

развіцця музычнай культуры грамадства: музычную асвету шырокіх мас і развіццё музычнай самадзейнасці, музычнае выхаванне падрастаючага пакалення, развіццё прафесійнай музычнай творчасці, даследаванне і падтрымку фальклорнага мастацтва, падрыхтоўку кадраў выканаўцаў, тэарэтыкаў, педагогаў, навукоўцаў, арганізатараў мастацкай самадзейнасці і музычнага выхавання.

Такім чынам, задача стварэння трохступеньчатай сістэмы прафесійнай музычнай адукацыі была вырашана ў Мінску праз адзінаццаць гадоў пасля заканчэння савецка-польскай вайны і падпісання Рыжскага мірнага дагавора ў 1921 годзе. За гэты час музычная адукацыя прайшла праз пакутлівыя пошукі сваёй структуры, праз удакладненне адукацыйных форм, вызначэнне задач і функцый разнастайных музычных устаноў, удасканаленне вучэбных планаў, праграм і метадык выкладання. У выніку стабілізавалася арганізацыйная структура прафесійнай музычнай адукацыі, была створана цэнтралізаваная эфектыўная мадэль падрыхтоўкі прафесійных музыкантаў, якая забяспечвала рэалізацыю важнейшых арганізацыйна-адукацыйных прынцыпаў: даступнасці, масавасці і дэмакратызму пачатковай музычнай адукацыі, пераемнасці і непарыўнасці адукацыйных узроўняў і ступеней, структурнай цэласнасці сістэмы музычнай адукацыі, яе сувязі з сістэмамі агульнай адукацыі і масавага музычнага выхавання, самадзейнай музычнай творчасцю, арганічнага спалучэння ў месце музычнай адукацыі нацыянальнага і інтэрнацыянальнага пачаткаў, а таксама навуковасці, свецкага характару, ідэінасці музычна-педагагічнай і мастацка-творчай дзейнасці.

Працяг будзе.

¹ Мазец В. На шляху да дзяржаўнасці // Культура. 1992, 25 сакавіка.

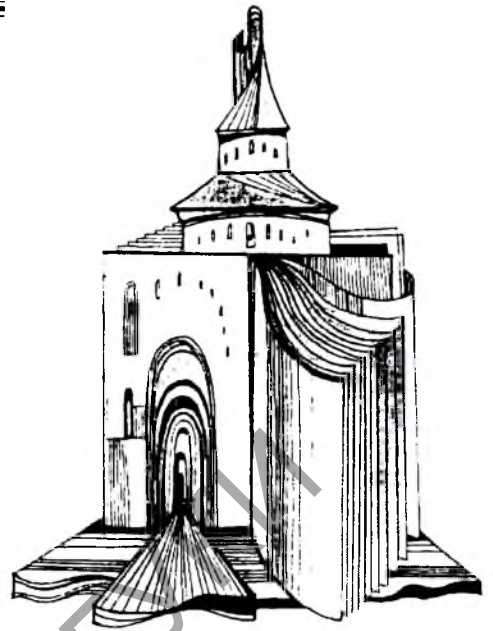
² Савецкая Беларусь. 1925, 13 лістапада.

³ Звезда. 1925, 15 снежня.

⁴ Савецкая Беларусь. 1926, 4 красавіка.

⁵ Звезда. 1926, 11 лістапада.

⁶ Звезда. 1929, 18 лістапада.



Арыгонныя мастацкія школы ў Паставах канца XVIII стагоддзя



АЛЕКСІНА Іна Антонаўна – старшы выкладчык кафедры тэатральнай творчасці БДУ, кандыдат мастацтвазнаўства

Стварэнне мастацкіх школ у Беларусі ў канцы XVIII стагоддзя было непасрэдна звязана з узнікненнем і развіццём прыгонных тэатраў. Прычына з'яўлення іх, як лічыць мастацтвазнавец Г.І.Барышаў, "... не толькі ў тым, што гэта было неабходна для "отдохновения души" і велікавецкіх забаў, але і ў тым, што польскія магнаты і рускія вяльможы бачылі ў тэатры магутны сродак "рэпрэзентацыі", прадстаўніцтва двара, яго важкасці не толькі ў вачах дробнай шляхты, але і ў вачах суседзяў — буйных арыстакратаў"¹.

