў Віленскага універсітэта – Таварыства філаматаў. Ён распрацаваў структуру арганізацыі «Прамяністых», за што быў высланы ў Маскву (у 1825–1831 гг. працаваў бібліятэкарам ва ўніверсітэце), потым у Табольск (1832–1860 гг.). У 1860 вярнуўся ў Вільню. Першыя творы надрукаваў у 1817 г. у часопісе «Tygodnik Wilenski» (№ 61, 68). Гэта былі сэнціментальныя вершы і гістарычныя думы. А. Петрашкевіч з’яўляецца аўтарам вершаванай фальклорна-этнаграфічнай замалёўкі-ідыліі «Купала».

З самага пачатку сваёй паэтычнай творчасці паэт свядома выкарыстоўваў матывы і вобразы вуснай паэзіі роднага краю. А. Петрашкевіч быў адным з першаадкрывальнікаў багацця беларускага фальклору, з вялікім захапленнем вывучаў народныя звычаі і вераванні.

У ідыліі «Купала» падаецца ідылічны паказ сялянскага жыцця, адчуваецца яўны ўплыў сентыменталізму, утрымліваюцца цікавыя дэталі традыцыйнага язычніцкага абраду – беларускага Купалля, некаторыя з тых, якія амаль не сустракаюцца ў сучасных практыках. Прыкладам можа служыць рытуал ахвярапрынашэнняў язычніцкаму богу Купалу, у цэнтры якога выкананне малітвы-песні. Падкрэслена яе магічная і эстэтычная функцыі. Узмоцнена таксама роля ахоўніка агню купальскага вогнішча – магічнаму сімвалу ачышчэння (Па выданню Літаратура Беларусі: Першая палова XIX стагоддзя: Хрэстаматыя. – Пад рэд. Цвіркі. – Мн.: Беларуская навука, 2000. – 572 с.).

Ідылія «Купала»

...За вёскай пагоркаў вунь доўжацца цені,
І зырка чырвонага сонца праменне
Залоціць аблогі. Мультанак гук чысты
Вяртаецца рэхам з гаёў цёмналістых.
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.
Агню ён ад ранку ахвяры старанна рыхтуе.
– На кошык, Палахна, збан гэты, падпалы.
Як зоймецца стос, заводзь песню Купалы.
Выконвае спрытна загады дзяўчына.
Сама – нібы ружа ці ў лесе шыпшына.
Нявінны румянец на шчоках яснее –
Нібы той падпал, што ў руцэ палымнее.
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:

Ты ўкрыў лугі травой,
Гай лістотай апранаеш,
На палетку пад зарой
Буйны колас наліваеш.
Паспрыяй жа ты ратаю,
Пахадзі ягонай нівай.
Хай жа ён панастаўляе
У жніво шмат коп шчасліва.
Хай міне яго – зрабі так –
Град, усякая навала.
Уратуй ад згубы жыта,
Боб, ячмень яго, Купала!

Звініць далячынь хорам многалосым,
Агонь аж бушуе, віецца над стосам.
Палахна сябровак на міг пакідае,
Бярэ ў рукі збан, малако вылівае
Ў агонь ды заводзіць зноў песню. Дзяўчаты
З хлапцамі ёй зноў памагаюць заўзята:

Дар гавяды мы прыносім –
Хай жа мор яе абходзіць.
Зберагчы каровак просім –
Хай нішто ім не пашкодзіць.
Хай на мётлах ведзьмы злыя
Не ляцяць смактаць іх вымя.
Сыдуць хай на мхі глухія
Ўміг з заламамі сваімі!
Хай травой буйнай пашы
Скрозь далонь твая засцеле.
Каб цвіло ўсё ў краі нашым,
Вынішчай ліхое зелле!

Куды ні пайдзі ты, куды ні кінь вокам,
Агні так вясёла палаюць навокал!
Там гоман і шум. **А зайграе ледзь дудка –
У скокі ўся моладзь пускаецца хутка.**
Здаецца, дрыжыць увесь поплаў, дый годзе,
Калі там закружацца ўсе ў карагодзе.
Басота ж інакшыя гулі спраўляе:
Той вугалем гучна аб камень «страляе»,

Той – з зыркiм сучком у зубах сваiх, быццам
 Чорт нейкі – сяброў напалохаць iмчыцца.
 Дзяўчаты, што кружаць у скоках гурмою,
 I стужкамі крэсляць кругі над сабою.
 Калі ўжо сцiхалi памалу забавы,
 Ад лесу пачуўся гук дудкі яскравы.
 I вось усе бачаць: Аніска ад гаю
 Баранчыка ў кветках вядзе ды iграе –
 Вясёлы, з вусамі, прыгожы сабою.
 Яго тут жа цягнуць у кола жывое.
 Яшчэ весялей ён iграць пачынае,
 Бо тую прыкмеціў, што здаўна кахае.
 Пад водблiск агню шчыра ён апаўночы
 Спяваў да Купалы, узняўшы ўверх вочы:

Студзiш спёку ты расою,
 Што з зямелькі выступае.
 Ярына ўстае сцяною,
 I азiміна буяе.
 Маю плуг я, шмат жывёлы,
 У садку раяцца пчолы.
 Толькі вось агонь кахання
 Не дае заснуць да рання!
 На алтар твой скарбы кiну,
 Прыцягну ягнё табе я –
 Толькі мне аддай Арыну,
 Здзейснi ты маю надзею!
 Як ад сонейка вясною
 Расцвiтаюць ярка краскі,
 Так i я расцвiў бы з ёю
 Ад яе гаючай ласкі.
 Ты русалак нават можаш
 Запынiць знянацку ў полі.
 Дык злучы ў адну, о Божа,
 Ты маю й Арыны долю.

Падвёў пад агонь барана ён тым часам
 I тут жа дастаў нож свой востры з-за паса.
 Хацеў для Купалы, надзей добрых поўны,
 Крывёй зарумяніць бель снежную воўны.
 Ды дзед устрымаў: «Ад заўчаснага дару
 На вёску ўсю можаш наклiкаць ты кару.
 Мы Богу нясем сэрцаў чухлых багацце,
 Ты ж сёння пралiць кроў сабраўся на свяце!
 З Арынай кахаешся ты – гэта знаем.

Яна без бацькоў – мы яе бласлаўляем!»
 I тут жа злучыў закаханым далоні
 Ды ўвенчыў iм згодна са звычаем скроні.
 – Жывіце, як продкі, – сказаў iм зычлiва, –
 Каб толькі была ў вас дагледжана нiва.
 Вам шчырая праца не дасць заняпасці.
 Вы разам сваё адшукаеце шчасце.
**Зноў песня дзяўчат паплыла ўскрай далiны
 Пад гукі жалейкі, пад спеў салаўiны:**

Нахiляе вецер нiзка
 Явар тоненькі з калiнай.
 Паяднаецца Аніска
 З маладзенькаю Арынай.
 Даражэй за ўсе дастаткі
 Хлопцу любая дзяўчына.
 Скарб здабудуць свой для хаткі
 Працай рук сваёй часiнай.
 Iншай быць цяпер Арыне:
 З першым сонечным праменнем
 На ваду вянок не кiне,
 Хутка ўжо чапец надзене...
 Пойдзем мы дамоў палямі
 Без Арыны – ёсць ёй пара.
 Хлопцы й нас пасуць вачамі –
 Вусы ў iх растуць недарам!
 Покуль стане пуста ў полі
 I зiма снягі пасцеле,
 Мы не раз яшчэ ў сваволі
 Тут паскачам на вяселлі!

П.М. Шпiлеўскі (1823–1861 н.)

Беларускі этнограф, piсьменнік, публіцыст i тэатральны крытык. З сям'і святара. Скончыў Мiнскую духоўную семiнарыю (1843 г.) i Пецярбургскую духоўную акадэмію (1847 г.). Настаўнiчаў у Варшаве. У 1846 г. ў Пецярбургу быў апублікаваны першы этнаграфiчны артыкул. Серыя артыкулаў «Беларусь у характарыстычных апiсаннях i фантастычных яе казках» з'явіліся ў часопiсу «Пантеон» (1853–1856 гг.). П. Шпiлеўскі аўтар зборнiка «Беларускія прыказкі» i п'есы «Дажынкi» па матывах «Сельскай iдыліі» В. Дунiна-Марцiнкевіча. У «Падарожжы па Палессі i беларускім краі» («Современник», 1846 г.) прыводзяцца цiкавыя звесткі з гiсторыі гарадоў, мястэчак i вёсак Беларусі, даюцца апiсаннi побыту, павер'яў, абрадаў i звычайў народа. Праз прызму поглядаў piсьменнiка

гэты матэрыял дае магчымасць скласці малюнак не толькі аб сучаснай этнографу, але і аб традыцыйнай культуры беларусаў, культуры папярэдніх эпох (што дае магчымасць праз вобразныя ўвасабленні, эксплікацыі, сімвалы панаглядаць за асаблівасцямі светаўспрымання, перавагамі ў эстэтычных густах, адносінамі да рэлігіі і мастацтва, музычна-эстэтычнымі традыцыямі).

(Урыўкі прыводзяцца па выданню «Путешествие по Полесью и белорусскому краю», — Мн.: Полымя, 1992).

«...через пять минут явился (один из хлопцев — Л.Б.) со скрипкой, дернул дугообразным смычком, и охотницы до плясок мигом сбежались: возле музыканта образовался огромный хоровод девушек, которые стали танцевать. Между плясками я заметил два танца, вовсе не похожие на пляски великорусского просто-народья: мяцелицу (метель) и пацеруху (трясучка) вроде так называли поляки *tremblante*.

Мяцелица состоит в том, что три (но не две и не четыре) девицы, взявшись за руки, то быстро вертятся кругом, как будто вальсируют, то выделяют полукруги медленно, как бы отворачиваясь одна от другой, то, наконец, несутся вдоль и поперек площадки, припевая песню:

Як пашов жеж наш каваль (кузнец)
С кавалихаю на баль,
Да марудна ж (медленно) јон идзе,
Дай дарожки не найдзе;
Не пашов жеж там, гдзе брод,
Да палез ён там, гдзе лёд.
Ён няборджы (нескор, небыстр) на хаду;
Ззябив (заморозил) жонку на ляду (льде).
Бадай (чтоб) таго каваля
Мяцелица замяла,
Што ён яе младау
Да змарозив на ляду...

Мятелицу исключительно танцуют женщины, а по преимуществу девицы. Пацерухай называется танец, как будто похожий на первую фигуру нашей французской кадрили, впрочем, имеющей свой народный тип. Обыкновенно становятся две пары девиц и хлопцев: наклонясь друг к другу, пара девиц, трясаясь всем телом и размахивая руками, на пятках выделяет разные па и потом точно плывет навстречу паре хлопцев, которые в свою очередь, семенят носками сапог, как-то искоса из-под козырька поглядывая на пляшущих дам; когда сойдутся две пары, хлопнут друг друга над ухом в ладоши и поодиночке расходятся в разные стороны, топая ногами и приговаривая: «Вух я! да дух я!» Потом группируются все пары вместе и, переплетаясь руками, делают круги то в одну, то в другую сторону; наконец расклинаются друг с другом и скрываются в толпе, как бы ожидая... ими нового приглашения со стороны хлопцев. Пацеруху танцуют и замужние женщины, и вдовы» (с. 55–56).

«... почти на каждом шагу деревянные кресты, крестики и такие же часовни (каплички) или большие столбы с разными изображениями Божьей матери, Спасителя и Иоанна Предтечи. Смотря на эти памятники христианской веры, уже заранее составляешь понятие о набожности жителей Несвижского края и можешь назвать его Страной крестов, как именуют свою отчизну жители идиллической Жмуди, соседней с Несвижем» (с. 65).

«... для поддержки распространяемых им (М. Радзівілам) верований (кальвінізма — Л.Б.) завел типографию при замке и велел печатать еретические книги, которые слишком зловредно действовали на тогдашние умы жителей Несвижа и без того взволнованные уже духом униатского раскола» (с. 68).

«Из протеста, поданного в 1635 году минским униатским духовенством, видно, что во время пребывания в Минске митрополита Могилы возвратившиеся в православие из унии жители напали силой, под предводительством также новоправославного священника Елисея, на взятый в унию минский Воскресенский монастырь» (с. 104)

«...поселился, говорит предание, знаменитый силач-знахарь по прозванию Менск или Менской и построил на каменную большую мельницу о семи колёсах. Говорят, никто никогда не видел его, а между тем окрестности свислочской земли наполнены самыми фантастическими рассказами о силе и богатстве: говорят, **в его мельнице мука мололась не из хлебных зёрен, а из камней, что ночью слышались там какие-то странные крики, гики, песни, музыка и пляска;** что в полночь разъезжал он на своей мельнице по дорогам и набирал дружину из сильных людей, из которых впоследствии составилась целый народ и стал селиться рядом с мельницей знахаря...» (с. 132).

«Следующие годы XVI века принесли Минску печальную весть о польском владычестве и окончательном введении униатского раскола, начало которому положили иезуиты в минском крае ещё в конце XVI века... Находясь под игом польской власти, **Минск мало-помалу терял права и значение древнерусского города, так что в начале XVII века он уже являлся ополяченным и униатским городом.** А между тем до XVII века в Минске был только один римско-католический костёл (катедра, собор), построенный в 1390 году Владиславом Ягеллом; все же прочие храмы были старожитной греческой веры и закона, как видно из древних актов и грамот Минской губернии» (с. 135).

«...Живопись икон отзывается духом византийской школы и замечательно точным выполнением художника, кажется, с умением взявшегося за дело.

Собор вмещает в себя бесценную для всего западно-русского края святыню, древнейшую чудотворную икону Богаматери. Она была некогда помещена равноапостольным князем Владимиром Киевским в Киевской Десятинной церкви и хранилась там 500 лет. В начале XVI века, в 1500 году при разграблении Киева татарами икона эта по снятии с нее украшений была брошена в Днепр и через некоторое время явилась в Минске за рекой Свислочью, была замечена жителями города и поставлена в так называемой Замковой Рождества Богородицы церкви 13 августа 1500 года, там находилась 116 лет. Отсюда по распоряжению униатского митрополита Рутского в 1616 году перенесена в Святодуховую церковь, где над многими из прибегающих к помощи небесной заступницы совершались

чудеса божьей благодати. По уничтожению в Минске унии икона эта сделалась достоянием православного собора. Таким образом святыня эта около четырех веков сохранялась в Минске» (с. 147).

«Отчего Лошницы не сохранили в себе ни малейшего элемента литовского или польского происхождения? Напротив, нравы и образ жизни отзываются чисто русскими или **славяно-кривичскими** началом, а поверья их по преимуществу славянские; доказательством служат их сказки и особенно песни, в которых вполне отражена дума древнего русского народа, воспеваются герои белорусские, упоминаются названия урочищ, лесов, озер и гор, чисто кривичские и в которых, наконец, так сказать, светится, как алмаз, древний славяно-русский язык и слышатся звуки белорусского напева» (с. 163).

«Легенда: говорят будто на этом месте (Ігумень – Л.Б.) некогда существовало какое-то паганское болванище (то есть идол), к которому собиралось много народа; чтобы отвлечь народ от этого языческого служения, странствующая игуменья внушила соседним христианам построить монастырь, в коем незадолго явился чудотворный образ Пресвятой Богородицы. Впоследствии, **за нечестие жителей, вздумавших возобновить близ монастыря идолопоклонство, монастырь провалился сквозь землю**, и на месте его в ту же ночь образовалось озеро необыкновенно глубокое, окруженное почти непроходимым болотом... Чтоб более придать значение этой легенде, придумали рассказы о самом озере. Так говорят, будто в глухую полночь слышится в том озере печальный гул колоколов, погребальное пение и пронзительные стоны» (с. 218).

Уладзіслаў Сыракомля (Людвік Кандратовіч) (1823–1862 н.)

Пясняр беларускай вёскі, яго называлі «лірнікам вясковым». Ён сам сябе лічыў песняром, а сваю ліру «з чарадзеянага дрэва» настройваў «апяваць нашы крыжы, курганы і магілы ад Міндоўга да сённяшніх дзён». Пісаў на беларускай і польскай мовах.

Каралеўскія лютністы

Урыўкі з выдання «*Królewski lutniści. Obrazek z Przeszłości. Władysława Syrokomle. Wilno, Nakładem Księgarni p. F. Rubena Rafałowicza, 1857* (Малюнак з мінулага. Надрукавана ў Вільні ў 1857 г. Прысвячаецца Караліне Пранеўскай з павагай да яе таленту).

