

восхищении при виде этого очаровательного танца, ибо кажется, что на сцене и не женщина вовсе, а настоящая птица. Изящная ручка с точностью передает движения павлиньей шеи и оканчивается живым трепещущим хохолком на маленькой головке, открывающей клюв, поправляющей воображаемые пёрышки и всё это только с помощью тонких пальцев рук, каждый из которых двигается будто сам по себе. Если обычно в танцах лишь «изображают» животных, то тут будто и нет никакой иллюзии, перед зрителем предстаёт роскошная птица со всеми своими повадками, характерными движениями, мельчайшими деталями внешности [6]. Ян Липин имеет волшебные руки, настолько пластичные, что взмах «крыльев» кажется для них естественным. Когда она танцует, в воображении зрителя возникают подлинные картины природы. Сама Ян говорит, что каждый раз танец получается новым, не похожим на тот, что танцевала вчера, она старается внести какую-то другую деталь – изгиб тела, движения рук, поворот головы, штрих в костюме. Танцовщица ставит целые спектакли из серии «Павлин» о рождении, взрослении, любви и смерти [6].

Главной задачей своей жизни танцовщица видит в сохранении культурных традиций маленьких этнических групп. В 2012 г. в Москве на сцене Большого театра состоялся легендарный спектакль «Павлин» Ян Липин, созданный по мотивам её предыдущих постановок «Принцесса-Павлин», «Душа Павлина» и «Любовь двух павлинов» [2]. В нём нашли отражение разные силы и образы: павлин-женщина – доброта и чистота; павлин-мужчина – человек, который ради любви может собой пожертвовать; ворона – жажда обладания, алчность; клетка – ограничение, рамки, несвобода. Все свои силы и душу Ян Липин посвятила этому искусству. Павлин – птица, которая приносит счастье людям, так считает балерина. Парадоксально, но балерина никогда не считала танец своей профессией; танец для неё – любовь, вера и жизненная необходимость, танец приносит запас радости и здоровья. Восторженные поклонники называли её «самым красивым существом из когда-либо созданных», воспринимали как Красоту, Гармонию и Любовь [2]. Говоря поэтически, Ян Липин подобна нимфе, отражающей в пластике гармонию земли и воды, огня и ветра.

Цветы, плоды, травы, деревья, птицы повсеместно встречаются в декорировании зданий, интерьеров, предметов быта, посуды, мебели Китая. Выразить чувства с помощью образов – таков главный принцип классического китайского искусства. Каждому растению неизменно соответствовала своя птица, дополняя эстетическое и смысловое значение композиции. Традиционно длиннохвостые птицы, такие как феникс, павлин, фазан сочетаются с пионами, утки с лотосами, перепёлки и куропатки со злаковыми. Пион олицетворяет собой весну, лотос – лето, хризантема – знак осени, слива – знаменует зиму. В китайской живописи павлин изображается среди пионов и других весенних цветов. Особое место занимает белоснежный павлин, который за необычный цвет оперения стал одним из самых любимых сюжетов китайской живописи [7].

Образы животных и птиц, природы и экзотических существ отражают красоту и уникальность народного творчества, воссоздают национальные символы и воплощают психологические особенности этноса. У монгольской, тибетской и таджикской нации единство художественной выразительности и народных образов обнаружилось в образах орла (величие, власть, победа, отвага), у тибетской – павлина (удача, счастье, красота), у корейской – журавля (элегантность и роскошь). Эти легендарные образы возникли в результате существования разных национальных стилей, религий, убеждений и др.

Таким образом, удивительно красивая птица павлин открывает широкий спектр символики – от космоса в его полноте и звёздного и солнечного круга до символики глаза, императорской эмблемы (династии Мин), источник изобилия, знак бессмертия. Его образ многолико представлен в искусстве, нумизматике, геральдике.