Менавіта ў гэты перыяд мастацкае жыццё Беларусі вызначаецца разнастайнасцю. Узнікаюць маэнткавыя тэатры ў гарадах і мястэчках, атрымліваюць пашырэнне паратэатральныя дзействы культуры так званага сармацкага барока². У мэтах падрыхтоўкі сваіх, больш таных у параўнанні з запрошанымі акцёраў для прыватных тэатраў адкрываюцца першыя драматычныя, балетныя і музычныя школы, у якіх выкладаюць вядучыя прафесійныя майстры з Заходняй Еўропы. Маэнткавы тэатр і мастацкія школы XVIII стагоддзя аказалі значны ўплыў на далейшае развіццё нацыянальнай прафесійнай сцэны, паколькі ў гэты перыяд адбыва-

еца працэс, які можна назваць прафесіяналізацыяй тэатральнага мастацтва ў краіне: у школах рыхтуюцца сотні мясцовых музыкантаў, танцораў, спевакоў, работнікаў для абслугоўвання прафесійнай сцэны. Многія з іх у паслярэформенны перыяд працуюць у прафесійных антрэпрызах і аркестрах Беларусі, Расіі і Польшчы, іншыя выкладаюць музычнае і танцавальнае майстэрства.

Працэс узнікнення мастацкіх школ і іх дзейнасць ахопліваюць усю Беларусь. Не выключэннем з'яўляецца і тэрыторыя Заходняга Пазер'я (або Прыдзісенскага рэгіёна). Найбольш даследаваныя аўтарам на сённяшні час балетная і музычная школы Тызенгаўзаў у маёнтку Паставы Віленскага ваяводства ВКЛ (сучасная Віцебская вобласць).

Першапачаткова маёнтак Паставы належаў графу Казіміру Бяганскаму і яго жонцы Апалоніі. У пачатку XVIII стагоддзя іх дачка Ганна вянецца з графам герба "Буйвал" Бенядзіктам Тызенгаўзам. Вядомы рэфарматар Антоній Тызенгаўз быў адным з іх адзінаццаці дзяцей. З яго імем звязана нямала славурых старонак гісторыі Гродна і ўсёй Беларусі. Значны след пакінуў ён і ў сваім родавым маёнтку Паставы, які атрымаў драўляным, а перадаў нашчадкам мураваным. Менавіта ў часы А.Тызенгаўза і яго ўнучка Канстанціна невялікае паселішча ператвараецца ў навуковы і культурны цэнтр Рэчы Паспалітай, а з 1793 года і Расійскай імперыі³.

Па ініцыятыве А.Тызенгаўза, які імкнуўся зрабіць мястэчка значным прамысловым цэнтрам, была ўзведзена вялікая колькасць будынкаў. Родавы палац набыў "... закрытую форму і ўезд праз браму, "як у горадзе", ва ўнутраны прасторны двор ганкі. Адзін з іх — доўгі — нагадваў галерэю, пакрытую аднаскільным дахам, і служыў парадным уваходам"⁴. У 1760—1780-я гады вядомы італьянскі дойд Дж.Сакка, якога граф запрасіў у свой маёнтак, забудоўвае цэнтр мястэчка: тут раз-

мяшчаюцца рынак, 10 дамоў рамеснікаў, будынкi канцылярыі, суда, кафэ, аўстэрыі, тры заезныя дамы (гасцініцы), школы, дом урача. Усе будынкi ўяўлялі прыгожы архітэктурны ансамбль. Па ініцыятыве А.Тызенгаўза заснаваны таксама цагельны завод (1754), фабрыка паясоў (персіярня); ткацкія майстэрні па вырабу палатна, шалёў, капелюшоў, дываноў, карабельных ветразяў і іншага, папяровая фабрыка, латунная майстэрня, гарбарня, перабудоўваецца вадзяны млын, які быў узведзены ў XVII стагоддзі Янам Ежы Зяновічам, і вятрак.