З уступнага слова аўтара вядома, што твор узнік пад уплывам выявы знакамітага ў краі мастака Войцэха Герсона, які ў пісьмовай спадчыне караля Сігізмунда Аўгуста знайшоў квіток аб выплаце каралём грошай невядомаму тарбаністу (дудару), які саборнічаў у майстэрстве з вядомымі прафесійнымі прыдворнымі музыкамі. Гэты факт натхніў яго паказаць у малюнку кантраст паміж вучонай італьянскай музыкай і простаю музыкай спадчынных сёл. У. Сыракомля, узрушаны малюнкам, стварыў цэлую паэму. У творы ўспамінаюцца каралеўскія лютністы, знакамітыя кампазітары XVI стагоддзя К. Клабан і В. Бакфарк, трапна ахарактарызаваны іх «вучоныя» песні, аднак далёкія ад простага народнай

музыкі. Менавіта яна, песня тарбаністы-дудара, прызванага Радзівілам з адной з яго шматлікіх сядзіб, заспакойвае смутак караля па памерлай каханай жонцы – Барбары Радзівіл. Вобраз дудара – погляд у мінулае і мастацкае ўвасабленне аднаго з традыцыйных ў беларускай паэзіі вобразаў музыкі.

«Кароль мой – з паклонам сказаў Радзівіл,
Нельга жадаць пачуццяў ад влохаў.
Яны прывыклі слухача здзіўляць,
І сэрц літоўскіх ім недаступна глыбіня.
На нашыя цяпенні і боль сэрца
Найлепш падыдзе свая песня.
Ёсць у мяне музыка пры двары,
Народжаны ў маёй украінскай сядзібе.
Ён грае на славянскім тарбане
І знае песень шмат казачых,
Такіх, што ў мяне сляза ў вачах стаіць.
Ты ведаеш, што лёгка я не плачу.
І песня Нізова, і думка Літоўска
З яго вуснаў выходзіць іначай.
Можа Ваша Каралеўская Мосць
Прастака пажадае паслухаць.
«Няхай прыйдзе» – адказ Зыгмунтовы.
Слугу ў залу прывялі. Ён нясмела і стыдліва
Сагуўся ў паклоне і стаў недалёка
На разгляд караля й свайго пана.
Тарбан загучаў так галосна,
Быццам вецер сцяпны загуляў,
Зашумелі літоўскія сосны і елкі,
У Татрах буры з маланкай завялі –
Так уступ ён да песні ствараў.
Песня тарбаністы:
Што ты, арле яснапёры,
Сядзіш на кургане,
Змрочны зрок твой і пануры,
Як сонца ў тумане.
Твае грудзі – моц і сіла,
Скаваны няволей,
Няўжо думкі замагільны
Баляць у тваёй глове...
Адказаў арол малойцу:
«І я зведаў радасць,
А цяпер я сам на свеце,
Бо арліцу страціў».
Той зноў моўіў:
«Хто ўзвышан над другімі,

Мае арла постаць,
 Музіць арлом заставацца,
 Хоць жалоба мучыць...
 Твая любая высокая,
 Так высокая ў небе,
 Яна кожную хвілінку
 Моліцца за цябе...
 Арол, спраўляй свае справы,
 З людзьмі будзь, малойца.
 На тугу – адна парада:
 Праца й баяванне».
 Уся зямля па манарху смуткуе.
 І калі сум і праца без меры,
 Возьмуць сілы на ніве Айчыны,
 Тады лёгкай далонню Барбара
 З ілба здыме выяву таго – пот капельны.
 Адгарнуў ён валоссе з ілба,
 Там было ўжо пагодна і ясна...
 Радзівіл, збыт вясёлы, гардлівы,
 Трыумфальныя позіркы кідаў.
 Толькі Бакфарк з Клабанам – лютністы,
 Нешта здзекліва насам шапталі.
 (Адвольны пераклад – Л. Борсук)

Кірыла Тураўскі (1130–1183 н.)

Выдатны рэлігійна-царкоўны дзеяч, асветнік і паэт, валадар красамоўнага пісьмовага і вуснага слова. За пісьменніцкі дар і талент прамоўцы быў названы сваімі суайчыннікамі другім Златавустам «паче всех воссиявший на Руси». Аўтар Слоў, прытч, малітваў, некалькіх канонаў. Пра гэта паведамляе «Жыціе», напісанае ў XIII ст. З «Жыція» вядома пра затворніцтва манаха Кірылы, якім ён «уславіўся ва ўсім краі тым». Кірыла Тураўскі пастрыгся ў манахі ў Нікольскім манастыры Турава, ажыццявіў духоўны подзвіг – стоўпніцтва. Малады манах, ён адасобіўся ў высокай драўлянай вежы і жывіў свой розум ведамі і навукай, удасканалваў свой дух малітвай, у цішыні і маўчанні, набліжаючыся да Святага вечнага. Аўтар «Жыція» паведамляе таксама, што гэты блажэнны епіскап «піша кнігі ад евангельскіх і прароцкіх казанняў, якія чытаюцца на Боскія святы, і іншых карысных для душы слоў мноства, і малітвы да Бога, і пахвалы многім святым, – усе гэтыя і мноства іншых пісанняў Царквы перадаў. І канон вялікі аб пакаянні напісаў да Бога па главах азбукі» [139, с. 66]. Аўтар дае ўказанне гласу пятага для выканання гэтага канона. Аб ім, Вялікім каноне Богу, у гісторыі праваслаўнай Царквы сказана, што «гэты пакаяны канон, вядомы і сёння па рукапісах, цалкам годны імені вялікага, не па велічыні, якая нязначная, а па багацці і глыбіні пачуццяў: гэта шчыры горкі плач душы аб грахах перад Богам». Старажытны

апавядальнік заўважаў, што і «доныне поют его вернии русские люди; патрэбна жадаць, каб тое ж і сёння можна было сказаць пра гэты канон, які далека лепшы за многія каноны грэчаскія» [89, с. 5].

Кірыла Тураўскі быў епіскапам Тураўскім. Кананізаваны праваслаўнай царквой. Прытрымліваўся традыцыйных для Сярэднявечча поглядаў на музыку. Богаслужэбны спеў разглядаў як сродак для ўзмацнення слова Святога пісання, і адмоўна ставіўся да народнай музыкі.

Слово на възнесение Господне

Тъм сий праздник паче инъх чьстнъй бысть нам, и си гора святъйши есть Синайскыя горы. На ону бо невидимо съниде, а на сей явьствьно ся показа; на Синайскую бо съшъд, вся устрашаше, зане гора вся горяще огньмъ, молния же и громи приступающая к горъ умърщваху, тьчю с единъм Моисъемъ бог бесъдоваше; а на Елеоньскую с тьмами святыхъ вышъд Христос, вся освящаеть, и вся утшаеть. Свьтитъ бо ся Елеон яко солнце, святыхъ чини с Хрстосъмъ на собъ имъя, и за оны громы и мълнии пророчьстии **слышатся гласи**, яже радостно ликъствують глаголюще: «Възнесися силою твоею, боже, поем и въспоем силы твоя». **Ангелы вся поущаютъ** глаголюще: «въскликните богу вся земля, пойте же имени его»; **патриарси начинаютъ пѣснь**: «Се бог нашъ възносится, смилив обоя в едино, и съвъкупив земныя с небесными»; **преподобнии възглашаютъ**: «Възнесися на небеса, боже, по всей земли слава твоя»; праведници велегласуютъ: «Възнесися судай земли, да и мы в свѣте лица твоего, господи, пойдем»; **Давыд, же, акы старейшина ликов, уяшняя пѣсенные гласы, глаголетъ**: «Вси языцивъсплещьте руками, въскликните богу глпсом радости, да възидеть бог в въскликовении и господь в гласъ трубнь»; всехъ же гласъ оконьчеваетъ Павел, глаголя: «**Кто възиде на небеса, Христа съвести? Кто ли сълезе в бездну, Христа възвести? Нъ ть есть съшедый, и паки въшедый, превыше всъхъ небесъ**». Туже бъ и язычская церкви, уневѣстивъшися Христу, и того ныня възносима на небеса зрящи скърбить, и стонючи от сердца с Соломономъ въпиеть: «Уязвлена есмь аз любовию твоею, женише небесный, не трудихъся в слъдъ тебе, и дни чловька не възлюбихъ»... (Тэкст прыводзіцца па выданню: Коршунаў А. Ф. Хрэстаматыя па беларускай літаратуры: Вучэбны дапаможнік для філалагічных факультэтаў ВУНУ. – Мн.: Вучпедвыд, 1959).

Слово Кирилл Мниха нелостойнаго о поновлении възкресения, и о Артусе, и о Фомине испытании ребр Господень (Слово на Фомину неделю)

Днесъ весна красуется, оживляючи земное еСТЬСТВО, и бурнии ветри тихо повеающе плодъ гобзуют, и земля семена питеючи [питаючи] зеленую траву ража-ет. **Весна убо краснаа – вера Христова, яже крещением поражает чловечьское еСТЬСТВО; бурнии же ветри – грехотворнии помысли, иже показанием претворшеся на добродетель**; душеполезныя плоды гобзуют, земля еСТЬСТВА нашего, аки семена слово Божие приимши и страхом Его присно болящи, дух

спасения ражаёт. Ныне новоражаемии агньци и унци быстро путь перуше скачют и скоро к матерем възвращаюся веселятся, да и **пастыри свиряюще веселием Бога хвалят**. Агньца глаголю кроткыя от язык люди, а унца – кумиротслужителя неверных стран, иже Христовым въчеловечением [дад.: и апостольским учением] и чудесы скоро по закон емшеса, к святей Церкви възвратившеса, млеко учения ссут, да учителя Христова стада о всех молящеса Христа Бога славят, вся волкы и агньца в единое стадо събравшаго. Ныня древа леторасли испущают и цвети благоуханна процвитают... (Тэкст прыводзіцца па выданню: Мельнікаў А.А. Кірыл, епіскап Тураўскі. Жыццё, спадчына, светапогляд. – Мн.: Беларуская навука, 1997 г.)

Кірылы Манаха вельмі карыснае павучанне

Калі ўбогі прагне і жадае дзеля Хрыста – то на нябёсах ён узбагаціцца і натоліцца міласцю Божай і райскімі стравамі. Калі хто смуткуе тут, абгавораны і зняслаўлены, зганьбаваны і выгнаны за праўду, – анёлы на небе таго ўшануюць, і з праведнікамі будзе ён радавацца і весяліцца. Калі чалавека якога тут ненавідзяць і б'юць за Хрыстовае імя – таго ўзлюбіць Бацька ўсявышні на небе, і будзе той радавацца з анёламі, спачываючы ў раі. Але зацяты п'яніца і нікчэмны абжэрца дарма будзе прагнуць і жадаць райскае ежы. Калі хто быў тут неміласэрны, не даў прытулку вандроўніку і не злітаваўся над бедным – той ад Бога на небе міласці не атрымае, і не прымуць анёлы яго ў Нябеснае Царства. Калі чалавек жыве тут у блудзе юрлівым – там не ўбачыць ён аблічча Бога і не атрымае Нябеснага Царства, а зрынута будзе ў вогненную раку. Калі не пакаюцца ад усяго сэрца з верай і плачам тыя, хто ў гэтым жыцці грашыў непатрэбна, – тых асудзяць няўмольна ў дзень Страшнага судзішча. Гора будзе ўсім тым, хто не трымаўся кніжнай мудрасці і наказаў духоўных бацькоў; **гора тым, хто пад гульні і скокі апіваўся віном; гора будзе жалеінікам і гора тым, хто іх слухаў, бо што ўзвядзічае д'ябла – губіць усіх хрысціян.** (//Спадчына. – 1990. – № 2).

Жыццё

Памяць Святога нашага бацькі Кірылы, епіскапа Тураўскага

Блажэнны Кірыла нарадзіўся і ўзрадаваўся ў рускім горадзе Тураве. Быў ён сынам багатых бацькоў, але не любіў багацця і марнай славы гэтага свету, а любіў больш за ўсё вучэнне Боскіх кніг. І, навучыўшыся Боскім пісанням, пайшоў у манастыр і зрабіўся манахам. І працаваў дзеля Бога больш за ўсіх, пастом і дбаннем стамляючы цела сваё. І напоўніўся ён святым духам, і многім манахам прыносіў карысць, павучаючы іх скарыцца і слухацца ігумена, нібы самога Бога, і ва ўсім яму падпарадкоўвацца, бо чарнец, які не мае паслушэнства да ігумена, як абяцаў, не можа ратавацца. Пасля ж блажэнны, жадаючы большых падзвігаў, увайшоў у слуп і жыве нейкі час пустэльнікам, яшчэ больш шчыруючы ў пастах і малітвах. І выклаў ён многія пісанні Боскія. І ўславіўся па ўсёй зямлі той. І, паводле малення князевана і людзей таго горада, прызначыў яго мітрапаліт епіскапам

горада Турава, што паблізу Кіева. І добра працаваў [Кірыла] дзеля Божай царквы. А ерась Фядоркі епіскапа, ерэтыка, якога назвалі так з-за ягонай брыды, выкрыў блажэнны Кірыла з дапамогаю Боскіх пісанняў і пракляў яго. Князю ж Андрэю Багалюбскаму напісаў мноства пасланняў ад Евангельскіх і прарокавых кніг, а таксама многа душакарысных словаў, а яшчэ больш – Малітваў да Госпада і ўсхваленняў многім святым, якія перадаў царкве. Напісаў ён таксама й вялікі канон пакаянны да Госпада па літарых азбукі, які дагэтуль чытаюць праваслаўныя рускія людзі. Так жыве ён у дабрачыннасці і набожнасці, добра пасвячы даручаны яму статак, і адышоў у вечнае і бясконцае жыццё. Прыйдзіце ж сёння, браты, усхваліць свайго свяціцеля такімі словамі: «Радуйся, святару шаноўны, настаўніча наш, другі Залатавуст, што празяў больш за ўсіх на Русі! Радуйся, свяціцелю, бо найсвятлейшым вучэннем сваім асвятліў зямлі Рускія! Радуйся, сонца, што асвятляе Божым розумам змрочных і цёмных! Молім цябе, свяціцелю, узносячы мізэрныя нашыя словы: малі за нас Уседзяржыцеля, перад Якім стаіш смела, каб Той пазбавіў нас бедаў і гора ад паганых бязбожных агаран, якія катуюць нас, і каб атрымалі мы ласку Яго і адпушчэнне грахоў малітвамі тваімі і асалоду вечных дабротаў у наступным веку». (//Спадчына. – 1990. – № 2).

Ефрасіння Полацкая (каля 1104 г. – каля 1173 г.)

Беларуская асветніца, заснавальніца храмаў і манастыроў, скрыпторыяў і школ пры іх. «Жыццё Ефрасінні Полацкай» было напісана ў канцы XII ст. Прыкладна ў гэты ж час з'яўляюцца першыя песнапенні Прыпадобнай. Гімнаграфія першай святой Белай Русі будавалася на працягу сямі вякоў. У фарміраванні мастацкай свядомасці сімвалічнае праявілася праз вобразна-зямное, у якім паядналися формы сімволіка-паэтычнага і народна-фальклорнага. Найбольш вядома націраваная сціхіра «Придите, любомудрыни». Паводле спіскаў XII ст., па Н. Сярогінай, сціхіра з'яўляецца трохгласнікам, г. з. яна распявалася папераменна трыма гласамі адпаведна тром часткам тэксту. Такая традыцыя грэчаскага паходжання (змена ікасаў у адным песнапенні) трымалася да канца XVI ст. У спісах XVI–XVII стст. сціхіра ўваходзіла ў цыкл сціхір «на хвалитех» і распявалася шостым гласам.

(Мелодической характеристикой каждого гласа в знаменном пении являлась попева, или кокиза. Их чередование не означало хаотичности. Каждая ячейка имела диапазон терции и не октавный, а квартовый остов. Формульность и мономерность (своеобразный однодольный метр) являлись основными принципами ритмического объединения. Такое строение распева, его безкульминационный характер придавали песнопениям спокойствие и бесстрастность, способствовали отрешённости и возвышению над миром земных страстей. Каждый глас имел своё чередование попевок и обладал специфической выразительностью и образностью. Проанализировав большое количество песнопений всех основных жанров православной гимнографии, протоиерей Б. Николаев дал подробную характеристику каждому из восьми гласов. (Б. Николаев Б. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. Опыт исследования мело-

дики и нотации русского православного церковного пения со стороны церковно-богослужебной. – М., 1995).