Список литературы:

1. Мейлах, М.Б. Павлин // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред С.А. Токарев. – М. : НИ «Большая Рос. энцикл.», 1998, – Т. 2. – С. 273-274.
2. Ян Липин: Принцесса-павлин: Международное радио Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.russian.cri>. – Дата доступа: 4.04.2017.
3. Павлин в символизме [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ayurvedaplus.ru/articles/29839/250141>. – Дата доступа: 03.04.2017.
4. «Танец павлина» национальности дай // Международное радио Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.russian.cri.cn/1/2005/05/06/1@64572.htm>. – Дата доступа: 11.04.2016.
5. Талисман фен-шуй-павлин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.elementdance.ru/headings/yang_liping_and_its_soul_of_a_peacock. – Дата доступа: 05.04.2017.
6. Ян Липин и ее «Душа павлина» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.elementdance.ru/headings/yang_liping_and_its_soul_of_a_peacock. – Дата доступа: 04.04.2017.
7. Chinese Meticulous Painting Studio [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gongbi.int>. – Дата доступа: 05.04.2017.

Римма Ковалева

К ВОПРОСУ О СТАТУСЕ «ПРИУРОЧЕННЫХ» ПЕСЕН В КОНТЕКСТЕ КАЛЕНДАРНОЙ ОБРЯДНОСТИ БЕЛОРУСОВ

Rimma Kovalyova

TO THE ISSUE OF THE STATUS OF «TIMED» SONGS IN THE CONTEXT OF THE BELARUSIANS' CALENDAR RITUALS

В статье предпринята попытка найти ответ на вопрос о происхождении т. н. «приуроченных» песен, о закономерностях их развития в русле той или иной календарной обрядности, об истоках семантического единства «первичных» и «вторичных» календарно-обрядовых песен.

In the article the author ponders over the issue of the origin of the so-called «timed» songs, the pattern of their development in the mainstream within one or another calendar ritual, the sources of the semantic unity of «primary» and «secondary» calendar and ritual songs.

Вопрос стоит так: являются ли т. н. «приуроченные» песни исконной принадлежностью календарных обрядов или они были заимствованы из необрядовой лирики? Ответ на него важен для уяснения по меньшей мере двух проблем: 1) проблемы генезиса необрядовых лирических песен и 2) проблемы имманентного развития календарно-обрядового репертуара. Обе проблемы связаны между собой. Начнём с первой и через неё выйдем на вторую.

Вопрос происхождения необрядовых песен по-прежнему находится в дискуссионном поле. Остаётся неясным время их формирования и генетические связи. Относительно времени существует широкий диапазон предположений – начиная с XII в., где обнаруживают предпосылки возникновения нового вида лирики, до XVII в., когда они широко фиксировались в рукописных песенниках. В свое время В. П. Аникин в статье с многообещающим названием «Генезис необрядовой лирики» (1971) посчитал источником необрядовых песен предшествующие им баллады, причитания, свадебные песни, календарные и свадебные величания [1, с. 23] на основании общности некоторых стилистических фигур, что вряд ли является серьезным аргументом. Если следовать В. П. Аникину, то необрядовая песня чудесным образом возникает «как синтез предшествующих исторических форм песенного творчества на основе приспособления и подчинения прежних традиций выражению более сложного содержания, внесённого в искусство общим процессом народного художественного сознания» [1, с. 24]. Однако может ли простое – «прежние традиции» – служить выражению «более сложного содержания»? К тому же как «синтез», так и «общий процесс народного художественного сознания» остаются тайной за семью печатями или понимаются автором идеалистически как движение от простого к сложному.

Совершенно неудивительно, что находилось мало фольклористов, желающих заниматься генетическими проблемами всерьёз, как это делал А. Н. Веселовский. А если и находились, то попадали под влияние старых концепций, скорее умозрительных, чем исторически обоснованных, причём без серьезной опоры на социологию и психологию фольклорного творчества.

Сказанное полностью относится к белорусской фольклористике. Весьма показателен такой факт. Когда Я. И. Гриневиц в статье «Генезіс народнай лірыкі» попробовала самоопределиться в данном интереснейшем и по-прежнему актуальном вопросе, ей не на кого было сослаться, кроме русских исследователей 60–70-х годов XX в. [3, с. 351–352]. В силу этого молодая исследовательница просто присоединилась к мнению тех фольклористов, которые настаивали на раннем возникновении необрядовой лирики, и, опираясь на косвенные данные, посчитала установленным, «што пазаабрадавая лірыка аформілася ў цалкам самастойны жанр да пачатку XVII ст.» [3, с. 350–351]. Заметная терминологическая небрежность (необрядовая лирика – это, конечно, не жанр), свойственная современным фольклористическим работам, – производное от научного уровня нынешних справочных изданий – словарей и энциклопедий.