Не менш славутай была дзейнасць Тызенгаўзаў у галіне навук і мастацтваў. Акрамя балетнай школы ў Паставах працаваў сімфанічны аркестр. У сярэдзіне XIX стагоддзя ўнук Антонія, Канстанцін Тызенгаўз, стварае заалагічны музей, у якім захоўваецца адна з буйнейшых у Еўропе арніталогічных калекцый, каштоўнейшы кнігазбор па біялогіі. Акрамя таго, К.Тызенгаўз размяшчае ў палацы найцікавейшую карцінную галерэю, у якой знаходзяцца палотны італьянскай, галандскай, нямецкай, французскай і польскай мастацкіх школ. У 1840 годзе калекцыя налічвала больш за шэсцьдзесят карцін. Згодна звесткам даследчыка гісторыі рэгіянальнай культуры І.П.Зямчонка, у склад гэтай унікальнай калекцыі акрамя партрэтаў Тызенгаўзаў, наюрмортаў, маляўніцтваў і літаграфій уваходзілі палотны Леанарда да Вінчы, Ціепаала, П.Веранезе, Рубенса,

Брамера, Паўленбурга, П.Брейгеля, С.Воўета, П.Мілера, Фр.Жэрардо, Дзітрыкса і інш. мастакоў⁵.

У кастрычніку 1781 года Антоній Тызенгаўз перавозіць з Гродна ў

Паставы сваю тэатральна-балетную школу. Менавіта тут пачынаецца новы творчы этап дзейнасці вядомай у Рэчы Паспалітай прыгоннай мастацкай установы. У гэты перыяд (у параўнанні з гродзенскім) школа набывае ярка выражаны харэаграфічна-балетны кірунак. Класы па падрыхтоўцы танцоўшчыкаў і танцоўшчыц узначальвае вядомы французскі харэограф і педагог XVIII стагоддзя Франсуа Габрыэль Ле Ду. Дапамагае яму прыгонны танцоўшчык М.Рымінскі. Ле Ду ў сваёй выхавальна-адукацыйнай дзейнасці прытрымліваецца педагогічных і мастацкіх прынцыпаў балетнага майстэрства Парыжскай оперы.

Вучнямі школы былі дзеці, якія жылі на графскіх землях, у тым ліку і ў Паставах. Сярод іх — М.Карніцкая, М.Цыклінская, А.Галныцкая, М.Ружыцкая, Р.Лаўчынская, А.Бжэзінскі, А.Кухальскі⁶. Імёны апошніх часта сустракаюцца ў працах, прысвечаных тэатральна-балетнай школе А.Тызенгаўза і балетным паказам на прафесійных сцэнах гарадоў Еўропы, што дае падставу гаварыць аб прыродным таленце прыгонных і высокім узроўні падрыхтоўкі ў школе. Факт пра ўдзел А.Бжэзінскага, А.Кухальскага і Р.Лавенскай (папярэдні псеўданім Р.Лаўчынскай) у "Балеце сельскім" і

А.Бжэзінскага (сольная партыя) ў "Балеце пекараў" (1778) у харэаграфіі Гаэтана Пецінецці на гродзенскай сцэне сведчыць пра тое, што яны былі вывезены ў Гродна яшчэ ў дзіцячым узросце.

У пастаўскай школе навучаліся 18 юнакоў і 16 дзяўчынак ва ўзросце ад 8 да 18 гадоў. Карысным дакументам, які дае ўяўленне пра арганізацыю педагогічнага, выхавальнага і творчага працэсу, з'яўляецца "Табель штодзённых урокаў і забаў для тэатральных дзяцей абодвух полаў, а асабліва для тых, хто навучаецца музыцы па

класах, для кожнага асобна ў шаснаццаці рубрыках, на 16 гадзін, з ніжэй напісаным эстрактам — колькі чалавек павінна прысутнічаць на кожным уроку"⁸. Першапачаткова гэты да-