Первый глас он называет гласом «Божественного величия, небесной красоты, благолепия, глас примирения Неба с Землей во едином триумфе всемирной славы и общего торжества. Его мелодии звучат важно, величественно...» [с. 87]. **Второй глас он определяет** как глас «Божественной любви, самой чистейшей, невыразимой словом, неуловимой мыслью, но познаваемой чистым сердцем младенца и чуткой душой любящей матери» [с. 91]. Третий глас «земного начала», по его мнению, призывает к духовной радости, душевному миру, вселяет мысли о добродетели, освобождении от греха, четвертый же является гласом светлого торжества, небесной славы, одновременно содержит оттенок покаяния. Следующие четыре плагальных гласов (производных) углубляют содержание первой автентической четверицы. Так, пятый глас усиливает идею «духовной сладости», часто выраженную в приветствии «Радуйся», или идею поклонения; шестой – наполнен глубокой скорбью и связан с догматом сошествия. Седьмой глас охарактеризован как «непримиримый», «апокалиптический, эсхатологический, глас неведомого» [с. 104]. Гласом восклицания назван восьмой, который способен, по мысли автора, выразить вопль во плаче, громкогласный призыв, торжество и тревогу, он определен как царственный, воплощающий совершенство небесного.

В отличие от профессионального западноевропейского многоголосия с его доминирующей вертикалью русское строчное пение имело линейную мелодическую природу с опорой на подголосочное многоголосие, идущее от крестьянской песни с её гетерофонным расслоением, либо ленточным движением голосов. Это был первый опыт самобытного русского профессионального контрапункта, отражающий диссонантную природу естественного народного мышления.

3 артыкула: Борсук, Л.И. Знаковая система древнерусского пения/ **Личность – Слово – Социум: Материалы 6-ой Международной научно-практической конференции**, 19–20 апреля 2007 г., г. Минск: в 2-х ч./ отв. ред. В.В. Фалалеев – Мн.: Паркус плюс, 2007.)

3 «Жыцця»

Вот собрала вас, словно птенцов, под крыло себе и на пастбище, словно овец, дабы паслись вы в заповедях Божьих. А я легким сердцем стараюсь учить Вас, видя плоды труда Вашего и дождь учения на вас проливаю. Ваши же нивы стоят без всходов и не поднимаются в гору, а год уже завершается, и лопата лежит на гумне. И боюсь, что будете вы плевелами, и предадут вас огню негасимому. Постарайтесь же, чада мои, избежать его и станьте пшеницей чистою, и смелитесь в жерновах умиротворением, молитвами и постом, дабы чистым хлебом принесенным быть на трапезу Христову. (А. Мельнікаў. 3 неапублікаванай спадчыны: Манаграфіі, артыкулы, вершы, матэрыялы навуковай канферэнцыі, успаміны сучаснікаў / Аляксей Мельнікаў. – Мн.: Выд-ва «Чатыры чвэрці», 2005. – 596 с.: іл.)

Тэст сціхіры «Придите, любомудрыни» (рэдакцыя тэкста з сучаснай «Минеи месячной» – месяц май, 23 дзень)

Приидите, любомудрыни, песнями богокрасными воспоим достохвальную и смиренную Евфросинию всечестную и источники слез омыемся рыдаючи и плачущи: негли Господь и Бог рыдание и плач восприимет и еще тело и душу

ея прия; понеже Его смирения сама изволила еси, нам может дати с духом ея совокупитеся, притекающим, яко доброхвальную и доброкрасную молитву ея воспримет, много бо может молитва прпаведного поспешествуема. Молю же вы, братие, не лениви будем, в ночь и день молящеся к Небесному и земному Творцу, яко Дух Святы послет в стяжание и молитвами блаженныя Евфросинии нас избавит от сети вражия и спасет души наша (Минея, Месяц май 23-й день. Преподобныя матери наша Евфросинии Полотския, с. 44-61).

Францыск Скарына (каля 1490 г. – каля 1551 г.)

Выдатны дзеяч беларускай культуры XVI ст., вучоны-гуманіст, першадрукар. Слаўны сын Полацка, пачынальнік беларускага рэнесансавага асветніцтва, ён, акрамя грамадска-палітычных, філасофска-этычных, прававых поглядаў, пакінуў «людзям простым, паспалітым» думкі і разважанні пра музыку і з'явіўся выразнікам музычна-эстэтычных поглядаў свайго часу.

(Урыўкі па выданню: Скарына Ф. Творы: Прадмовы, казаньні, пасьясласлоўі, акафісты, пасхаліі. (Уступ. арт., падр. тэкстаў, камент., слоўн. А.Ф. Коршунава) – Мн.: Навука і тэхніка, 1990.)

Предсловіе в Псалтырь¹

Всяко писанне богом водъхновеное пользно ест ко учению и ко обличению, исправльнию и ко наказанию правды. «Да совершен будетъ человекъ божий и на всяко дьло добро уготован», – яко святыи апостол Павел² пишетъ. И сего ради светые писма уставльна суть к нашему навчению, исправльнию, духовному и телесному, различными обычаи: едины законом ветхым и новым, другие светыми пророки даны суть нам, иные деянием светых отецъ, а некие прытьчами премудрых учителей, некоторые теже песнями и псалмы³, от царя Давыда⁴ и от иных божиих певцев сложеными, яко ест Псалтырь.

Тые же вси первоменованыя писма, кажное с них токмо едину речъ в собѣ замыкаетъ; яко закон живота вечного людей доступити учить; пророци приидушее доброе добрым, а злое злым проповѣдуютъ; деяния же и животы светых отецъ жити нас на свете в боязни божией и в терпении навчаютъ; притчи пак и приповѣсти премудрых учителей добрых обычаев младых и старых наставляють.

Псалтырь же сама едина вси тые речи в собѣ замыкаетъ и всех тых учить и все проповѣдуетъ, – суть бе в ней псалмы, яко бы сокровище всих драгых скарбов, всякии немощи, духовныи и телесныи, уздравляють, душу и смыслы освящаютъ, гнев и ярость усмиряють, мир и покой чинять, смутки и печаль отгоняют, чювствіе в молитвах даютъ, людей в приязнь зводятъ, ласку и милость укрепляютъ, бесы изгоняють, ангелы на помощь призываютъ.

Псалом ест щит против бесовскимъ ношнымъ мечтанием и страхом, покой деннымъ суетам и роботам, защититель младых и радость, старым потеха и песня, женам набожная молитва и красота, детям малым початок всякое доброе науки, дорослым помножение в науце, мужем мощное утверждение.

Псалом ест всея църквы единый глас, свята украшаетъ. Псалом всякую противность, еже ест бога ради, усмиряетъ. Псалом жестокое сердце мякчитъ

и слезы с него, яко бы со источника, изводить. Псалом ест ангельская песнь, духовный темъян, вкупе тело пнием веселить, а душу учить.

И что ест, чего в псалмах не найдешь? Нест ли там величества божия и хвалы его?

Там ест справедливость. Там ест чистота душевная и телесная. Там ест наука всякое правды. Там мудрость и разум doskonaлый. Там ост милость и друголюбство без лъсти; и вси иншии добрые нравы, яко бы со источника, оттоль походятъ. Там ест великая тайна о бозь в троици едином и о воплощении господя нашего Исуса Христа, и о вмучении его невинном, и о воскресении из мертвых. Там ест надежа востания из мертвых и вечного живота, боязнь страшного суду и вечного огня. Там ест многих скрытых тайн зъявление. Вси тыя речи, яко бы у великом сокровищи, в сей малой Псалтыри найдешь.

И видечи таковыя пожитки в так малой книзе, я, Францишек, Скоринин сын с Полоцька⁵, в лекарских науках доктор, повьлел есми Псалтырю тиснути рускими словами, а словенским языком напред ко чтю и к похвалю богу в троици единому и пречистой его матери Марии, и всем небесным чином и святым божьим, а потом к пожитку посполитого доброго, наболей с тою причины, иже мя милостивый бог с того языка на свет пустил.

А зовьтся псалтырь гудьба, едина подобна к гуслим. Яко сам царь и пророк поет, глаголя: «Хвалите господя во псалтыри и в гуслих». И сего для поставил ест царь Давыд четырех великих ереов, их же избрал от всех людей, Азафа⁶ и Емана⁷, и Ефана⁸, и Идифума⁹, абы гудли на псалтыри пред киотом⁹ завета господня и псалмы абы припевали по вся часы, яко пишет о том в первых книгах Паралипомена.

Ест же той раздел Псалтыри от гуслей. Гусли имеют много струн, псалтырь же толко иматъ десеть струн, яко пишет о том: «Хвалите господя во псалтыри десятиструнный **А была сия гудьба уставльна духом святым**».

на знамя десятерого божьего приказанья, еже дал господь Моисеви¹⁰ на горе Синай¹¹, а то к нашему научению, абы мы, Псалтырю поючи, чтучи и говорячи, всегда имели десятеро божье приказание пред очима.

Так же будь ведомо, положил есми некоторые на страницах в сси Псалтыри главы з розных книг, а то для того, абы знакомито было, иже вси иные светые писма згожаються с Псалтырею и одно на другое светчить. А то, чтучи в tych книгах, иже суть главы на боцех пописаны, найдете. Так же положил есми на боцех некоторыи слова для людей простых, не рушаючи самое Псалтыри ни з чем же, яко суть онагри, и геродеево жилище, и хлябие и иные слова, которыи суть в Псалтыри неразумныи простым людем, найдуть е на боцех руским языком, что которое слово знаменуеть. Теже розделил есми вси псалмы на стихи по тому, яко ся в ыных языцех делить.

А так ест конецъ предъслова Псалтыри.

¹ Псалтырь, або Книга псалмоу — одна з біблейських книг Старога Завету, яка змяшчає 150 розных па зместу і жанру творау і ўяўляе сабой зборнік рэлігійнай лірыкі. Яе аўтарства прыпісваецца старажытнаўрэйскаму цару Давыду, які жыў у XI ст. да н. э. У эпоху сярэднявёкаў Псалтырь быў адной з галоўных кніг навучання грамад-
стве. Вывучэнне гэтай кнігі лічылася дастатковым для таго, каб быць падрыхтаваным да

выканання царкоўнай службы, бо той, хто ведаў Псалтырь, успрымаўся тады грамад-
ствам як асоба адукаваная, здольная чытаць усялякія іншыя кнігі. Псалтырь у далёкім
мінулым служыў не толькі настольнай кнігай кожнага адукаванага чалавека, але ня-
рэдка быў і яго неразлучным спадарожнікам у часы розных доўгатэрміновых паездак і
падарожжаў. Таму невыпадкова, што Скарына, улічваючы такую вострую практычную
патрэбу ў гэтай кнізе, пачаў сваю кнігадрукарскую дзейнасць менавіта з Псалтыра і
выдаў яго двойчы: у Празе ў 1517 г. і ў Вільні ў 1522 г. у складзе так званай «Малой
падарожнай кніжкі».

У Псалтыры веруючыя бачылі магічны сродак лячэння і ачышчэння чалавека,
папярэджання розных бед, своеасаблівае «лекарство душевное». Гэтую кнігу нярэдка
чыталі над хворым, які пакутаваў ад цяжкіх і працяглых, асабліва псіхічных, хвароб,
прычыну якіх вытлумачалі шкодным уплывам нячыстай сілы. Успрыняцце магічнай
сілы ўздзеяння Псалтыра выяўлялася і ў звычай чытання яго над нябожчыкам. Па
Псалтыру на Русі таксама варажылі. Усе гэтыя факты сведчаць аб вялікай папулярнасці
Псалтыра ў даўнія часы і важнай яго ролі ў духоўным жыцці сярэднявечага чалавека.

2. Павел — адзін з легендарных хрысціянскіх апосталаў, прапаведнікаў хрысціянства.
Паводле хрысціянскага падання, ён жыў у I ст.н.э. Хрысціянская царква прыпісвае яму
аўтарства 14 пасланняў, якія ўвайшлі ў звод т. зв. Новага Завету Бібліі.

3. Псалмы — творы рэлігійнай лірыкі, якія атрымалі назву ад грэчаскага слова
«псалмос» — пахвальная песня, урачыстае рэлігійнае песнапенне, малітва. Яны
выконваліся пад музычны акампанемент арфы. Тэрмін «псалмы» цесна звязаны з
назвай лірыка-паэтычнага зборніка Псалтырь. У сваім першапачатковым выглядзе
псалмы да нашага часу не захаваліся. Яны вядомы толькі ў старажытнагрэчаскіх
кананізаваных перакладах-апрацоўках, якія сляваліся ў раннехрысціянскіх храмах
папераменна двума хорамі ва ўнісон. Іх паэтычная форма і метрычная арганізацыя
трымаюцца на сінтаксічным паралелізме, які аб'ядноўвае або сіналімічныя варыяцыі
адной і той жа думкі, або агульную думку і яе канкрэтызацыю, або дзве супрацьлеглыя
думкі, ці, нарэшце, два выказванні, пададзеныя па ўзрастаючай градацыі. Псалмы
вызначаюцца жанравай разнастайнасцю. Побач з культавымі ўсхваленнямі яўрэйскага
бога Яхве ў Псалтыры сустракаюцца пранікнёныя скаргі і пракляцці, гістарычныя
агляды і нават шлюбныя песні. Некаторыя псалмы вылучаюцца сваім медытатыўным
характарам. Так, у прыватнасці, псалом 8 — гэта глыбокі роздум аб вялікасці чалавска.
Аднак у цэлым Псалтыру ўласцівы адзінства жыццёўспрыняцця і светапогляду,
агульнасць тэм і матываў, эмацыянальнага ўздыму лірычнага героя.

Псалмы аказалі прыкметны ўплыў на фальклор, для якога яны служылі крыніцай
шматлікіх прыказак, а таксама на літаратуру і музычную культуру. У часы сярэднявёкаў
псалмы паслужылі асновай і стымулам для стварэння рэлігійных гімнаў, трапароў,
якія ўрачыста сляваліся ў гонар таго або іншага царкоўнага свята ці кананізаванага
царквой святога, і іншых музычна-паэтычных апрацовак. Ужо ў XIV ст. на псалмы пачалі
ствараць прафесійную музыку. лепшыя ўзоры гэтага лірычнага жанру, цесна звязанага
з вусна-паэтычнымі фальклорнымі традыцыямі, увайшлі ў народны побыт. У эпоху
еўрапейскага Адраджэння (XVI ст.) у непасрэднай сувязі з развіццём пратэстанцкага
руху складалася так званая псалмічная песня. Так, у Францыі вялікай папулярнасцю
карысталіся гугенотскія псалмы кампазітара К. Гудымеля, у Рэчы Паспалітай —
пратэстанцкія паэтычныя псалмы Яна Каханоўскага ў музычнай апрацоўцы М. Гамулікі.

У Расіі ў XVII ст. В. Цітоў паклаў на музыку «Псалтыр рыфмаваны», які ў 1690 г. напісаў Сімяон Полацкі па ўзору польскага паэта Яна Кахановскага. Музычныя творы на тэксты псалмоў стваралі многія замежныя і рускія кампазітары. Паэтычную апрацоўку псалмоў у рускай паэзіі пасля Сімяона Полацкага ў XVIII–XIX стст. працягвалі М.В. Ламаносаў, Г.Р. Дзяржавін, Ф.М. Глінка, М.М. Языкаў, А.С. Хамякоў.

4. Давыд – другі цар Ізраільска-Іудзейскай дзяржавы XI ст.да н.э., малодшы сын міфічнага Іаеся, жыхара палесцінскага г. Віфліема. У юнацтве пасвіў авечак і вылучаўся выключным дарам ігры на арфе, дзякуючы гэтаму быў запрошаны ў царскі двор Саула для суправаджэння цара сваёй ігрой у час яго смутнага настрою.

Предъсловіе доктора Франъциска Скорины с Полоцька во всю Библию рускаго языка

Бивлія – греческим языком, по-русски сказуется – книги, тако убо святыи Матфей починаеть Христово благовъствование: «Бивлос генезеос Ісусу Христу», то ест по-русски – «Книга родства Ісуса Христова». А можете тым именем называти вси книги ветхаго и новаго закону для достойности его, понеже Библия зуполная все то в собѣ замыкаеть.

...И тако младенцем и людем простым ест наука, учителем же и людем мудрым подивление. Яко река дивная мелка – по ней же агнецъ брести можеть, а глубока – слон убо пливати мусить.

В сей книзе всее прироченое мудрости зачало и конецъ; бог вседержитель познаван бываеть. В сей книзе вси законы и права, ими же люде на земли справоватися имеютъ, пописаны суть. В сей книзе вси лекарства душевные и телесные зуполне найдете. Ту навчение философии добронравное, яко любити бога для самого себе и ближнего для бога, имамы. Ту справа всякого собрания людского и всякого града, еже верою, соединением ласки и згодою посполитое доброе помножено бываеть. Ту научение седми наук вызволеньх достаточное.