Вот почему мы считаем работу над усовершенствованием понятийно-терминологического аппарата одной из первоочередных задач. Его «разболтанность» оказывает плохую услугу неопытным исследователям. Особого внимания заслуживают полутермины, не вошедшие в словари, но находящиеся в употреблении. К таким полутерминам относится словосочетание «приуроченные песни», и, употребляя в отношении песен любовной и семейной тематики, связанных с тем или иным обрядом функционально, но не имеющих, в отличие от собственно обрядовых, выраженных примет обрядности. Добросовестные собиратели неизменно фиксировали их и со слов информантов отмечали обрядовую или – шире – календарную приуроченность. Например, одно и то же произведение, бытующее в рамках кустового обряда, получает двойное или даже тройное народное определение: куст – трыцца, куст – вэсна, трыцца – вэсна, куст – трыцца – танок. Если следовать логике русских исследователей, в частности Н. Колпаковой, Ю. Круглова, В. Гусева и др., то большая часть кустовых песен, где нет ритуальных, заклинательных и величальных мотивов, должна относиться к необрядовым. При публикации подобных произведений белорусские фольклористы придерживались трёх эдиционных принципов: 1) изоляционного, когда их помещали отдельно от безусловно обрядовых в разделе «Розныя», как в томах БНТ «Зімовыя песні» (1975), «Валачобныя песні» (1980); 2) присоединительного, как в томе «Веснавыя песні» (1979), где они сгруппированы в разделе «Веснавыя прымеркаваныя»; в томе «Купальскія і пятроўскія песні» (1985) нет структурно выделенной части, но рассматриваемый пласт произведений отнесен к концу раздела; 3) смешанного, как в «Жніўныя песнях» (1974), где раздел «Жніўныя песні» включает произведения с жатвенными и семейно-бытовыми мотивами, что полностью отвечает традиции их исполнения в полевых условиях.

Народная терминология достаточно расплывчата, но терминологическая синонимия в своей исторической маркированности отражает функционально-временной образ той или иной песни, существующий в народном сознании: «На кожны сезон нада свая асобная песня, а то што гэта за зіма будзе, калі нават каляды не завядзеш» [6, с. 29]. В свою очередь моноterminология, когда, например, все хороводные песни, исполняемые в рамках обряда вождения и захоронения «стрель», называются стрельными, стралавыми и под., заставляет фольклориста сосредоточить внимание на стадиях развития песенного обрядового репертуара. Так, хороводную песню о стреле-убийце, жертвами которой являются люди (преимущественно добрый молодец), животные, птицы, безусловно следует относить к первичным. Точно так же первичными являются песни о Коляде, Масленице, встрече Лета и Зимы, Весне, Юрь, Кусте, Купале, Спорыше и т. п. Первичные песни напрямую связаны с мифоритуалом: колядные – с календарным мифом, масленичные – с мифом о пожирающих и рождающих демонах плодородия, стрельские – с летним мифом, юрьевские – с мифологическим эросом, кустовые – с родовым мифом, купальские – с мифом о священном браке, спорышковые – с мифом о покровителе урожайности, «стрельные» – с грозным мифом. При количественном подходе к первичным песням выясняется, что их количество с учетом версий и вариантов не безгранично, а очень даже обозримо. Давно отмечено, что весна просто перенасыщена обрядами, но за каждым из них закреплено не так уж много первичных песен, что нашло отражение в «Веснавых песнях» (БНТ). Основную массу составляют т. н. «прымеркаваныя». Мы называем их вторичными на том основании, что они надстраивались над первичными, а если точнее – над их смысловыми структурами. В результате появилось семантическое единство мифа, ритуала, первичных и вторичных песен, внешне, по форме, выделившихся из обрядовой связи, но соединенных с обрядностью содержательно [см.: 4, с. 67–86]. Пронизанность обрядов эротической и любовно-брачной символикой, относящейся к божественным персонажам, становилась почвой развития произведений, где их ритуальными дублёрами выступают люди. Выражением «идей смерти и любви, наполнивших содержание и практику обрядов», в перечислении А. Н. Веселовского, являются пары: «девушка, будящая майского жениха, майские граф и графиня, Купала и Марена, Иван и Марья белорусских песен и малорусских преданий, Адонис и Афродита и др.» [2, с. 173].