Антоній Тызенгаўз

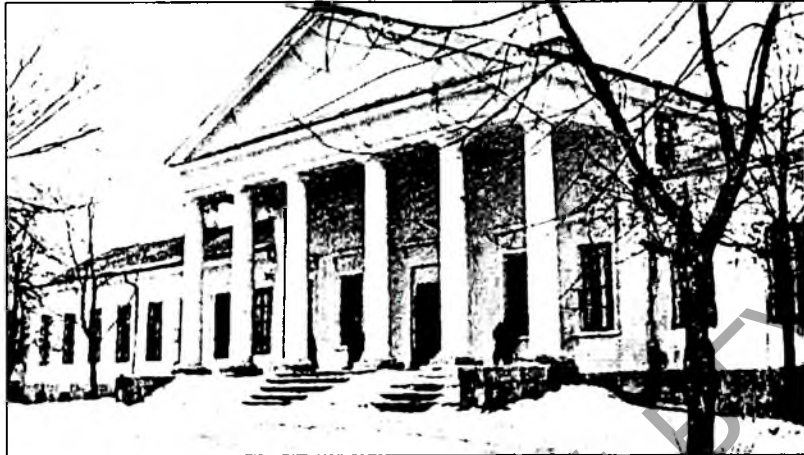
кумент датаваўся даследчыкамі Я.Проснакам і Б.Мамантовіч-Лоек 1777—1780 гадамі. У выніку супастаўлення розных даных польская даследчыца А.Жураўска-Віткоўска робіць выснову пра больш позняе паходжанне “Табеля...”. Яна лічыць, што ён быў распрацаваны не раней чым у 1783—1784 годзе, што дае падставу гаварыць пра яго як пра каштоўнейшую першакрыніцу дзейнасці тэатральна-балетнай школы А.Тызенгаўза пастаўскага перыяду.

Згодна “Табелю...”, у трэцім, пачатковым, класе вучыліся хлопчыкі і дзяўчынкі ва ўзросце 8—10 гадоў, у другім — 11—14 гадоў, а ў першым, самым старшым — 14—18 гадоў. Акрамя спецыяльных заняткаў (балет 5—6 гадзін у дзень незалежна ад узросту, спевы, музыка, мастацтва ігры на скрыпцы, басэтлі ці квартвіэле — для хлопчыкаў і клавійнымбалах — для дзяўчынак), абавязковым было вывучэнне арыфметыкі, пісьма, французскай мовы, этыкі і малявання. Юнакі таксама вучыліся чытаць і пісаць ноты, а дзяўчаты займаліся рукадзеллем. У цэлым вучні малодшых класаў працавалі ў дзень больш за 12 гадзін, а старшых — больш за 15 гадзін⁹.

Балетная школа ў Паставах працавала ў большай ступені як адукацыйна-выхаваўчая ўстанова, а не як балетная трупя. Адзіны вядомы сцэнічны паказ у пастаўскай перыяд — “Балет вод, або Купель Дзіяны” (1784). Пры гэтым сведка пастаноўкі Л.Сітанскі адзначае значны рост выканальніцкага майстэрства навучэнцаў (у параўнанні з гродзенскім перыядам). Тым не менш, “першы ў гісторыі пастаўскіх танцоўшчыкаў балет з разгорнутым драматычным дзеяннем”¹⁰ — звычайная вучэбная

праца. Гэту думку пацвярджаюць факты адсутнасці паказу “Балета вод” у іншых гарадах Беларусі.

Вынікі падрыхтоўкі прыгонных танцоўшчыкаў у Паставах былі вельмі добрыя. Вучні школы склалі аснову прафесійнага Таварыства танцоўшчыкаў яго каралеў-



Палац А.Тызенгаўза ў Паставах

скай вялікасці караля польскага Станіслава Аўгуста Панятоўскага. Выхаванка школы А.Дарэўская была першай салісткай каралеўскай трупы ў Варшаве, выступала як гратэскавая танцоўшчыца на сцэне “Teatru Narodowego”, працавала ў прыватных антрэпрызах. У 1797 годзе яна пераехала ў Пецярбург.

А.Бжэзінскі і А.Кухальскі з 1785 года танцавалі ў трупы таварыства як салісты, бралі ўдзел у балетах на прыватнай сцэне “Teatru Narodowego”. У 1794—1797 гадах А.Бжэзінскі выступаў у прыватных трупах Вільні, Варшавы, Гданьска¹¹.