Хощеши ли умети граматикѣ или, по-русски говорячи, грамоту, еже добре чести и мовити учить, знайдеши в зуполной Бивлии, Псалтыру, чти ее. Пак ли ти ся любить разумети логику, она же учить з доводом розознати правду от кривды, чти книгу светого Іова или Послания светого апостола Павла. Аще ли же посмыслиши умети риторикѣ, еже ест красномовность, чти книги Саломоновы. А то суть три науки словесные.

Восхооще ли пак учитися музики, то ест певници, премножество стихов и песней светых по всей книзе сей знайдеши.

Любо ли ти ест умети аритметику, еже вкратце а неомыслне считати учить, четвертый книги Моисеевы часто чти.

Пак ли же имаши пред очима науку геометрию, еже по-русски сказуется землемерение, чти книги Ісуса Наувина.

Естьли астрономии или звездочети – найдеш на почату книги сее о сотворении солнца и месеца и звезд; найдеш во Ісусе Наувине, яко стояло солнце на едином месте за целый день; найдеш во книгах Царств, еже солнце воспать поступило неколико ступнев; найдеш во светом Еувангелии о новосотвореной звезде часу нарожения нашего спасителя Ісуса Христа. Более

воистинну чудитися превеликой божией моци мусиш, нижли учитися. А то суть семъ наук вызволеньх...

Мікола Гусойскі (каля 1470 г. – каля 1533 г.)

Выдатны паэт-лацініст, спынны прадстаўнік новалацінскай усходне-еўрапейскай літаратурнай традыцыі, дзеяч беларускага Адраджэння. Выхадзец з Беларускай зямлі, кніжнік, эрудыт, ён служыў у канцэлярыі дыпламата Эразма Вітэлія (Цёлка) і суправаджаў яго ў складзе дэлегацыі ў Ватыкан. Там па просьбе папы рымскага Льва X ён прымаецца за напісанне «Песні пра зубра». Праз два гады паэма выйшла ў свет, і аўтар паднёс яе ў дар каралеве Боне. «Песня» – гэта твор высокага патрыятычнага гучання, эпас вышэйшай пробы. Паглыбленне ў эстэтычную праблематыку, паэтызацыя прыгожага, справядлівага, гераічнага, добрых і мудрых мінулых гадоў надалі гэтаму помніку літаратурнай спадчыны рысы лірычнай споведзі. Паэма «пра нас» стала сведчаннем духоўнай велічы ўсходнееўрапейскіх народаў. Яна музычная і па назве, і па рыфме, і па зместу.

Песня пра зубра

(Вытрымкі з выдання: Гусойскі М. Песня пра зубра. / Пераклад з лацінскай мовы Язэп Семяжон. – Мн.: Маст. літ., 1973.)

«Гэтую песню – далёкае водгулле пушчаў –
Слухай душой, мой чытач.»

**«Музыка наших лясоў мілагучнасцю строгай
Вуху і сэрцу мілей за літаўры і ліру.
Шум у вяршынях, і шолах, і шоргат, і гэты ўладарны
Голас крыві неўтаймовна – сімфонія пушчы.»**

«Я ж разумею, што тым, для каго я спяваю,
Праўда за ўсё даражэй.»

**«Водарам кветак з вясны і да позняга лета
Пушча напоена, нетры яе і прылескі –
Месца ігрышчаў і гульбішчаў моладзі сельскай.»**

«Край наш – дзівосны прыстанак загадак і цудаў...»

«Часта з трывогаю думаеш: чым растлумачыць
Сілу, што ў нас надаецца замовам і травам,
Песні і магіі слова? Адказу не знойдзеш
І мімаволі згаджаешся: мы яшчэ дзеці
Ў свеце хрышчонных і верым у казкі Медзі.
Варта падумаць над гэтым. Ці ж вам невядома,
Як хрысціянская вера сурова карае

Ўсіх ведзьмакоў-грахаводнікаў, што патаемна
Знаюцца з сілай нячыстай.»

«Можа, пагэтану ў песню маю западае
Штось і з рэлігіі нашай, а ў ёй не шукайце
Ні асалоды жыцця, ні вяселля, ні ласкі.
Кветак няма на яе зачарованых гонях.
Ды і крыніцы ж натхнення, што пояць паэму,
Недзе далёка-далёка пад лёдам і снегам.»

«Будзе на свеце спакой, дык і песенька будзе.»

«Што адчуваю, пра тое і баю. **Мастацтва,
Мабыць, і ўмоўнасць, і ў пэўнай ступені натура.»**

«Княжанне Вітаўта лічаць усе летапісцы
Роскітам княства Літоўскага, нашага краю,
І называюць той век залатым. Залатыя
Ззялі аздобы ў харомах, а ў курных халупах
Вёсак, пасадаў – якая ж была пазалота?..
**Мне так здаецца, што гэтай шаноўнаю назвай
Век той названы па простае прычыне: дзяржаўца
Перад багаццем і шчасцем зямным пастаянна
Ставіў багацце духоўнае – злата дзяржавы.**
Ён быў набожны, і першы з народамі княства
Сам ахрысціўся, прызнаўшы, што з верай паганскай
Повазі ўсе парывае, а ідалаў веры
Ён загадаў пазбіраць і панішчыць, і цэрквы
Богу адзінаму скрозь будаваў, і надзелы
Служкам духоўным адвальваў з угоддзяў не скупа.»

«Безліч выпадкаў, прыгод і жывых успамінаў
Хваляй нахлынуць, палоняць душу – і здаецца:
Зноў ты вярнуўся ў той край, дзе пачатак пачаткаў
Сэнсу жыцця і пачуцця святога – радзіма.»

«Свет хрысціянства з яго хрысціянскаю верай
Трэснуў даўно, і расколіна вельмі глыбока
Ў стрыжань пайшла, скалануліся веры падрубы!
Хто вінаваты? Чыёю злачыннай рукою
Губяцца сувязі братнія, бурацца храмы?
Вораг знішчае – мы скажам, а трэба ж прызнацца:
І ад сваіх міжусобіц мы ўсе не дужаем,
Нашы ж мячы падсякаюць вучэнне Хрыстова.»

«Боская маці, прычыстая Марыя,
Чуеш імя сваё ў свеце і бачыш, напэўна,

Як затрымцела ад страху рука вершатворца?
Раб твой пакорлівы слёзную гэту малітву
Шле да цябе, баючыся: а можа, не прымеш?
Можа, маўчаць і цяпець? Я ў душы адчуваю:
Варта ты не малітвы раба, а харала
Цэлага свету ямнаго – людзей і стварэнняў, –
І велічання, і славы ты варта таксама.»
«О міласэрная ўцешніца, дзева Марыя,
Не пакідай нас, прымі гэту скаргу-малітву.»

Ян Вісліцкі (каля 1485 г. – 1520 г.)

Беларуска-польскі лацінамоўны паэт эпохі Рэнесансу. Скончыў у 1506 г. Ягелонскі ўніверсітэт у Кракаве са ступенню бакалаўра і ў 1510–1512 гг. працаваў магістрам (у рэктарскіх актах пазначаны як «русін»). Паэма «Пруская вайна» была надрукавана ў Кракаўскай друкарні Яна Галера ў 1516 г. Яна прысвечана падзеям Грунвальдскай бітвы 1410 г., якая стала гістарычнай перамогай народаў Вялікага Княства Літоўскага і Польскай Кароны над крыжаносцамі Захаду. Паэма з'яўляецца творам рыцарскага эпаса, у ёй упершыню адкрываецца Еўропе край беларусінаў, людзей прыгожых, смелых і ваяўнічых, і не толькі мужчын, але і жанчын. Князеўна Соф'я названа «беларускай дзевай», «беларускай цудоўнай нявестай». Вяселле Ягайлы з Соф'яй мае мясава-беларускі каларыт і раскрывае музычна-эстэтычныя рыцарскія прыярытэты: цікавасць да музыкі як сродку ўзмацнення пачуцця, выбар музыкі не проста ўжыткавай, а ў яе высокім артыстычным стане.

«Факел вясельны Гімяней запаліў і кіруецца ў замак,
Дзе **песняй вітае гусяр, барабаны гудуць несціхана
Пад леры і лютні песні ўрачастыя льюцца,**
Натоўп людскі напірае, вояў атрады крочаць,
Жомчуг бліскучы, залататканых убранняў узоры –
Усё памнажае красу беларускай цудоўнай нявесты...»
(з выдання: Лойка А.А. Старабеларуская літаратура. – Мн.: Выш. шк., 2001)

Александр Мезенец (? – каля 1677 г.)

Біяграфічныя звесткі ў трактаце адсутнічаюць. Пра Аляксандра Мезенца вядома толькі, што ён быў старцам-манахам «Саввина Звенигородского монастыря», адзін з шасці «дидаскалов», «добре ведающих знаменное пение» [207, с. 286]. У адным са спеўных рукапісных зборнікаў былога Сінадальнага вучылішча за 1666 г. (№ 728, л.1) пад уступнымі вершамі да гэтага збору, як паведамляе А. Фіндэйзен, ёсць запіс, зроблены лацінай: «Alexander Strem-mouchow».

В знамени едином точию, и в пометах:
свершен оучительских согласных приметах.
Алесандера монаха родом иноземца:
клиросским прозванием властного мезенца.
Старожителством, отца имуща белоросца:
северские страны бывшего новгородца... [207, с. 287].

На падставе гэтага тэксту, а таксама яшчэ аднаго рукапісу, пазнейшага па паходжанню (Линнея общая, № 98, 1677 г.), можна меркаваць, што Аляксандр Мезенец (у свеце Стрэмавухаў) па паходжанню быў беларусам. Яго прозвішча (Мезенец) узнікла ад назвы манастыра, у якім ён прымаў пастрыг. Ёсць таксама дадзеныя, што апошні асабісты запіс А. Мезенец зрабіў у 1677 г.

Азбука знаменных спеваў
(Извещение о согласнейших пометах)
старца Александра Мезенца
(1668-га года)

(Пераклад урыўкаў па выданню: Азбука знаменнаго пения, издал с объяснениями и примечаниями ст. Смоленский, – Казань: Типография Императорского Университета и типо-литографии Н. Данилова, 1888)

Трактат «Известия о согласнейших пометах» быў выдадзены С. Смаленскім разам з каментарыямі і прыкладамі царкоўных напеваў XI–XVII стст. у 1888 г. (Казань) і з’яўляецца па сённяшні дзень адным з лепшых падручнікаў па знаменным спевам. У ім не толькі распрацаваны асаблівасці знаменнай натацыі, кожнага яе знака, але ў зашыфраваным стане прыводзіцца шырокая праграма эстэтычных асноў знаменнага спеву. А. Мезенец бачыць у старажытных спевах мастацтва больш дасканаласці, чым новаўведзены партэсны стыль. Ён адчувае ў ім праяўленне высокіх пачуццяў і абараняе асаблівае выключна вакальнае меладычнае мысленне, якое патрабуе духоўнай працы і волі, ад новага «органогласного і інструментальна-віртуознага» [5, л. 8].

Зрабіў ласку благочэсны і вялікі гасудар наш, Цар і Вялікі Князь Аляксей Міхайлавіч, Усяе Вялікай, Малой і Белай Расіі Самадзержац, у годзе 6163 (1655) царкоўным знаменным спевам мяжу ўчыніць, каб усякія спевы былі праўдзівымі, усюды ў гарадах, манастырах і сёлах упарадкаваны раўназначна і мілагучна. У тым жа годзе на гэтую боскую і святой божай царквы справу Яго царскім указам у царствуючым вялікім горадзе Маскве дыдаскалоў было сабрана для таго знаменнага ўпарадкавання розных чыноў ад святой божай царквы светароў і усякага чыну выбраных людзей 14 чалавек.

У той жа час учыніліся ад іншаземных навакольных царстваў вайны і бітвы, што запатрабавала шмат увагі і справы царскай і земскай. Яшчэ ў тыя часы з-за грахоў нашых прайшла эпідэмія. Таму гэтая божая і святой яго божай царквы справа па праўдзівым знаменным выпраўлені прыпынілася.

Па тым часе ў 6163 (1655), 6164 (1656) і наступных гадах пачалі маласпрактыкаваныя ў знаменным спевах майстры, пачынаючы з царствуючага горада Масквы, ва ўсіх гарадах, манастырах і сёлах кожны ўсяк ад сябе выпраўляць на свой

лад спевы, аднак да аднагалосся не прыйшлі. Грубыя і малаадукаваныя, яны на гэтую вялікую справу асмеліліся. І ад гэтай іх здэярнасці ўсюды ва ўсіх гарадах, сёлах учыніўся вялікі разлад, што ў адной царкве не толькі тром і болей, але і двум спявацэ зладжана стала немагчыма.

Пабачыўшы ж гэта, ясновельможны Вялікі Гасудар наш Цар і Вялікі Князь Аляксей Міхайлавіч ... са свацейным Іаасафам, Патрыярхам Маскоўскім і Усіе Русі, загадалі багамольцу свайму Паўлу, праасвяшчэннаму мітрапаліту Сарскаму і Падонскаму, зноў сабраць майстроў, якія добра ведаюць знаменныя спевы і тых знаменаў знакі, іх узоры і папеўкі, якія называюць маскоўскімі. Праасвяшчэнны ж мітрапаліт Павел па царскім загадзе і з патрыяршага благаслоўлення сабраў майстроў шэсць чалавек. І тыя найперш выправілі на праўдзівы лад знаменных спеваў ірмасы, акрамя ўзгорненых літарных памет, стараславянарасійскімі прынятымі знаменамі.

Гэтыя ж таемныя, гэта значыць скрытныя і скарачаныя знамены створаны, здабыты і названы мінулымі славянарасійскімі царкоўнымі песнерупліўцамі і знаменатворцамі за чатырыста гадоў да нашага часу. Пра гэта сведчаць летапісныя запісы, якія мы знайшлі ў многіх ірмалогіях і іншых кнігах царкоўных спеваў з гэтымі знаменамі: хто якую знаменныя спеваў кнігу пісаў і тварыў, у якім горадзе або манастыры, у які час і з якой нагоды. Першымі ж былі гэтых знамен творцы і царкоўныя песнерупліўцы ў стольным расійскай дзяржавы Богам сцеражоным горадзе Кіеве. Праз колькі гадоў гэтыя спевы і знамены невядомымі рупліўцамі былі прынесены ў Вялікі Ноўгарад. А з Вялікага Ноўгарада на працягу шмат гадоў распаўсюдзілася і памножылася гэтых спеваў вучэнне ва ўсе гарады і манастыры вялікарасійскіх епархій і ўсе іх межы.

Так, да сённяшніх дзён гэтае знаменная царкоўная красамоўства па нашаму звычайу і вучэнню мы захоўваем не дрэнна, а добрапрыстойна і добраспраўна, беручы прыклад з нашых мінулых царкоўных божых рупліўцаў і іх паслядоўнікаў.

І наколькі ў нашых старажытных рукапісных знаменным спеваў кнігах знамены і іх разнастайныя скрытыя знакі і папеўкі цяжкія да ўспрымання, то недаведчанаму ў тым многаабліччы знамены здаюцца недарэчнымі, непатрэбнымі і непрыёмальнымі. І тое іх меркаванне аб шматоблічных і патаенных знаменах ад крайняга невуцтва бывае.

Сёння некаторыя з навейшых песняздабывальнікаў, крывячы душою і блазнучы, а не павучаючы сябе, спадзяючыся на вучонасць, недасведчаныя ў тых знаменах, думаюць гэтыя стараславянарасійскія таемнаскрытназнакавыя знаменныя спевы перавесці і выправіць ў арганагалосныя, галоснанотныя спевы.

Ведаю, што без навучання перакласці і выправіць іх ніяк немажліва. Нам жа, вялікарасіянам, якія непасрэдна **ведаюць тайну гэтых знамен, іх шматлікіх знакаў, і разводаў меру і сілу і ўсякую дробязь і тонкасць**, няма ніякай неабходнасці ў тых нотных знаменах.

(Пераклад са старажытнарускага).

АЗБУКА

ЗНАМЕННАГО ПѢНІЯ

(Извѣщеніе ѿ согласнѣйшѣ помѣстѣ)

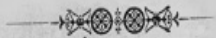
старца

АЛЕКСАНДРА МЕЗЕНЦА.

(1668-го года).

ИЗДАТЬ СЪ ОБЪЯСНЕНІЯМИ И ПРИМѢЧАНІЯМИ

СТ. СМОЛЕНСКІЙ.



КАЗАНЬ.

Типографія Императорскаго Университета
и типо-литографія Н. Данилова.
1888.