А. Н. Веселовский чётко различал два пласта календарно-обрядовой лирики (в нашей терминологии – первичный и вторичный) и две стадии её развития, показав это на примере весенних песен: «В современной весенней песне ... отзвуки

этого эротизма не выходят из границ новых бытовых порядков, но еще дают сюжеты и настроения: просьба любви, искание, порывы к свободе наслаждения, бегство из супружеской неволи, ухаживание, сватовство. Обо всём этом поется, все это играется в хороводе» [2, с. 174]. Честно говоря, выделяя в «стрельных» песнях первичные и вторичные, я сомневалась, не являются ли приводимые доказательства их внутренней связи натяжкой, интерпретационным произволом исследователя, увлечённого своей гипотезой, но сейчас, после очередного возвращения к «Трёх главам из исторической поэтики» А. Н. Веселовского, я пожалела, что не сделала это на два года раньше, когда мы готовили третью часть издания «Лакальна-рэгіянальныя парадыгмы беларускага фальклору. Песні “Стралы”. Русальныя песні» (Мінск, БДУ, 2015). В данной книге есть глава «Бытавыя калізіі карагодных песень “Стралы” як форма міфарытуальнага зместу». В ней я постаралась показать, что мифоритуальные структуры маркируются отдельными деталями вторичных песен (деталь «дзявочая краса»), сюжетами (песня «Сястра з браткам цераз мора йшлі») и разнообразными мотивами, среди которых выделяются универсальные, свойственные не только «стрельным» песням и не только белорусскому фольклору, но и фольклору многих европейских народов. К числу таких мотивов относится противопоставление старого и нового (старый год – новый год), старого и молодого (старый муж, жених, ухажёр, брачный претендент – милый, любимый, молодой). Перед нами олицетворённый мотив циклического времени: его завершение связывается со старостью, начало, возрождение – с молодостью. Здесь уместно напомнить замечание О. М. Фрейденберг касательно ограниченности мышления ряда учёных, которые с лёгкостью вскрывают генезис звериных и растительных персонажей и сюжетов, но «спотыкаются» на антропоморфных: «антропоморфная метафористика принимается, как правило, за реализм» [7, с. 224].

Не нами замечено, что во всей мировой календарной культуре старое ассоциируется со смертью и, следовательно, подлежит уничтожению, изгнанию, погребению, а молодое – с жизнью, её продолжением, отсюда мотивы брака – первого, повторного, возобновленного. На самом деле за противопоставлением старого и молодого, жизни и смерти находится представление об их постоянном перетекании друг в друга, что находит воплощение в основной «стрельной» песне. Финал её таков: вдова убитого стрелой молодчика тут же идёт в хоровод и из трёх кандидатов выбирает себе нового мужа. В ритуальном плане три жениха не разные личности, а одна, только хронологически маркированная: состарившийся муж (в прошлом) – убитый стрелой (в настоящем) – молодой жених (реинкарнация старого). В бытовом плане мифоритуальный сюжет передаётся через мотивы избавления жены от старого мужа, девушки – от «старога чорта», претендующего на брак с ней, просто от мужа, что полностью проецируется на мотив смерти молодчика (ритуальной жертвы) от стрелы, и, наконец, через любовные мотивы. Как видим, связь вторичных песен с обрядом завуалирована бытовыми мотивами и сюжетными ситуациями. Буквальное прочтение подобных произведений превращает их в банальность, а привычное отнесение в разряд «приуроченных», «разных» закрывает проблему обогащения календарно-обрядового репертуара так надежно, будто её вовсе не существует. Между тем та же тенденция подавать твёрдые мифоритуальные структуры в оболочке чувственно-образных бытовых ситуаций охватывает весь европейский фольклор. В параллель к белорусским «стрельным» песням можно поставить массу западноевропейских, упоминаемых А. Н. Веселовским, где есть те же самые мотивы пляшущей жены, жены, не собирающейся слёзно оплакивать умершего мужа. Она только тогда согласна вернуться домой, когда ей сообщают о приезде женихов [2, с. 175].