Традыцыя музычнага выхавання ў Паставах ненадоўга аднаўляецца ў XIX стагоддзі. У 1876 годзе ў Паставах працавала яшчэ адна мастацкая школа пад кіраўніцтвам Пятра Шчукі, у якой рыхтавалі вакалістаў і інструменталістаў. Згодна дакументам, якія захоўваюцца ў Рокішскім краязнаўчым музеі і ўведзены ў навуковы абарот краязнаўцам І.П.Зямчонкам¹², дзейнасць школы доўжылася да 1877 года. Маюцца ўскосныя звесткі, што школа працавала да 1884 года. Загад сястры Райнольда Тызенгаўза, Марыі Тызенгаўз-Праздзецкай, “Аб перадачы для Пастаўскай школы інструментаў, струн, нот”, які быў адрасаваны кіраўніку Рокішскай музычнай школы чэху Рудольфу Ліману, датаваны 1 студзеня 1884 года¹³. Дакументальна пацверджа-

ны факт, што пазней Пастаўская музычная школа была пераведзена ў літоўскі маёнтак Рокішкіс.

Пастаўская музычная школа мела два аддзяленні: аркестравае і харавое. П.Шчука займаецца разнапланавай дзейнасцю: навучае інструменталістаў і вакалістаў, кіруе хорам і аркестрам, робіць аранжыроўкі і інструментоўкі, адаптуе творы для вучнёўскіх ансамбляў, выкладае музычную тэорыю, гармонію, нотную граматы, сальфеджыю і чытанне нот з ліста. Згодна “Рапарту аб паспяховасці вучняў у Паставах за сакавік месяц 1877 года”, які захоўваецца ў Рокішскім краязнаўчым музеі, у школе вучыцца 27 чалавек ва ўзросце ад 11 да

26 гадоў, з іх 21 аркестрант: 8 іграюць на скрыпцы, па адным — на альце і віяланчэлі, па двое — на квартвіэле і флейце, 4 — на кларнеце, 2 — на трубе, 4 — на валторне, 2 — на трамбоне. Некаторыя вучні засвоілі па два інструменты. Гэты аркестр адпавядаў патрабаванням невялікага ансамбля. Хор складаўся з шасці вакалістаў (з іх тры сапрана, адзін альт і два басы). Спачатку хор быў чатырохгалосны: пяць сапрана, тры альты, два тэноры і два басы. Усяго ў хоры прымалі ўдзел дваццаць чатыры чалавекі.

Вучні школы найчасцей выступалі ў маёнтку і мясцовым касцёле, таму харавы і інструментальны рэпертуар адпавядаў гэтай мэце.

У 1877 годзе рэпертуар Пастаўскай музычнай школы складаецца прыкладна з 30 опусаў. Гэта уверцюры, маршы, месы (для выступлення у касцёле), бытавыя танцы (вальсы, паланезы, кадрылі, мазуркі, полькі-мазуркі) і іншыя¹⁴.

Такім чынам, можна сцвярджаць, што ў XVIII стагоддзі на тэрыторыі Заходняга Паазер'я — у мястэчку Паставы — узнікае і дзейнічае адна з першых у Беларусі мастацкіх школ. Станоўчы ўплыў балетнай школы Антонія Тызенгаў-

за і яе мастацка-эстэтычнай традыцыі на далейшае станаўленне прафесійнага балетнага мастацтва Беларусі, Польшчы, Расіі бяспрэчны. Гэта адзначалі многія даследчыкі. У пастаўскай школе, як і ва ўстановах падобнага тыпу ў Нясвіжы, Слоніме, Шклове, Гродна, была закладзена адзіная сістэма падрыхтоўкі танцоўшчыкаў. Лепшыя спектаклі гэтых мастацкіх устаноў, у тым ліку і “Балет вод, або Купель Дзіяны”, пастаўленыя Ле Ду, — гэта “... балеты з пабудаваным сюжэтам, спецыяльна напісанай для іх музыкай, стройнай кампазіцыяй танцаў — творы, якія ў корані адрозніваліся ад пастановак “дывертысментнага перыяду” 50 – 70-х гадоў XVIII ст.”¹⁵ і адлюстроўвалі якасна новы этап у развіцці прафесійнага балетнага мастацтва ў Беларусі.