Всесилаго всепрелѣгаго и всепрвеначальнѣйшаго Бѣга Сѣда блго-
произволѣніе и всеединорѣвнаго и всечтѣнѣйшаго и единороднѣй-
шаго Бѣга Она Бѣго споспѣшеніе. и единоуцнаго и сопредстолнѣй-
шаго всепрелѣгаго Дѣга Бѣга содѣйствіе, Единаго Бѣга вѣрѣцѣ, и вѣрѣцѣ
во единѣцѣ ѿ всеа тѣварѣ видимыа и невидимыа, непрестанно сла-
виимаго и покланѣимаго [Совлгоизволиа блгочестивѣйшемъ и вели-
комъ гдѣрю нашемъ, црѣю и великомъ кнзю Ілѣзѣю Михѣиловичѣ,
всеа великіа и малыа и вѣлыа рускіа самодѣржцѣ: во преходѣщее
врѣмѣа лѣта 7208. ѿ црковно знаменно пѣніи предѣ оучинити,
ѣже бы всѣако пѣніе было воистиннорѣчно пѣніи, ведѣ во гра-
дѣ и чѣны обителѣ и селѣ оустроено равночинно, и доврогланно.
И в тоѣ врѣмѣа на тоѣ вжтвѣноѣ и сѣмѣа вжѣа цркви дѣло, Бѣго
Црѣскѣ повелѣніе во црѣтвѣющѣ велицѣ градѣ Москвѣ андѣало
собрано к томы знаменомъ оустроенію ранѣ чинѣвъ ѿ сѣмѣа вжѣа
цркви чиноначальниковъ и всѣакого црковнаго чина и избранѣа людѣи
дѣ члѣвѣковъ. И ѿ того врѣмене оучиниша ѿ иностранныѣ окрѣст-
ныѣ црствъ рѣти и вѣрѣни, в ниѣ же многѣа црствѣныа и зѣмскѣа
вѣша великіа дѣла. Ещѣ в тѣѣже врѣмѣа грѣ радѣи наши прѣидѣ и
морѣвое повѣтрѣе. Того радѣи и сѣе вжѣе и сѣмѣа Бѣго вжѣа цркви
дѣло, праворѣчноѣ знаменѣое прѣвленіе прѣсѣчѣса. По тѣѣже време-
нѣ ѿ рѣдѣ и рѣдѣ и нижаиши тѣѣ лѣтѣа, начаа црѣтвѣющаго гра-
да Москвѣ во всѣхъ градѣхъ и в мѣгрѣхъ и в селѣхъ знаменнаго пѣніи
малонѣуспѣи мастѣры, койждѣо всѣахъ ѿ себѣ, исправѣати на прѣвѣно
рѣчѣ пѣніе, и во единогласіе не прѣидѣша. Сѣвоже грѣвѣи и зѣло
малодѣнѣи на сѣе великоѣ дѣло дерзѣша. И ѿ того нѣхъ дерзѣно-

вѣнѣа вѣдѣ во вѣсѣ градѣ и селѣ оучинилоа вѣлѣе рагласіе, что
и во единой цркви не токио тріе, или многіи, но и двѣла пѣти
стало согласію невозможно. Видѣвъ же сіе благопророчный великій
гдѣрь нашъ црѣ и великій кнѣзь Алексій Мухоморовичъ, всеа великіа,
и малыа, и вѣла русіи самодержецъ, полагаетъ совѣтъ о сѣбѣмъ дѣлѣ,
со оцѣмъ своимъ и вѣгомощемъ, со сѣбѣишѣмъ іоанѣмъ патрїархомъ
московскимъ и всеа русіи: и повелѣша вѣгомощъ своимъ Павлу, пре-
освященѣишемъ митрополитѣ сарскомъ и подоикомъ, пакы мастеровъ
собрати, добръ вѣдѣши знаменное пѣніе и знавиши того знаме-
ни лица и ихъ роводы и попѣвки, московскаго, что Христїанноу,
и оусольскіи и инѣи мастеровъ в попѣвкѣхъ преводы именюща. Пре-
освященый же Павелъ митрополитъ, сего црѣвскіи повелѣніе и сѣбѣиша-
го Патрїарха благословеніе, собра мастеровъ шесть члвкъ. И тѣи пер-
віи исправиша знаменнаго пѣніа, по истиннорѣчїю, сіа іермоу, кро-
мѣ согласныи антѣрныи помѣтъ старославеноросійскіи обыкновенныи зна-
менѣ. Помѣтъ же котораи прежде вѣша, заѣмъ оуказаніе намѣренїа
рїди во кратцѣхъ изъавиши.

ИЗЪВѢЩЕНІЕ О СОГЛАСИИ ПОМѢТЪ

КО КРАЦЕ ИЗЪЛОЖЕНЫ: (СО ИЗЪВѢЩЕНІЕМЪ НАМѢРЕНІЕ) ТРЕБУЮЩИ ОУЧЕНИА
ПѢНІА.

Сїи нижайшіа оубо степени к высотѣ восходѣишъ, даже до вто-
рыа нѣдесѣти степени, ѣже в прѣжнѣмъ пѣніи писаны вѣша во зна-
мени сицевы

Ѣ

ПОМѢТЫ:

ГН Н Ц ГН Н М П Д ГД П Д
Го спо дн по ми лѣи, Го спо дн по ми лѣи.

Сїи снзходи восплатогласовнѣ книжайшемъ согласію до вто-
рыа же нѣдесѣти степени сице.

Д П ГД П П М . Н ГН Ц Н ГН
Го спо дн по ми лѣи, Го спо дн по ми лѣи.

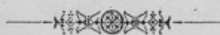
И нѣтъ в наше староросійско знамени сїи согласовныи помѣтъ
сіими извѣстїицеи антѣрами, в печатномъ тисненїи быти не-
вѣстїице: но вѣстїице тѣхъ согласныхъ оуказательныи антѣрхъ зна-
ма в пѣніи признаками гласоизвѣстїицеи, по степенемъ на три
части рачинишъ: Понѣже вѣское пѣніе вѣвышѣтсѣ и снзжѣтсѣ тре-
ми естествогласїи до втораи нѣдесѣти степени: даже вѣможеш и
вѣцше.

ЧАСТЬ ПЕРВАА: О БЕПРИЗНАТНО ЗНАМЕНИ И ИМЕНА КОЕМУДО ЗНАМЕНИ.

Бепризначное оубо знамя поѣтсѣ по степенемъ, во оуказатель-
ныхъ согласныхъ сїи антѣры. ГН . ГН . М . ГД .

Имена знамени единогласостепенномъ.

Царикъ Г, стопица Г, крикъ Г, мрѣной Г, свѣт-
лой Г, трисвѣтлой Г, свѣтлой с сорочью ножкою Г,
прогнѣй крикъ с сорочью ножкою Г. Тѣже крики со шѣтѣж-
ки Г, запѣтѣ Г, скрѣжѣ Г.



Конѣцъ тайнозакрътыѣ, ѿже всего іѣромологіа ѡбрѣтѣемыѣ в пѣ-
ніи лицъ, въспѣ со дробными и ѿже на тѣ лица розбодныѣ из-
ясненныѣ знаменѣ. ѿ ѿже здѣ в сеѣ іѣромологіи, болшиѣ и средниѣ, и ма-
лыѣ, по рѣличію кѣждо лицъ, во всѣхъ ѡсми гласѣхъ не обрѣтѣаетсѣ:
и того ради в сеѣ написаніи и извѣщеніи ѡ нѣхъ не вписано; и
идѣже оубо тѣи многочастнии (в кождо либо пѣніи) болшиа и ма-
лыа лица кромѣ іѣромологіа по нашенѣ славенороссійскои обыкнове-
нію ѡбрѣтаются и поются, тамо в той книзѣ, ѡ тѣхъ лицахъ и
розбодѣ, со извѣстнѣйшиѣ напѣреніи, и ѡписаніе сочинено вѣдетсѣ.

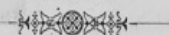
конѣцъ и бг҃ѣ слава. (')

Тѣмѣ оубо с прилѣжаніемъ прѣлѣтно.
Радостнѣ же оурацемѣсѣ вѣдетсѣ вѣлѣтно:
Оу бг҃а кѣмы всегда мѣти просити.
Должни же сѣмѣ чѣстѣ и хвалѣ приносити:
и оуповаѣи на нѣхъ никтоже постыдитсѣ.
Любвѣ ради сг҃о текій оутрѣдитсѣ:
оо желаніемъ просѣщемъ всѣ даѣтсѣ.
ѿже ѡбрѣтши в сеѣи книзѣ не ѡженѣтсѣ:
ѿ аще нѣчто ѡвѣдѣтсѣ и сомнѣнно.
Любленіе ко тѣмѣи ѿмѣи непрѣмѣнно:
сѣдино покажи оусердіе и вѣрѣ.

(') Заглавныя буквы этого стихотворенія составляютъ слова: «трудился Александр Мезенец и прочии».

Крайнюю в сѣмъ пѣніи познаѣши мѣрѣ:
о сг҃о во пѣніи лица тайно замкнѣны.
ѿ во второй частѣ дробностию ѡкроены:
не тамо во второй частѣ ѿже напредѣ.
Достѣточнѣ ѿже ѡписана послѣдѣ:
сг҃а же начнѣши пѣнію прилѣжати.

Радостноиже сѣмѣ потѣмѣи внимѣти:
многочастно сѣ знаѣи и оутрѣждѣно.
сг҃а же и оуѣси, вѣдетсѣ тѣи любезно:
знѣиѣи мѣрѣ и тонкости бѣтѣдѣ вѣдетсѣ.
сѣже стрѣногласитсѣ ѡ томъ не забѣдетсѣ:
никѣю же рѣзнь ѡ стрѣногласіи ѿмѣти.
сѣлико сѣ пѣніе гласѣхъ нѣ ѿмѣти:
цр҃ковѣ сг҃а то пѣніе полѣчилѣ.
и наѣз того пѣніа дѣвѣ наѣчилѣ:
пѣнеже в славенороссійскѣи ѡбѣкло.
Реснѣтѣ в краѣности многѣи лицъ звѣкло:
ѡ сѣмъ пѣніи никтоже да оуѣмнитсѣ.
Чѣсто вѣдѣшѣи сг҃о ѡнѣдѣхъ не лишѣтсѣ:
изъ рѣкохъ дожественно мѣа десѣтаго.
и бг҃ѣ совершѣшѣи дѣа первоначѣлаго:



Письмо Супральского архимандрита Сергия Кимбара к Киевскому митрополиту Макарию II

«Письмо» С. Кимбара митрополиту Макарию II было написано 1536 г. у якости асабістага апраўдання супроць даноса манаха Арсенія, які абвінавчваў Кимбара ў парушэнні рада царкоўных правіл і некаторых новаўвядзеннях у царкоўную службу «ад сябе». Тут упершыню пададзена этнаграфічная замалёўка быту беларускага духавенства, якое крыху пазней з'явілася аб'ектам крытыкі з боку каталіцкай царквы. Па свайму крытычнаму пафасу «Письмо» Кимбара стаіць блізка да той палемікі канца XVI пачатку XVII стагоддзяў, якая ва ўмовах поліканфесіянальнасці ўплывала на ўсе сферы жыцця грамадства. «Письмо» сведчыла таксама аб ідэалагічным крызісе і духоўнай нестабільнасці праваслаўнай царквы, што з непазбежнасцю прывяло да яе рэфармавання, у тым ліку і ў сістэме музычна-эстэтычнага вядзення літургіі. Да новаўвядзенняў трэба аднесці пераход да партэснага спеву, што азначала перамогу новага эстэтычнага закону арганізацыі спеўнага матэрыялу па прынцыпу канцэрта і адказ ад старадаўняй сістэмы распеву. (Урыўкі з «Письма» друкуюцца па выданню: Коршунаў, А.Ф. Хрэстаматыя па беларускай літаратуры: Вучэбны дапаможнік для філалагічных факультэтаў БНУ. – Мінск.: Вучпедвыд, 1959).

Милостивый отче, святы митрополите, и еже при твоей святыни теперь сущии благочестивии съсудалници, духовнии и святскии. Яко колвек есми по образу от моее братии, але по сатанинской вражде и зависти и ненависти моих супостат, вашей милости оклеветан и омражен...

В церквах же здышних мнишеских и мирьских ваше милости предала не мало есть; похочете ли ваша милость, углянув у то, пообыскати, кая суть не по писанию, але по обычаю приложена и отложена. Перваго псалма вечерняго на Руси и здысе в Литве кончают по своему обычаю словом «благослови душа моя господя», а в церкви обители Богородицы нашего мнишеского жительства кончают по писанию словом «солнце позна запад свой, положил еси тму и бысть ночь, яко възвеличишася дла твоя, господи, вся премудростию сътвори еси». Псалом же второй вечерний: «Господи възвах к тобѣ», чтуть здысе, и стихеры и в охтайху и в минеи поють не водле типика, але по своему обычаю. А в церквах Богородицины обители в нас на глас минейный, яко типик повелевает, поют в начале псалма «Господи възвах» два стихи, а прочее псалма на страны стихологируют до стихеръ, а стихеры поют без охтайка, одно в минеи водле типика. Отпуст же по вся дни тут и въздь по Руси вечеренный и заутренный сътворяют по своему обычаю, а в нас по писанию типика и частослова; который же отпуст и я прошол в монастырь, а он вже съдъвается. А к тому и кажение, и свьчъ вжигание и гашение, и у великое било клепание, а потом у звоны звонение, и колива празничныя и мертвых, водле типика, на конци святое литоргеи абие по за амбонной молитве, всегда сътворяемы; на павечерницах же и полунощницах помьнник, на запад обратився, священники чтуть: а то все по обыходу святых горы и иных тамошних стран честных монастырей еще прежде мене уставлено. Чого ж тут в Литве и на Руси, яко колвекъ нькая и в типах написана имуть, а вед же сътворяти тех не сътворяють; есть ли ж нькая и с тх и сътворяють, но

не по писанию, але по своему обычаю. Вначаль утрень в нас по вся дни святыи олтарь и церковь всю и притворы кадят и каноны и всякии обьчии утрени, кром празничных, с псньми Моисеевыми поють, и на девятой псньи паки также, яко и в начале кадят. А тут кром недель и свьст не толико на утрени, але и прьд литоргиею мало кадят, **а псней пак Моисеевых на утреньх не знают как пьти**, и в типах то описано маючи, отложили...

И в светый олтарь, в невходимую по писанию катапетазма, по здышнему обычаю всякому посполитому человеку вход съверными дверми не възбранено. А шестого собору вселенского в Цариграде у Труле полатном 69-е правило, разве елица честных господ, всякому мирянину крько таково възбраняеть входа; здь же часом в олтари людей посполитых и ньвеигласовъ яко в купилищном дому бывает. А в богородицы пречистое храмехъ у святыи олтарь, кром царских, по дву двери суть: съверными и свьтлыми, и съверными одно священники входят, а свьтлыми братиа и посполитии люди, али ж по потребе нужной. А то все в дому богородицы устроено по онх же стран честных монастырей положение, а не по здышнему обычаю. На литоргии пред евангелием тут и на Руси священники молитву «еже бог за молитв», з диаконом служа, по обычаю половину чтят, а в нас оную молитву по писанию всю сполна съвршають. Также к поклонению честного креста Христова и цьлованию святого евангелия тут и на Руси не по чину ходят, на друг друга перевая, а в нас братиа и миряне ходят, яко типик повелевает, по чину и по старчеству.

И паки здь и на Руси нигдь нът притворов внутренних по церквам мнишеским и свьтским, и съборных правил **пъния всякиа не по типуку, але по своему обычаю в церквах сътворяють**. А в нас, милостию богородицы, в церквах обители ея по изображению типика у притворех внутренних литии празничныи великии и литии мертвым поють, и павечарницы малыи, и полунщницы; часы всего льта чтуть, кром перваго часа, бо ся тот одно чтеть по утрени внутрь церкви. И освящение водное, сиречь богоявленское и Маккавейское, и яже нькогда по потребе, в притворе же содъвають, и понахиды мертвым там же поють. Толико в святую четьредестьницу внутрь церкви великии повечарнци и полунщницы и часы поють, также и в посты апостольския и рождественския, егда в кой день прилучится «алилуиа» и поклоны, тогда в церкви ж водле типика и частослова полунощницы иначе с почасием чтуть.