В белорусской календарно-обрядовой культуре практически каждый обряд окружён «вторичными» песнями. Насколько глубокой является их связь, целесообразно выяснять путем сопоставления «вторичных» песен с «первичными», основными. В сущности, они имеют общую ритуальную основу, только представляют собой её разные формальные версии. Здесь нужно иметь в виду, что «вторичные» песни, как правило, соотносятся сразу с несколькими мифоритуальными ситуациями. Продемонстрируем это на примере кустовых песен. Поскольку «Куст» семантически содержит в себе идею рода, причём отцовского, то тема разлуки с родом в бытовой транскрипции подаётся как стремление женщины возобновить прерванную замужеством связь с родными, родственниками, родным домом. Так как Куст (Куста) имеет статус обрядовой невесты, а в обряде существовал момент соревнования за право считаться её «женихом», то в таночных (танковых) песнях он воплощается через сюжет борьбы-поединка двух парней за одну девушку. При этом не имеет значения, кто сойдётся в поединке и в рамках какого иного обряда существует данный песенный сюжет. Одной стороной он связан с мифоритуальным содержанием, а другой – с реальностью, откуда берёт материал для обозначения соперников: встречаться могут «два молайцы», «два казачэнькі красны» – «богатыч» и «бідный», «два молайчыкі красны» – «поповіч» и «вдовын сын», даже, как в одной весенней песне, «тры палкі салдат, маладых рбят».

Та же самая закономерность в соотношении «первичных» и «вторичных» между собой наблюдается в купальской поэзии. Материала вполне достаточно для следующего вывода. Произведения с любовно-брачными и семейными мотивами, которые кажутся необрядовыми, по какой-то случайности втянутыми в орбиту той или иной обрядности, на самом деле не проникали в неё со стороны, а развивались в материнском лоне на основе определённой мифоритуальной структуры. В случае семантической близости структур песни могли перемещаться между обрядами. Субъектами процесса, разумеется, были исполнители, которые интуитивно чувствовали, соответствует произведение «характерологии» обряда или нет.

Разрушение обрядовой традиции приводило к тому, что песни, как отмечалось ещё в XIX в., становились «голыми», но по инерции сохраняли определённую календарную преемственность, а далее, при оформлении класса необрядовых песен, присоединялись к ним. Таким образом, с определенного времени «приуроченность» можно рассматривать как двуединый процесс, поскольку, помимо «вторичных», в контексте обрядности циркулируют и настоящие «приуроченные», а в контексте необрядовых находятся «приуроченные» к ним «вторичные» обрядовые. Для полноты картины следует иметь в виду замечание З. Можейко о составе лирических песен: «Асобную групу лірычных песень складаюць умоўна прымеркаваныя да вяснова-летняга перыяду: “лугавыя”, “лесавыя”, “як кароў пасуць”» [5, с. 32–33].

Список литературы:

1. Аникин, В. П. Генезис необрядовой лирики / В. П. Аникин // Из истории русской народной поэзии / Русский фольклор. XII. – Л. : Наука, 1971. – С. 3–24.
2. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 406 с.
3. Грыневіч, Я. І. Генезіс народнай лірыкі / Я. І. Грыневіч // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 11. – Мінск : Права і эканоміка, 2011. – С. 345–352.
4. Кавалёва, Р. М. Лакальна-рэгіянальныя парадыгмы беларускага фальклору. У 3 ч. Ч. 3. Песні «Стралы». Русальныя песні / Р. М. Кавалёва [і інш.]. – Мінск : БДУ, 2015. – С. 67–86.