Прыгонная музычная школа ў Паставах служыла прыкладам багатага мастацкага жыцця ў маёнтку Тызенгаўзаў, а яе традыцыі працягвалі развівацца ў літоўскім маёнтку Рокішкіс.

¹ Барышев Г.И. Театральная культура Белоруссии 18 в. Мн., 1992. С.9.

² Там жа. С. 8.

³ Зямчонак І.П. Паставы Віленскія ў часы Тызенгаўзаў (1760—1880-я гг.) // Браслаўская чытанні: Матэрыялы IV навукова-краязнаўчай канферэнцыі 24—25 красавіка 1997. Браслаў, 1997. С. 93.

⁴ Там жа.

⁵ Там жа. С. 98—99.

⁶ Барышев Г.И. Театральная культура Белоруссии 18 в. С. 209.

⁷ Там жа. С. 204.

⁸ Там жа. С.206—207; Mamontowicz-Loek B. Szcola artystyczno-teatralna Antoniego Tyzenhauza (1777—1785) // Rozprawy z dzijow oswiaty. T. 11. Wroclaw, 1968. S.17—78; Prosnak J. Grodzienska szcola muzyczna w chasach Antoniego Tyzenhauza // Muzyka. 1969. № 2. S. 100—101; Zorawska-Witkowska A. Kapela Antoniego Tyzenhauza w Grodni // Muzyka. 1877. № 2. S.76—78.

⁹ Барышев Г.И. Театральная культура Белоруссии 18 в. С.206—207.

¹⁰ Там жа. С.207.

¹¹ Зямчонак І.П. Паставы Віленскія ў часы Тызенгаўзаў (1760—1880-я гг.). С. 96.

¹² Зямчонак І.П. Школы мастацтваў маёнтка Паставы // Падарожнік. 1997. № 3. С. 6.

¹³ Там жа.

¹⁴ Там жа.

¹⁵ Барышев Г.И. Театральная культура Белоруссии 18 в. С. 185.



ТАЛАНЦЕВА Ольга Федоровна – вядучыі навуцныі супрацоўнік Нацыянальнага худохвештвеннага музея Рэспублікі Беларусь, іскуствавед

Костюм как любой предмет на сцене театра становится уже художественным образом со своей спецификой языка. Театральный костюм, с одной стороны, создает соответствующий персонажу облик на основе характерных признаков, прежде всего внешнего порядка — он предназначен выражать социальный статус персонажа, его возрастные и половые отличия, эпоху, нести в себе стилевые черты, моду своего времени и т. п. С другой стороны, он указывает на присущие персонажу внутренние характеристики более сложного порядка, дополняя игру актера.

В драматургии А.П.Чехова, у которого вещь становится «действующей», костюму отводится немаловажная роль, он наполняется глубокой символической сущностью. В книге «Моя жизнь в искусстве» К.С.Станиславский приводит интересный пример, связанный с костюмом Бориса Тригорина в пьесе А.Чехова «Чайка», роль которого исполнял он сам. Одет он был в элегантный светлый костюм. А.Чехов сделал ему замечание, указав, что Тригорин должен быть в «рваных башмаках и клетчатых брюках». (Брюки в клетку считались в то время признаком вульгарности. Клетка-шотландка, ставшая у романтиков начала XIX века выражением свободы и вольности в духе В. Скотта и Дж. Байрона, к концу века становится настолько затасканной, что становится уже не просто немодной, а является признаком дурного вкуса и пошлости.) Замечание А.Чехова привело К.Станиславского в полное замешательство: его герой — модный писатель, любимец женщин, и вдруг в таком виде. Но однажды, как он сам пишет, на одном из спектаклей «Чайки» его неожиданно осенило: «Конечно, именно дырявые башмаки и клетчатые брюки. И вовсе не красавчик! В этом-то и драма, что для молоденьких девушек важно, чтоб че-