Паки же здь и на Руси пред праздники Рождества и богоявления спаса Христа часы преименуемыя царския с необычными псалмы и с парамиями, и с апостолы, и с евангелии, и по своему обычаю приложив, а не водле типика, поють и чтуть... И пъние съборное, переменяся по днем на страны клиросовъ, клирики начиная поють и чтут. И в свьтлую святых Пасхи ноци по дву годинах отпустивъ святую литургию, и пять хльбъ благословивъ, священники и братиа водле типика, с церкви не исходя, на своих мьстцах съд, по укруху умеренном хлеба съдають и по чаши мерной квасу испивають, и потом бдьние всю оную свьтлую ночь в чтении и пънии ажъ и до солнечнаго усходу сътворяють...

Ино тут не толико по мирьским съборным церквам, но и по монастыремъ головнымъ, по своему обычаю, нькоих святых книг чести ни знают... А и на молебнех пред «Бог и господь» великую октенью не водле типика, але

по своему обычаю сътворяють. И на святую Пасху крестом на отпуе не по писанню, але по своему обычаю, «Христос воскрес», глаголя, знаменают. И мяса и хльбы у церквах посвящают, и внутрь святого олтаря нции и мясо, и сыры, и хльбы, и овощи всякое, и медовину, и оловину вносят, и животная скоть во священны храмы нькогда пуцають. А то крько в святых правилех отречено и запрещено не токмо у святой олтарь таковая, но и в церковь никакже не вносити, а ни животных скотин упущати; в святой же олтарь, кроме вина служебного и масла древенного и тимияна, инх не повелено вносить под клятвою; а по тутошнему обычаю о том не радят, а ни того знают, а ни хотят знати. Мню толяко под вашею милости архиепископии предьлом, а инде у православии везде таковых отсвенияются. И далее есть ли бых еще к тому странны и вжасны и прочии вси обычаи здышнии ваша милости митрополии предья писати мьл, постигло бы мя, по апостолу пишуца, льто...милостивый отче, яком вышей ознаямил, иже пришед в монастырь дисейшого моего жилища так тому вже двадесят и шесть годовь о сем прошлом святем празднице богоявлении Христова прешло, нашол в соборном правиле церкви святое отпуст, и кажение, и свчъ вжигание и гашение, и клепание, и звонение, и колив чинение, и помьнника чтение водле обыходу святыя горы и тамошних стран честных монастырей. Того ради есмы и прочее и съборное правило святое церкви не сам от себе, а ни от своего разума, яко на мя супостати мои набаяли, але водле типиков и частослова, а большее по ваше милости благословению установил, — тая вся, яж суть вышей описано. А то того ради, **абы съборное правило святое церкви было не пестро, але однолично, водле оных стран законного в мнишеских соборах положение и утверждения, не от Литвы, а ни от Москвы, но оттоль, отколь нам крещение процвете и вьра**, яже в отца я сына и святого духа, израсте и благочестие насадися, и святыя книги на наш словеньский язык из гръческого и еллинскаго выложения изыйдоша, и еще бы и тепер исходили, их же не имамы, есть ли бы о них попечение было...

Афанасій Філіповіч (Берасцейскі) (1597–1648 н.)

У барацьбе супраць уніі за праваслаўную веру займаў непрымірную пазіцыю. За гэта яго называлі «няіставым Афанасіям». Шляхецкага паходжання, ён атрымаў бліскучую адукацыю. У 1620 годзе быў дамашнім настаўнікам пры двары канцлера Вялікага Княства Літоўскага Льва Сапегі. Сем гадоў ён выходваў Яна Фаўсціна Лубу (сына Лжэдзімтрыя і Марыны Мнішак). У 1627 г. Афанасій пакідае двор Сапегі і пастрыгаецца ў манахі. З 1640 года ён — настояцель берасцейскага праваслаўнага Сімяонаўскага манастыра і заўзяты праціўнік уніі. За вернасць праваслаўнай ідэі ён заплаціў сваім жыццём. Усё напісанае гэтым абаронцам «веры рускай» сабрана ў кнізе «Дыярыуш», у тым ліку, кантавы гімн «Даруй спакой». Звярнуўшыся да папулярнага матыву гімнічнага складу, А. Філіповіч падкрэсліў, што адстойвае, як эстэтычны закон, характэрную інтанацыйнасць эпохі — манадынасць амаль сімвалічнага ўзроўню.

У агульным кантэксце эпохі гэты кант, як і безыменны «Верш аб прабалезным уздыханні», выступаў сведчаннем фарміравання ў беларускай культуры палемічнай традыцыі, звязанай з сацыяльна-палітычным становішчам дзяржавы. Гэтая адметная з'ява адлюстравалася ў палемічнай літаратуры, паўплывала на фарміраванне музычна-эстэтычнай думкі.

Дыярыуш

(Урывак)

О непорядку костела рымскаго в другом на-дол стопню¹, з воли бозской и часу замьроного (звляща, гды першый стопень щасливе в skutku² своем зостанет), от кого колвек правдиве ся укажет. Мене зась, нендзного Афанасиа, бог сотворитель мой на тое власне послал, абым впрод о вынищеню проклятой уны оголосил и обьснил, которую послугу волею его святою и помощью пречистой богородици с повинности моей православно-служебничей досит учинилем, як то видити рачите. Згола ест на воли кожного вьрити тому и не вьрити. А я, на остаток, и в пьсни, в турмь зложоной, се оголошаю нотно в тые слова.



Даруй покой церкви своей, Христе боже,
Терпѣти болш, не вѣм³, если хто з нас зможе.
Дай помош, от печали⁴,
Абысмы⁵ вѣцѣли⁶ зостали.
В вѣри святой непорочной в милы лѣта,
Гды ж приходят страшные дни в конец свѣта!
Вылучаеш, хто з нас, пане,
По правици твоей стане,
Звѣтяжай⁷ же зрайцов⁸: первѣй униатов,
Препозитов⁹, также и их номинатов¹⁰,
Абы болш не колотили,
В покою лѣт конец жили!
Потлumi всѣх противников и их рады,
Абы болшей не чинили гнѣву и зрады
Межи греки и рымляны¹¹,
Гды ж то люд твой ест выбранный!
Пришол той час роздѣления з проклятыми.
Не зѣест хлѣба ошарпанец з везванными¹².
До темноты¹³ каже втрутить¹⁴,
Звязаного в вѣки мучить.
Тут уж злости антихриста! Униате,
Кламцо и похлѣбцо¹⁵, рожною лжи брате!

Памятайся в своей злости,
 Зажий на собѣ литости.
 Пекло на тя горящее зготовано.
 Гордость твою и думы зле бы спалиано.
 Стережися того огня,
 Не вър диавлу рукоимя¹⁶.
 Для тебе то церков грецка ляментует:
 В многих мъстцах много утисков приимует.
 Перестань же такой злости.
 Не чини болш юж прикрости.
 Не барзо тебе Рым прагнет и латина¹⁷.
 Може бовъм обыйтиса без русина.
 Наверниса до всходней
 Церкви своей святой.
 Поможет в том пречистая и святыи,
 Молитвы свои даючи приемныи.
 В славу богу своему,
 В тронци святой единому,
 Будь же сыном православным, униате!
 Ест покута живым людем, милый брате!
 Христос то тебе взывает
 И пречистая чекает.
 Просит за тя з плачем горким в трубъ страшной
 Матка сына в крижу, мовячи мнѣ, жалосной:
 «Тепер человек ласку мает,
 Напотом болш не узнает».
 Хвалим же вси Христа и творца нашего,
 Же нам дал юж матку неокрутно¹⁸ его!
 Рѣч святая и знаки неомылны¹⁹
 Суть на вѣки. Амин».

Сімяон Полацкі *(Самуіл Пятроўскі-Сітнінэвіч, 1629–1680 н.)*

Беларускі і рускі паэт, драматург, педагог, грамадскі і царкоўны дзеяч і асветнік, прадстаўнік славянскага барока. Сімяону Полацкаму належаць першыя трактаты па пытаннях развіцця культуры і мастацтва, дзе разглядаюцца пытанні эстэтыкі і мастацкай творчасці: літаратуры, музыкі, жывапісу. Так, ён грунтоўна развіў думку пра духоўна-эстэтычную каштоўнасць музыкі, даказваў неабходнасць для царквы шматгалосных спеваў («согласия органного»).

Ён быў апошнім з прадстаўнікоў аб'яднання ўсходняй і заходняй традыцыі. Свае погляды ён выказаў у палемічным трактате «Жезл правления, утверждения наказания и казнения», напраўленым супраць раскольнікаў.

Еўрапейская тэорыя афектаў, якая вярнула музыцы яе пачуццёвы характар, паўплывала на фарміраванне музычна-эстэтычнай думкі асветніка. Ён падкрэслівае вялікае ўздзеянне музыкі на чалавека, яе катарсічную функцыю, «калі адзін лад спеваў «сердце в сокрушение приводит», другі – «ум от уныния освобождает», трэці весяліць, чацвёрты – «слёзные из очес источники изводит». Яго «Поучения» з'яўляюцца крыніцай («Слова пра сем смяротных грахоў») аб народнай культуры Беларусі. Ён пісаў аб пашырэнні язычніцкіх купальскіх абрадаў і дакараў сваіх землякоў за гэтыя «языческие утехи». (Арыгінальныя тэксты (фотаздымкі) прыводзяцца па выданню: Симеон Полоцкий. Жезл правления, утверждения наказания и казнения. – М., 1753. – 153 л.).

¹артыкуле, ²вынік, поспех, ³не ведаю, ⁴смутак, журба, ⁵каб мы, ⁶непарушнымі, ⁷знішчай, ⁸зdraднікаў, ⁹старэйшы сярод рымска-каталіцкіх прэлатаў, ¹⁰епіскап, які ўжо прызначаны, але яшчэ не пасвячоны папаю, ¹¹паміж людзьмі праваслаўнага і каталіцкага веравызнання, ¹²прывілеяванымі, ¹³турмы, ¹⁴укінуць, ¹⁵паклёпнік і падхалім, ¹⁶наіўна, шчыра, ¹⁷каталіцкая царква, ¹⁸не лютую, ¹⁹непагрэшны, справядлівы.

Мікалай Дылецкі (1630–1680 н.)

Выдатны дзеяч музычнай культуры Беларусі эпохі барока. Кампазітар-рэфарматар харавога пісьма, выкладчык і тэарэтык, ён пакінуў значны след у развіцці ўсходнееўрапейскага мастацтва. Вядома, што ён нарадзіўся ў Кіеве ў 1630 годзе. Пасля жыві і працаваў у Рэчы Паспалітай. У Вільні, сталіцы Вялікага Княства Літоўскага, ён атрымаў адукацыю, скончыўшы Віленскую езуіцкую акадэмію. У 1675 г. М. Дылецкі напісаў трактат «Toga złota», які з'яўляецца першай рэдакцыяй яго вядомага трактата па граматыцы мусікійскай і пра што сведчыць тытульная яго старонка: «Toga złota w nowej świata metamorphosi szlachetnemu magistratowi wileńskiemu przez Mikołaja Dyleckiego, akademika wileńskiego» (Залатая тога ў метамарфозе новага свету шляхетнаму віленскаму магістрату ад Мікалая Дылецкага, віленскага акадэміка).

Трактат М. Дылецкага быў напісаны на патрэбу часу. «Искусное пение», ці шматгалосны спеў, заваёўвае сваё трывалае месца ў храмах. Мікалай Дылецкі стварае на падставе прац «многих искусных художников тако церкви православныя творцов пения, якоже и римския, и от многих книг латинских яже о мусикии» падручнік па тэорыі партэснай кампазіцыі. З усіх чатырох рэдакцый яго трактата, якія сістэматызаваў С. Смаленскі, найбольшую каштоўнасць для беларускай музычнай эстэтыкі меў бы першы польскамоўны варыянт. Ён пакуль не знойдзены, але існуе Пецярбуржскі яго варыянт, перапісаны, як лічаць даследчыкі (В. Гашоўскі і І. Дурнеў), з Віленскага арыгінала. Гіпотэза пра існаванне беларускамоўнага варыянта [149, с. 140] трактата М. Дылецкага малаверагодна, так як ў XVII ст. беларуская мова не ўжывалася ў якасці дзяржаўнай, а навуковыя працы выдаваліся на польскай, альбо лацінскай мовах.

Першая рускамоўная рэдакцыя з'явілася ў Смаленску у 1677 г., па замове Г. Строганова выйшла маскоўская рэдакцыя «Муסיкийской грамматики», прысвечаная фундатару, прадстаўніку знакамітага роду рускіх купцоў, які запрасіў М. Дылецкага ў Салікамск у якасці рэгентна вядомага яшчэ з XVI ст. строганаўскага хора. Апошняя, па класіфікацыі С. Смаленскага, рэдакцыя ў скарачаным выглядзе выйшла ў 1681 г. У нашым даследванні выкарыстаем факсімільны варыянт маскоўскай рэдакцыі, змешчаны ў кнізе «Памятники русского музыкального искусства» [171].

Як наватар, М. Дылецкі не толькі тэарэтычна абгрунтаваў і абагульніў сучасныя яму мастацкія пошукі, але і вырацаваў законы развіцця новага партэснага стылю і ўзняў шматгалоссе на ўзровень новай музычнай свядомасці. Аб'яднанне еўрапейскага свабоднага стылю поліфаніі і гамафонна-гарманічнага складу прывялі яго да арыгінальнага іх спалучэння і спосабу арганізацыі музычнага матэрыялу («по-словенску»). Яго творчасць знайшла працяг і «имела громадное практическое значение, результатом которого явилась весьма плодovitая деятельность многих московских певцов и регентов второй половины XVII века» [207, с. 295]. Асабліваю папулярнасць набыў распеты Васілём Цітовым «Псалтыр рыфматворны» Сімяона Полацкага, які прызначаўся «в домах часто ю (её) читати или сладкими гласы воспевати» [155, с. 305]. Твор В. Цітова, вучня М. Дылецкага, напісаны згодна з беларускай традыцыяй «полскага художества»,

як яго характарызаваў С. Смаленскі ў прадмове да трактата А. Мезенца. Ён сцвярджаў, што «музыка к подобному сочинению положена на три голоса и не имеет в себе ничего русского ни по напевам, ни по построению» [1, 41]. Між тым «Псалтыр» стаў папулярным песеннікам у адукаваных расійскіх гараджан. Аб ім успамінае М. Ламаносаў сярод кніг яго «врат учёности». Гэты твор залажыў падмурак «увлечению этого рода певческим творчеством, как домашней музыкой» аж да з'яўлення «итальянского стиля» у сярэдзіне XVIII ст. [207, с. 298]. Для беларускай эстэтычнай традыцыі ён з'яўляўся паказчыкам *станаўлення музычнай свядомасці*. Аб'яднанне процілегласцей: рэлігійнай этыкі (музыка і слова), музычнай псіхалогіі (тэорыя афектаў) і музычнай эстэтыкі (музыка як асалода) азначала характэрную для барока эстэтычную рэальнасць.

М. Дылецкі з'явіўся наватарам у галіне музычнай тэорыі. *Тэорыя гармоніі* М. Дылецкага будзеца на развіцці функцый генерал-баса ў адрозненні ад апоры па cantus firmus у формах старога стыля. Адносіны М. Дылецкага да мелодыкі вызначалі адну з еўрапейскіх тэндэнцый: апору на інструменталізм, што азначала перавагу рацыё-музыкі над рацыё-слова і ўзмацняла геданістычную прыроду музыкі, – тое, с чым вяла барацьбу фларэнцыйская «Камерата». У межах барокавай тэорыі афектаў быў распрацаваны нават новы своеасаблівы слоўнік афектаў: рытарычныя фігуры апісальна-вобразнага і сімвалічнага характару. Вядома ж, Дылецкі ім не карыстаўся, але ў яго прысутнічаюць інструментальныя прыёмы апрацоўкі вакальнай кампазіцыі («боренне гласов непротивоточное»), а таксама «стретнасць» самых тэматычных пабудов, якія засталіся ад поліфаніі старога стылю. Аб уздзеянні інструментальных прыёмаў апрацоўкі музычнага матэрыялу выказваецца і У. Пратапаў: «В этом сказанась природа музыки XVII века, отошедшей от певучей мелодической безбрежности Палестрины и подчинившейся законам гомофонно-гармонического склада с его исторически ранней краткостью форм и частотой каденций» [171, с. 588–589].