5. Мажэйка, З. Я. Лірычныя песні / З. Я. Мажэйка // Беларускі фальклор : Энцыклапедыя : У 2 т. Т. 2. – Мінск : БелЭн, 2006. – С. 32–33.
6. Мажэйка, З. Напевы зімовых песень / З. Мажэйка // Зімовыя песні. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – С. 28–50.
7. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.

Вера Мішына

**УЯЎЛЕННІ ПРА ЗНАХАРСТВА І ЧАРАЎНІЦТВА Ў
КАНТЭКСЦЕ ТРАДЫЦЫЙНАГА ВЯСЕЛЛЯ БЕЛАРУСАЎ
ПАДЗВІННЯ**

Vera Mishina

**PERCEPTIONS OF SORCERY AND MAGIC IN THE CONTEXT OF
A TRADITIONAL WEDDING BELARUSIANS FROM PADZVINNE**

У дадзеным артыкуле аўтар разглядае ўзаемасувязі феноменаў чараўніцтва і знахарства з формай і зместам традыцыйнага вясельнага абраду беларусаў гісторыка-этнаграфічнага рэгіёна Падзвінне.

The article explores the interrelationship of the phenomena of sorcery and witchcraft in the traditional wedding rite of the Belarusians of the Padzvinne region.

Дадзенае даследаванне феноменаў чараўніцтва і знахарства з традыцыйным вясельным абрадам беларусаў Падзвіння было выканана ў рамках праекта БРФФД-РГНФ (ІП) «Традыцыйны этнакультурны і языковы ландшафт Витебско-Псковского пограничья в конце XIX – начале XXI в.: уровни репрезентации и динамика кросскультурных связей» у адпаведнасці з дамовай № Г16РП-004.

Паводле даследаванняў апошніх гадоў, чараўніцтва і знахарства ў традыцыйнай карціне свету беларусаў (у тым ліку і на тэрыторыі Падзвіння) паўстаюць як неадназначныя і шматпланавыя феномены. Дыяпазон функцыянальна-статусных характарыстык чараўніка (ведзьмара) і знахара надзвычай шырокі: ад поўнага проціпастаўлення («вядзьмар і знахар дзейнічаюць з дапамогаю нячыстай сілы, але народ строга адрознівае іх: вядзьмар робіць зло не толькі наўмысна, але ... і міжволі..., а знахар нікому не робіць шкоды, але адлечвае тое зло, якое наклікаў вядзьмар») [2, с. 85] да перакананасці, што яны настроены да чалавека пераважна варожа: «яшчэ мацней выяўляецца гэтая сіла чараўнікоў, знахароў і калдуноў на самых сялянах, з якімі яны могуць усё зрабіць» [2, с. 84].

Гэтая ж неадназначнасць феноменаў знахарства і чарадзейства знайшла адлюстраванне ў традыцыйным вясельным абрадзе. Рытуальна-міфалагічны кантэкст вясельнага абраду пераходу, з аднаго боку, стварае аптымальныя ўмовы для ажыццяўлення шкоданосных ўздзеянняў, з другога – патрабуе выкарыстання спецыяльных сродкаў для іх прадухілення. Адно з такіх – уяўленні аб тым, што маладых на вясельлі можна сурочыць ці зачараваць, а таксама выкарыстанне шматлікіх апатрапейных прыёмаў з мэтай пазбегнуць гэтага.

Так, менавіта з апатрапейнымі мэтамі знахара запрашалі на вясельле ў якасці дружкі: «Дружкам выбіраюць чалавека, які ўмее «аддзеляваць» у выпадку неабходнасці, так як на вясельлі часта чаруюць. Бываюць выпадкі, што на дарозе, дзе павінны праехаць маладыя, запальваюць некалькі кудэў саломы, коні не пойдуць праз агонь, а таму дружка, знахар зможа «аддзеляць» гэта» [6, с. 398]. Істотным крытэрыем для выбару дружкі з'яўляецца менавіта здольнасць «аддзеляваць», г.зн. нейтралізоўваць мэтанакіраванае чараўніцтва супраць маладых. Такім чынам, у дадзеным выпадку чараўніцтва фігуруе як мэтанакіраванае шкоданоснае ўздзеянне на маладых, а знахарства («аддзеляванне») выступае ў якасці засцерагальнага дзеяння.

Дружка-знахар выконвае свае абарончыя функцыі ў важнейшыя моманты вясельнага абраду: перад тым, як увесці нявесту ў хату перад благаслаўненнем, ён «абыходзіць тры разы вакол баярак і нявесты з нашэптваннямі» [6, с. 408], таксама тройчы «з нашэптваннямі» абыходзіць вясельны поезд перад ад'ездам у дом жаніха [6, с. 412]; «абыходзіць вакол маладых з нашэптваннем тры разы і кладзе на паспель, сцэбанушы іх злёгка пугай» [6, с. 413]. У той жа час прысутнасць знахара на вясельлі магла і не афішавацца: «невядомы нікому, мала прыкметны на сваёй службе, ён ідзе за жаніхом у царкву, у дарогу і вядзе сваю абярэжную службу да поўнага завяршэння шлюбнай урачыстасці. Асоба знахара наўмысна бывае схавана ад чужых; часта і сам жаніх даведваецца пра свайго нябачнага апекуна толькі пасля сканчэння ўсяго таго, што так лёгка можа наклікаць нейкае няшчасце на маладых мужа і жонку» [7, с. 41].

Што тычыцца чараўніка, то яго запрашэнне на вясельле выглядае хутчэй вымушаным: «У час сямейных урачыстасцей, вясельляў, хрэсьбін чараўніка саджаюць на ганаровае месца, звяртаюць на яго выключную ўвагу, асабліва старанна частуюць, каб не раздражніць яго і тым не пашкодзіць будучаму шчасцю маладых ці нованароджанага» [8, с. 250]. Уяўленні аб патэнцыйнай шкоданоснасці чараўнікоў устойліва захоўваюцца на тэрыторыі Падзвіння і ў сучаснасці: «Свадзьба была. А ў нас быў чараўнік. І не пазаві – здзелаіць. І пазаві – можаць здзелаць» [5, с. 32]. Разам з тым, дзеянні чараўніка маглі быць скіраваныя на выяўленне і «нейтралізацыю» чараў, ажыццёўленых іншым чараўніком (чараўніцай): «Стараліся падлажыць у той узёл, дзе будуць спаць. А ён усё нашоў. Узяў, прыносіць с утра сюды, дзе хазяйка будзіць печ тапіць і гаворыць: «Як толькі первы дым пакажацца, закіньця туды за дровы». Як закінулі – прыбігаіць баба нагала, качаргу ўхапіла, абжаргала (асядлала) і скрозь дзярэўні ўзад-упярод. А так бы маладыя гэтак раздзелілі і бегалі» [5, с. 32]. Аднак тут, відаць, мэтазгодна гаворыць не столькі аб імкненні прадухіліць нанясенне шкоды маладым, колькі аб свайго роду «канкурэнцыі» двух носьбітаў шкоданоснага ўздзеяння. Падобнага роду наратывы можна суаднесці з вядомым сюжэтам аб спаборніцтве двух чараўнікоў на вясельлі, звязаным з уяўленнямі аб рознай ступені праяўлення іх здольнасцей (большай ці меншай «сіле»). Па вызначэнні У. А. Лобача, абавязкова прысутнасць чараўніка на вясельлі выконвала функцыю сацыяльнага кантролю над вёскай і ўвасабляла з аднаго боку праву «хоць і баязлівай, але павагі, да чараўніка», з другога – служыла «своеасаблівым абярэгам для маладых» [3, с. 215].

Паводле ўстойлівых і шырока распаўсюджаных уяўленняў, найбольшай шкодай, якую можа здзейсніць чараўнік на вясельлі, з'яўляецца пярэваратніцтва. Паводле запісаў другой паловы XIX стст, «гэта вераванне настолькі распаўсюджана ў Віцебскай губерні, і пераважна ў Віцебскім уездзе, што яго можна чуць у кожнай вёсцы ад старога гэтак жа, як і ад малаго» [8, с. 253]. Сюжэты пра зламаны пераварочванне вясельнага пезда ў ваўкоў фіксуюцца і падчас сучасных палявых даследаванняў на Падзвінні.