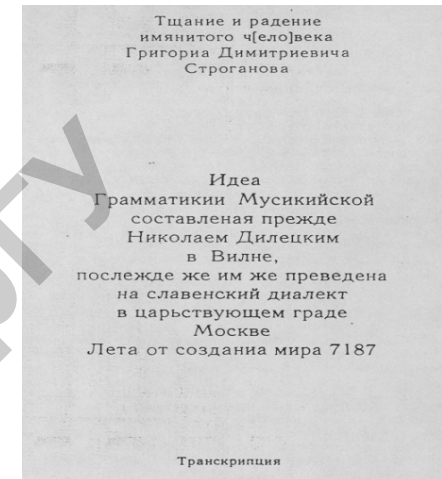
У раздзелах, прысвечаных *кампазіцыі* («яже о творении»), разглядаюцца пытанні збудавання, кампазіцыйнай структуры, кантрапункту, гармоніі. У тэксце называюцца кампазітары, прыкладу якіх прапануе прытрымлівацца М. Дылецкі. Сярод іх называюцца прадстаўнікі старой школы (Іван Зюска, рэгент Станіслаў Рожыцкі – пач. XVII ст.) і вядомыя на той час кампазітары (Мікалай Замарэвіч і Марцін Мільчэўскі). Урыўкі з твораў гэтых «преискренне польских художников», прадстаўнікоў новага канцэртнага стылю, прыводзіць аўтар у сваім падручніку. Імя «искусного творца» Мільчэўскага ўпамінаецца з асаблівай пашанай. Марцін Мільчэўскі (1600–1651 гг.) быў першым у польскай музыцы прадстаўніком «царкоўнага канцэрта, які з цягам часу стаў найбольш прадстаўнічай музычнай формай польскага барока» [238, с. 55]. Ён быў прыдворным капельмайстрам Уладзіслава VI і заваяваў славу яшчэ пры жыцці. У трактаце называецца прозвішча Мікалая Замарэвіча, ўрыўкі з твораў якога таксама прыводзяцца ў якасці музычных прыкладаў. Дылецкі характэрызуе яго як свайго сучасніка і называе «искусным художником веку нашего». Івана Зюску і Станіслава Пажыцкага ён адносіць к «старым художникам», а Яна Календу ўспамінае як сучасніка, знакамітага аўтара вакальных канцэртаў. А. Фіндэйзен уключыў яго імя ў «краткий обзор певчих дьяков, композиторов и теоретиков XVI–XVII вв.,

якія працавалі ў Расіі, і прыводзіць такія звесткі: «Коленда Иоанн (Ян) польского происхождения певчий из Киева, затем регент в царской капелле (1666 г.) и композитор. Он сочинил ряд концертов 12–24 и 32 голоса» [207, с. 327].

Тратат сведчыць аб *шырыні ведаў* яго аўтара, аб высокім узроўні адукацыі, якую ён атрымаў у Віленскай акадэміі. Адукацыйныя традыцыі тут былі вельмі моцныя. У XVII ст. сістэма адукацыі ў акадэміі была накіравана на стварэнне «універсальнага» метаду навучання. У гэтай сістэме «*septem artes liberalis*» музычна-тэарэтычныя дысцыпліны выкладаліся разам з філасофіяй, тэалогіяй, матэматыкай, рыторыкай, замежнымі мовамі [236, с. 38–51]. Грунтоўныя і глыбокія веды даваліся па ўсім дысцыплінам, што было характэрна для езуіцкіх навучальных устаноў. У пецяярбургскім рукапісу, зробленым, як мяркуюць, з віленскага арыгінала, захаваліся польскія і лацінскія фразы, вершы, цытаты і афарызмы, а таксама ўрывак з «Жезла правлення» Сімяона Полацкага [64, с. 123–124]. Дасканалая прафесійная падрыхтоўка, разнастайнасць ведаў, а таксама багатая мастацкая практыка стымулявала настолькі, што менавіта тут, у Вільні, з’яўляюцца музычна-тэарэтычныя трактаты С. Лаўксміна (1667 г.) і М. Дылецкага (1677 г.), хоць і розныя па сваім прызначэнні і гістарычнай ролі ва ўмовах сутыкнення эмпірычнага і рацыянальнага мыслення.

«Грамматика» з’яўляецца кіраўніцтвам для напісання перш за ўсё твораў канцэртнага стылю. *Канцэртны стиль*, на думку аўтара, з’яўляецца адзіным як для вакальнай сферы, так і для інструментальнай, што вынікае з іх агульнай прыналежнасці да музычнага мастацтва – мусікіі. «Сие правило есть потребно наипаче ко арфом, лиром, гуслим, органом и к пению такожде» – піша Дылецкі [171, с. 282]. У партэсных спевах ён разглядае два віды шматгалосся: «простое естественное» і «борителное». У першым пры агульным руху галасы звязаны паміж сабою вертыкальна і складаюць гарманічнае сугучча – акорд («контрапункт же именуется латински, словенски же противоточие»). «Борителное, или концертное» пабудавана на імітацыі, пры гэтым «гласы борются с собою не во противоточие» («фуга латински, словенски же есть бегание, когда гласы связанными нотами один по другим или вкупе убегают») [171, с. 283]. Як сведчыць трактат, вакальны канцэрт – гэта буйная музычная кампазіцыя, у якой Дылецкі абазначае пачатак, сярэдзіну і заканчэнне, хаця форма яшчэ дакладна не абазначана. Цякучасць структуры – характэрна для поліфаніі XVI ст., і ён знаходзіцца яшчэ пад ўздзеяннем гэтага стылю, хаця прымяняе катэгорыі структурнага сэнсу: «диспозиция» (разложение на части), «амплификация» («умножение», расширение), «концерт» (у гэтым кантэксте як прынцып развіцця). Распрацаваная ім тэорыя кадэнцый таксама сведчыць аб яго пошуках у галіне формы («конец венчает дело»). У раздзеле «О диспозиции, сиречь о разложении пения» ў якасці прыклада для стварэння ўзорнага твору ўказвае на майстэрства рытара («ритор чтяще пишет себе разные повести, красноглаголения, притчи и прочая») [171, с. 283]. Ідэя М. Дылецкага аб *трох функцыях* (*initio-movere-tevminis*) таксама ўзнікла пад уплывам законаў рыторыкі.

Музыкальная грамматика (урывак)



Со нижайшим моим поклонением высочайшему господину сию книжицу напишю и у ног покладоу усердие, провещевающе во многолетствии вся по сердцу желаемая душевная и телесная имети благополучения. Довлеет ми сия от душа глаголющу, бог же мира да совершит мною провещанная. Даде господь вседержитель и вложил, аки драг камень в перстень, во сердце благородия твоего хвалы своя теплая хотение, уже ко благоговению спасенному, уже церковей святых украшению, еже есть аки первое, и сие есть пение: **чтенми бо и пении церкви божия украшаются**. Поеши со Давидом, духом красящися, поеши пение, еже есть от него ради его же пресвятаго и великолепаго имени прославления, величания и превозношения со отроки во пещи составленное. Поеши и се творя желанием возжен и любовню хвалы его. Он же, рекий – аз мене любящая люблю – любовию возлюбивый (любовь никогда же умирает), всегда возлюбит тя, прославит славою его прославляющего, вознесет тя, его выну возносящего, увязет венцем хвалы своя в сем вене и грядущем, его хвалящего, воспети повелит миру славне всегда имя дому вашего, его же имя славне всегда сердцем и усты воспеваеши. Молчат противнии, суетством мира сего отягченный, во единой маммоне сердце свое погружающе или тщеславием напыщены срамятся, ты же, что и царие хранят, поеши ясно со Давидом – **воспойте господави песнь нову**, да с ним и мзду от десницы вышняго восприимеши. Воспеваеши на земли славу творца своего, подаст ти и он в небе пети у престола величия своего со лики аггелскими. Глас к нему воспуцаеши, услышиши глас его – приидете, благословеннии отца моего, наследуйте уготованное вам царствие небесное. И се ти будет за глас глас воздаяния. Иже аще поет, сугубо бога прославляет – прославит и тя сугубо: на земли пред человеки, па небесех же пред отцем своим. Но обаче что еще возглаголю о ревности, яже в тебе, хвалы его: когда недоволие ти самому имя его

воспеванием сердца и устен славословити, уязвлен его любовию и иных многих собираеши и созываеши, поюще песнь моисеову – поем господеву, славно бо прославися. Якоже и мене, смиренного раба, господским си воззвавши повелением, указал ми еси (довольно ти будет и других научити) сию грамматикию, яже о мусикии, воспети паче нежели писати, понеже вся тростию пишется, пение же иконце совершается. Юже и начинаю писати, **писавый ю прежде в Вилне, наук свободных учащися, и избрах ю от многих искусных художников тако церкви православныя творцов пения, якоже и римския, и от многих книг латинских яже о мусикии, в ней же известно и совершенно изъявляю мусикии художество** и поучаю в ней о по азе, но о по азе глаголю: не о сем, яже букварь аз, но се о по азе, от многих даже до единого и от единого даже до многих мусикии числ и обучений, яже есть **не токмо пети, но и творити пения**.

Напреде – **что есть сия именуемая мусикия?** В сей ответ: есть имя соборное от лиц своих, яже **суть гласы человеческия или органныя, умом пресекаемая. Мусикия паки гречески, латински же паки кантус, славенски же пение**, яже сердца человеческия своим си гласом ово к веселию, ово к печали, ово смешение возбуждает. Первую же **веселую** изобразил в торжестве Моисей – поем господеву, славно бо прославися. Якоже и Давид – примете псалом и дадите тимпан, псалтир красен с гуслями. Вторую **печальную** воспел пророк Иона – возопих в печали моей ко господу богу моему. Третий **смешенная**, яже от веселой и печальной составляется, и есть сия, яже возбуждает сердца ово к веселию, ово вкупе и к печале, мирски или богодухновенне, яже суть догматы, антифоны пимпы церковныя. Начало же ея есть сам вышний: един вливый Адаму помежду инными, яже суть вся от него, аки от первоначальной вины, мудрости. И да не глаголят ей расколницы, неблагодарнии за ню богу, противящися, яже глаголют сию во плясаниях и кошунах, и плесканиях мирских, забывше, яко и всякое учение и художество благое обратити мощно во время свое на зло: даде творец вышний писание хвалу имени своего описовати, прочии же ереси им пишут или бесчестныя на ближних своих хартии, яже именуются софисмата. И сего ради несть хулы достойно писание. От бога единого начало мудростям свободным и художествам рукоделательным. Якоже и поэты язычестии. Палляду, богино мудрости, с мозку Иовиша бога своего рожденную баснословят. Но обаче еще да глаголем о мусикии между земными.

Вторую виною, кто есть ей изыскатель и певец, о сем сие глаголю – воспе Адам на два гласы со Евою песнь, смешейную со слезами, якоже свидетельствует писание: «сеед Адам прямо раю и, свою наготу рыдая, плакаше – увы мне».

Рыдание же есть глас, глас же мусикия. Оле первого певца **печальной мусикии!**

Пресвятей богородицы веселое бысть сохранение пение, им же воспе: «величит душа моя господа и возрадовася дух мой о бозе спасе моем». Иный же сея изыскатель в библии, яже состави гусли и тимпаны. Также и прочии по нем, о них же молчит писание.

Посты паки своих си Амфионов, Орфеов помежду многими мус геликоиских, но совершение о сем, якоже и прочиих художеств своих изыскателех, ветхие нам веки не предали, токмо елико обретаем во писаниях, а еже и о сем не согласуются. Зрети есть о единой вещи многих хронографов много и разно кийждо пишущих. Се же глаголю, глаголю же и о первом, где сие бысть. Мусикию быти

сугубую: в начале, в середине же смешенную. Что аще уже и яве есть, обаче зри подобие сугубое единая пиуща. В сие словеса и **образ**: камень магнит железо к себе притягает, есть же второй камень во Ефиопий, глаголемый фиамидес, иже железо противною силою первому от себе отженяет. Сие и мусикия: когда есть время печали, аз пою весело – сердца отжеияет, когда есть время прилично – к себе привлекает, якоже бывает время благоугодно венчания, тамо и творити требе есть и **пети веселая**.

Сия же вся глаголю и уже глаголах о мусикии, яже состоится **возшествием гласа и низшествием**.

Будет сие тщание твоего благородия Григорей Димитриевич Строганов, в род и род, в славе господней, яже и писях на сие твоим желательным хвалы его повелением. Аз же о чем поучаю, о сем и глаголю и воспеваю, воспеваю же се: да всегда во преименитом дому твоём воспеваётся, далече же да будет сие пение.

Последне низко писях (да возвысит тя Христос).

Часть первая О мусикии

Слава славному и благословение благословенному вечному со вечною да будет от нас хвалою, яже нам подал начати. Но обаче еще у безконечного и конец дела нашего: и конец буди ему от нас со похвалением, глаголющим сие: буди имя господне благословенно от ныне и до века. От ныне же от начала, еже от нас, от него же, безначального и безконечного, безконечно. За его же благословением, яко и в Вилне, на двое пишу мусикию: на основательного и совершенного певца сию грамматикию и глаголю сие з начала.

Что есть мусикия [?]

Мусикия есть, яже своим гласом возбуждает сердца человеческия ово к веселию, ово к печали или смешение, зри в последующих образех. Како возбуждает к веселию – буди во образ: [4]

Како возбуждает к печали – буди во образ: [5]

Како возбуждает смешение – буди во образ: [6]

И се зри в падежах и творца смысла. Вторая смешенная – в ключи: сия есть когда дуральная смешается со беммолярною и противно. Во образ: [7]

Мусикия паки есть, яже гласом своим ово вверх, ово вниз поет. Буди же сему во образ всяческое пение.

Пение смешенное составляется с падежей и паки где более ре или ут.

Кое есть основание мусикии[?] Основание ея есть писмена латинские, их же есть седмь: а, б, с, d, e, f, g.. Сицевыя в дуральном пении сицевыя раждают ноты: аляре, Ъми, сфаут, dсолре, елями, fфа, gсолут. Во образ: [8]

Нот быти шесть: ут, ре, ми, фа, соль, ля. Сия ноты разделяются надвое: ут, ми, соль – веселого пения, ре, фа, ля – печального пения.

Сіізмунд Лайксмін (1596–1670 н.)

Доктар філасофіі і тэалогіі, магістр пазытыкі і рыторыкі. Большая частка жыцця была звязана з Віленскай акадэміяй. Ва ўзросце 20 гадоў ён уступіў у

ордэн езуітаў. Пасля заканчэння Полацкай калегіі і Віленскай акадэміі, выкладаў рыторыку ў Полацку (1629–1631 гг.), паэтыку ў Нясвіжы (1631–1635 гг.), пазней філасофію, тэалогію і кананічнае права ў Полацку, Браневе, Пінску, Вільні. С. Лаўксмін стаў аўтарам першых айчынных падручнікаў па грэчаскай мове, музыцы, рыторыцы. Яго праца «Практычнае красамоўства, або Правілы рытарычнага мастацтва...» выкарыстоўвалася ў XVII–XVIII стст. як падручнік і выдавалася не толькі ў Рэчы Паспалітай, але і ў Заходняй Еўропе. Мова, лічыў ён, ёсць адлюстраванне душы, па мове і нас пазнаюць, і мы пазнаем іншых. У гэтай ранняй сваёй працы «Практычнае красамоўства» С. Лаўксмін раскрыў думку пра неабходнасць тэарэтычных ведаў пры вывучэнні рыторыкі і зрабіў гэта праз аналогію з мастацтвам музыкі.

Паважна ён ставіўся да музыкі і лічыў гэтае мастацтва самым высакародным. Музыцы ён прысвяціў большую частку свайго жыцця. Мяркуецца, што С. Лаўксмін вучыўся на музычных курсах пры Віленскай акадэміі. Ён быў добрым тэарэтыкам і практыкам. Вялікі аўтарытэт вучонага не стрымліваў яго жадання вучыць бедных вучняў харальнай музыцы і грыгарыянскім спевам. Па яго ініцыятыве пры Віленскай акадэміі былі арганізаваны музычныя курсы для хлопчыкаў, для якіх валоданне грыгарыянскімі спевамі давала магчымасць зарабляць на вучобу. Добры адміністратар, С. Лаўксмін садзейнічаў арганізацыі харавых святаў, сам спяваў, а па некаторых звестках і кіраваў хорам. Яго вельмі паважалі, па сучасным з прозвішчам словазлучэнні Linksmuoju tevu (Newas Link(s)mas) літоўцы называлі яго «Вяселы айцец». У выніку гэтай дзейнасці ў 1667 годзе С. Лаўксмін выдаў свой трактат, першы у Вялікім Княстве Літоўскім музычна-тэарэтычны дапаможнік «Ars et praxis musical» («Тэорыя і практыка музыкі»), прысвечаны харальным спевам.

Практычнае красамоўства, альбо правілы рытарычнага мастацтва, якія трэба ведаць для складання прамовы

(урыўкі)

Прамова

1. Вельмі часта ў жыцці людзей здараецца шмат такога, што робіць жыццё няшчасным і цяжкім. 2. Калі б вы захацелі дазнацца прычыны гэтай з’явы, дык высветлілася б, што гэта не што іншае, як коснасць саміх людзей, з-за якой яны не могуць прадугледзець, як належна і шчасліва наладзіць жыццё. А лепш сказаць – не хочуць. 3. Таму што яны часцей падпарадкоўваюцца сляпым душэўным парыванням, чым здароваму разуменню. 4. З гэтай жа неразумнасці, я ўпэўнены, вынікае і лянівае невуцтва тых людзей, якія не ўсведамляюць неабходнасць красамоўства і пагарджаюць мастацтвам і навукай складання прамой. Таму яны не павінны здзіўляцца, калі часта памыляюцца ў грамадскіх і прыватных справах, шмат такога робяць і шмат такога церпяць, чаго ні рабіць, ні цяпець не хацелі б. 5. На самой справе **красамоўства** – гэта пэўная вартасць і дасканаласць чалавечай прыроды, яно настолькі карыснае чалавечай дзейнасці і маралі, што без яго не толькі нішто не можа як след адбывацца ў грамадстве, але нават,

здаецца, і само жыццё не можа існаваць. 6. Я б не хацеў, каб сказанае мною пашыралася на тых прамойцаў, якія памнажаюць нікчэмныя справы, надаючы ім неадпаведную веліч. 7. Калі вы згодзіцеся даць мне час, каб пацвердзіць доказамі пачуцці маёй душы, дык вы і самі, я спадзяюся, упэўніцеся пры дапамозе сваіх меркаванняў і разваг у тым, што пачулі ад мяне пра неабходнасць красамоўства. 8. Менавіта з красамоўства бяруць свой пачатак грамадскае жыццё і ўвесь лад спарадкаваных адносін. Бо, навучыўшыся размаўляць, мы навучыліся сяброўству, выйшлі з палёў і лясоў у гарады і злучыліся ў грамадства. 9. Як жа здолелі б мы суіснаваць і ўвогуле жыць, калі б не валодалі дарам мовы і размовы? Дзякуючы ёй мы раскрываем адно аднаму пачуцці сваёй душы, дзякуючы ёй мы абмяркоўваем супольнае жыццё, абнародуем законы, вырашаем мірныя і ваенныя справы. Урэшце, дзякуючы ёй мы спасцігаем боскія прароцтвы, вучымся дабрачыннасці і разуменнасці. 10. Але калі хтосьці палічыць, што гэты прыродны дар – мова, – дадзены кожнаму пры нараджэнні разам з жыццём, не патрабуе ніякае працы, той, Кажу я, хай зверне ўвагу на той факт, што не ўсе людзі карыстаюцца словамі так, як трэба мовіць чалавеку. 11. **Сапраўды, і ў музычным мастацтве недастаткова проста выдаваць гукі, біць па струнах і дзьмуць у флейту. Усё гэта трэба рабіць з веданнем справы. Існуе пэўная мера ў гуках, песня павінна быць гарманічная і спевы зладжаныя: у самім рытме існуе пэўны парадак, які спалучае асобныя гукі.** Так і ў прамове недастаткова толькі вымаўляць словы, але трэба вельмі пільна прадугледзець, каб сказанае было і прыемнае, і ладнае, і адпавядала законам разуменнасці. А таксама і голас павінен адпавядаць абставінам, бо словы ж аддаюцца на суд слыху. Рэч, неабходная тут, – гэта парадак і паслядоўнасць, якія вызначаюцца здаровым сэнсам. 12. Безумоўна, мова – гэта адлюстраванне душы. Па мове і нас пазнаюць, і мы пазнаём іншых, і што ў думках ёсць, пра-яўляецца. Трапна сказаў Дыяген: «Той збан не купляюць, які не звініць». Не інакш і пра чалавека складаецца ўражанне, як па словах яго і мове. 13. Гэта невыпадкова, што мы робім сабе шкоду легкадумным языком. Кожнаму выпадае ад людзей такі прысуд, якога заслугуе яго мова. 14. Адсюль можна бачыць, якая ёсць патрэба ў мастацтве красамоўства. 15. Гэта якраз тая навука, што фармуе прамойцу і ўзважвае чалавечую мову на вагах розуму. Мастацтва красамоўства грунтуецца на правілах аб тым, у якім менавіта месцы і пра што трэба гаварыць, у якім парадку і паслядоўнасці, якімі словамі выкладаць аргументы справы. А таксама яно вызначае межы прамовы, каб яна не расцякалася і не распывалася бязладна. Яно вынаходзіць і найлепшы спосаб уздзеяння на свядомасць слухачоў. 16. Дзякуючы гэтаму, красамоўства мудрых людзей – гэта не што іншае, як мудрасць, якая змястоўна прамая. З гэтага вынікае, што хто валодае красамоўствам, той валодае і мудрасцю. Яны так узабагачаюць свае мовы мудрасцю, каб ува ўсё сказанае імі верылася, як у прадказанні аракулаў. 17. Інакш глядзячы на рэчы тыя, хто пагарджае навукай красамоўства. Ты не памылішся, калі назавеш іх, услед за Квінтыліянам, людзьмі, якія не так ісціну мовяць, як карыстаюцца праўдзівымі словамі для ўвасаблення чагосьці ненадзейнага. 18. І атрымліваецца з непазбежнасцю, што іх прамова па большасці ад разумнай меры ўхіляецца; ад таго, што ім невядомыя правілы рыторыкі, яны няздольныя прытрымлівацца законаў красамоўства, норм складання прамовы, сродкаў трапнага вызначэння справы. 19. Баюся я, каб **той**,

хто душой паверыць у перавагу красамоўства, не прынізіў бы сапраўднай вартасці іншых навук. Ніхто не павінен адмаўляць, што яны прынеслі роду людскому шмат карысці. 20. Вось **філасофія**, што даследуе прыроду рэчаў; вась **астралогія**, што назірае і тлумачыць нябесны кругазварот; вась **этыка**, якая адносіны парадкуе; вась **тэалогія**, якая таямніцу веры тлумачыць. А **медыцынскае мастацтва**? А **правазнаўства**? Першае лечыць хваробы цела, другое справядлівае ад несправядлівага адрознівае. Ці ж гэта не вялікія навукі, вельмі карысныя роду людскому? Няўжо ж не! Якая вялікая іх вартасць, якая вялікая карысць, якая слава! 21. І, аднак, не парушаючы справядлівасці ні да адной з іх, я ўсё-такі сцвярджаю, што чым яны магутней, тым больш патрэбы ў красамоўстве. 22. Яны і сапраўды, як старажытныя казалі, – вынаходствы несмяротных багоў, але ж, аднак, і самі багі маюць патрэбу ў тлумачы Меркурыі і ў яго красамоўстве. 23. **Безумоўна, што Меркурый між багоў – тое ж красамоўства між мастацтваў. Яму выпала з неба на зямлю апускацца, а красамоўству – ад вышэйшых таямніц розуму да простага людю сыходзіць. Ён боскія правы і законы людзям прынёс, а яно ўсім прынцыпы высакародных мастацтваў выкладае.** Ён закліканы людзям абвясціць добры лёс, веліч, спакой і існаванне жыхароў неба, бо ў большасці ўсё гэта няправільна разумеецца... 25. Але **там, дзе красамоўства дае мастацтвам магчымасць раскрыцца, усё цяжкае і чужое чалавечаму разуменню ператвараецца ў лёгкае, зразумелае і плённае.** Таму што красамоўства так раскрывае людзям прычыны рэчаў, каб вывесці з цемры невуцтва неадукаваны народ... 32. Паводле меркавання Дэметрыя Фалерскага, што значыць зброя на вайне, тое самае і прамова ў грамадскім жыцці. 33. На вайне воі не толькі асабістую, але і грамадскую бяспеку зброяй абараняюць; і той самай зброяй яны і ворага перамагаюць, і радзіму ахоўваюць; а ў мірны час моц зброі набывае красамоўства, якое асуджае вінаватых і абараняе нявінных, служыць дабрабыту і бяспецы як усяго грамадства, так і асобных грамадзян. 34. **Таму мудры Сакрат, не вагаючыся, аддаваў перавагу красамоўству, а не багаццю.** Хоць жыццё ў непрыяцеля можа быць выкуплена за золата, усё ж высакародней жыццё абараніць зброяй, а для годнасці больш пачэсна і для бяспекі больш надзейна карыстацца абаронай красамоўства, чымсьці абаронай грошай. 35. Бо валоданне багаццямі марнае і нетрывалае, а валоданне красамоўствам надзейнае і несмяротнае. Усё, што ў грошах ацэньваецца, недасканаланае: скарыстоўваецца ж багацце на тое, над чым і пэўнасць, як і няпэўнасць прыроды, а таксама і нетрываласць лёсу маюць сваю ўладу. **А дух, поўны мудрасцю, сам сабе скарбнік, правадыр і ваяўнік.** Ён і таварыш у парадах, і верны спадарожнік. 36. Я лічу, што больш карысці, больш моцы дзяржаве здольны прынесці адзін аратар, чым шматлікія палкаводцы...

Тэорыя і практыка музыкі для навучання моладзі ў калегіях Таварыства Ісуса

Да аматара муз

Музыка, найбольш высакароднае сярод свабодных мастацтваў, ахоплівае музыку роўную (cantus planus) і фрактаваную (cantus fractus). У першай з іх гукі

спяваюцца роўна, не маюць дакладнай працягласці і прамежку часу, але па жаданню могуць спявацца карацей ці даўжэй. «Фрактус» жа – гэта музыка, у якой гукі маюць вызначаную меру часу ў спяванні, больш кароткую ці больш доўгую.

Разгледзім спачатку музыку роўную, якую яшчэ называюць харальнай ці грыгарыянскай. На ёй лягчэй прадэманстраваць асновы музыкі і практыкавацца ў іх, і потым ад яе, як ад фундаменту, узыходзіць да фрактаванай музыкі, што патрабуе найбольшага майстэрства. Акрамя таго, харальныя спевы – неабходныя, бо яны штодзённа ўжываюцца як у катэдральных, так і ў ордэнскіх касцёлах пры спяванні боскіх хваленняў. Таму Трыдэнцкі сабор адносна навучэнцаў-семінарыстаў пастанаўляе: **«Няхай вучацца граматыцы, спевам і іншым дысцыплінам добрых мастацтваў»**, каб потым маглі адпаведным чынам выконваць царкоўныя абавязкі. Бо, бяспрэчна, немілагучны і сапсаваны голас, асабліва калі яго выдае святар з алтара, абражае слухачоў і кожны раз выклікае пагарду і абывакавасць; і наадварот, калі прызначаныя апекунамі царквы спяваюць па-майстэрску і правільна, яны, узбуджаючы набожнасць у народзе, збіраюць многіх (у царкву). Вось як св. Аўгустын, які зведаў гэта на ўласным вопыце, звяртаючыся да БОГА, піша пра пачатак свайго абарачэння (да хрысціянства): «Колькі плакаў я над Тваімі гімнамі і песнапеннямі, горача ўсхваляваны галасамі, што салодка гучалі ў Тваёй царкве. Гэтыя гукі ўліваліся ў мае вушы, ісціна адцэдджвалася ў сэрца маё, я быў ахоплены глыбокай набожнасцю, і ліліся слёзы, і мне было добра з імі». Вось які эфект мае правільны царкоўны спеў.

Мастацтва музыкі не складанае, і навучыцца яму не цяжка, але ёсць дзве прычыны, з-за якіх шмат хто адмаўляецца ад такіх заняткаў. Па-першае, мала тых, хто можа ці жадае каротка і зразумела растлумачыць тэорыю музыкі. Сапраўды, як магістры розных мастацтваў, не ведаю, з-за якіх памылковых думак, з самага пачатку вывучэння прадмета займаюць вучняў пераважна складанымі пытаннямі: так і нашы фанаскі (ад грэч. phonascus – настаўнік спеваў і дэкламацыі) заўсёды навязваюць фрактаваную музыку і ўдзёўваюць (у галовы) тонкасці тэорыі мелодыкі. Потым памыліўшыся хлопчыкаў б'юць, шчыпаюць, ганебна лаюць. Аднак пасля аднаго-двух гадоў такіх заняткаў выяўляецца, што поспехі вельмі слабыя. Па-другое, перашкодай з'яўляецца недахоп кніг. Касцёльныя кнігі, вялікія і каштоўныя, не могуць быць прапанаваны для агульнага навучання; перапісваць жа іх у рукапісы для прыватнага ўжытку, безумоўна, велізарная і наўрад ці магчымая работа.

Каб ліквідаваць гэтыя перашкоды, адзін член ордэна з нашай Кросенскай калегіі прапанаваў шчодры дар – 600 флорынаў са сваёй спадчыны, адна частка якой пойдзе на дары настаўнікам, другая – на кнігі вучням. Выдадзім жа (нашу кнігу) – гэты лёгка спосаб навучання – і, каб хапіла копій кніг, далучым да яе том невялікага фармату са спевамі, якія трэба выконваць у касцёле; няхай вучацца па гэтым томе, ці, калі пажадаюць, спяваюць з яго самі, у самотнасці.

(Урывак з выдання: Т.У. Ліхач. Тэорыя харальных спеваў на Беларусі. – Мінск.: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 1999.)

Ад аўтара	3
Уводзіны	
Музыка як філасофска-эстэтычны феномен духоўнай творчасці	8
Глава 1. Канцэптуальныя і крыніцазнаўчыя асновы даследавання	12
Глава 2. Народнае музычнае мастацтва ў адзінстве этнафіласофскай, эстэтычнай і музычнай сістэмы	23
2.1. Адзінства прыроды і культуры: універсальны сінкрэтызм народнай творчасці	25
2.2. Адзінства жыцця і творчасці: музычная творчасць як з’ява сацыяльная	32
2.2.1. Прыгожае – рознакаляровасць агульнапазітыўнага	33
2.2.2. Песня – на скрыжаванні аб’ектыўнага і суб’ектыўнага	37
2.3. Фальклор як з’ява музычная: станаўленне вобразнай і музычна-выразнай сістэмы	41
2.3.1. «Рытмізацыя афектаў»: ладавая пабудова і жанравая структура	42
2.3.2. Ад утылітарнага да эстэтычнага: шлях станаўлення народнага інструменталізму	46
Высновы	51
Глава 3. Музычнае мастацтва Сярэднявечча ў кантэксце рэлігійнай эстэтыкі	53
3.1. Гістарычныя, сацыяльна-палітычныя і мастацкія адметнасці ў станаўленні музычна-эстэтычнай праблематыкі	55
3.2. Музычна-эстэтычная думка ў кантэксце хрысціянскай музычнай антрапалогіі	59
3.3. Адзінства сакральнага і ўзвышанага ў фарміраванні музычна-эстэтычнай свядомасці	66
3.4. Богаслужэбны спеў як трыадзінства слова, распеву і абраза	69

3.5. Заходняя духоўнасць і новыя мастацкія формы	77
3.6. «Двувер’е» і станаўленне музычна-эстэтычных катэгорый	86
Высновы	91
Глава 4. Фарміраванне музычна-эстэтычных поглядаў ва ўмовах гуманістычнага Адраджэння і ранняга Барока	93
4.1. Беларускае Адраджэнне – хрысціянскі гуманізм «залатога веку»	96
4.1.1. Францыск Скарына – выразнік музычна-эстэтычнай думкі свайго часу	99
4.2. Рэфармацыя і новая музычная этыка	102
4.3. Палярызацыя светапоглядаў як дэтэрмінанта мастацка-эстэтычнага працэсу	106
4.3.1. Палемічны стан музычна-эстэтычнай думкі ў пісьмовых помніках XVII стагоддзя	112
Высновы	120
Заклучэнне	122
Спіс выкарыстаных крыніц	125
Хрэстаматыя	138

Навуковае выданне

Борсук Ларыса Іванаўна

**МУЗЫЧНАЯ ЭСТЭТЫКА БЕЛАРУСІ
ХІ–ХVІІ СТАГОДДЗЯЎ**

Рэдактар Г.В. Сегенюк
Камп'ютарная вёрстка Т.Г. Кішко
Карэктар Т.К. Дзебіш

Падпісана да друку 05.12.2012. Фармат 60×84 ¹/₁₆.
Папера афсетная. Рызаграфія.
Ум. друк. арк. 11,65. Ул.-выд. арк. 13,56.
Тыраж 200. Заказ 6165.

Выдавец і паліграфічнае выкананне:
прыватнае вытворча-гандлёвае
унітарнае прадпрыемства
«Издательство “Альтернатива”»
ЛВ № 02330/0494051 ад 03.02.2009.
ЛП № 02330/0150460 ад 25.02.2009.
Пр. Машэрава, 75/1, к. 312, 224013 г. Брэст.

Репозиторий БрГУ