

Бурковым у беларускіх тэлевізійных стужках «Наша прызвание», «Ціхія троечнікі», «Антаніна Брагіна», «Апошнія лета дзяцінства», «Гамлет Шчыгройскага павета», «Траянскі конь». Не абышліся без мхатаўскіх актёраў экранізацыі твораў Васіля Быкава. У «Трэцяй ракеце» і «Альпійскай баладзе» гэта Станіслаў Любшын, у «Доўгіх вёрстах вайны» — Барыс Шчарбакоў.

Галоўны рэжысёр тэатра Алег Яфрэмаў выканаў нядаўна галоўную ролю ў фільме Міхаіла Пташуга «Лясныя арэлі». Карціна, па-мойму, недацэнена кінапракатам, а значыць, і гледачом. Героя Яфрэмава Мацвея Пятровіча Ягорава, франтавіка, былога ваеннага лётчыка, накіроўваюць начальнікам піянерскага лагера. «Вось куды цябе занесла. У тыле акапаўся», — кпіць з яго былы саслужывец. «Не скажы, — адказвае Ягораў, — гэта хутчэй перадавая». Ох, як цяжка спачтку разабрацца яму ў паводзінах падлеткаў, для якіх настала «апошняя лета дзяцінства»! У адным з паходаў Ягораў з дзецьмі выходзяць да паўзасыпаных ваенных збудаванняў. Мацвей Пятровіч замірае ля аднаго з дзотаў, на пацямнелай сцяне якога выразаючы чытаецца: «Ягораў + Маша». Дзеці спытаюць: «Гэта вы?» «На вайне было шмат Ягоровых», — адкажа начальнік лагера. І ўсё ж такі ён выдасць сябе, калі давядзецца адказаць пра Машу: «Маша была адна...». А ў вачах — боль. Гэта яго незагойная рана...

Сыграць такое без гриму, без бачных знешніх праўд, амаль без слоў па сіле толькі актёру школы Станіслаўскага, вопыт якой з'яўляецца сапраўдным багаццем для экраннага мастацтва.

Неўзабаве выйдзе на экраны новая работа «Беларусьфільма» — тэлевізійны музычны фільм-казка «Рыжы, сумленны, закаханы». Не так лёгка будзе пазнаць у нязвыклай для яе ролі настаўніцы «звяржынай» школы Грыну Мірашнічанку, убачым мы ў карціне і Кацярыну Васільеву — гаспадыню шматдзетнай лісінай сям'і.

— Я заўсёды адгукаюся на запрашэнні «Беларусьфільма», — гаворыць Кацярына Сяргееўна. — Як бы ні цяжка было выкраіць час. Таму што едзеш да старых добрых сяброў, аднадумцаў, на здымкі ў фільмах, у аснове якіх цудоўная літаратура. Мне пашанцавала: я здымалася ў фільмах, пастаўленых паводле твораў Алеся Адамовіча і Уладзіміра Караткевіча. Са здымачнымі групамі шмат ездзіла па рэспубліцы і назаўсёды палюбіла гэтую шматпакутную і гераічную зямлю. Творчае сяброўства звязвае мяне і маіх калегаў з беларускім рэжысёрам Леанідам Нячаевым. У яго нядаўняй карціне «Прыміце тэлеграму ў доўг» мы, мхатаўцы, здымаліся цэлай брыгадай: Настасся Варцінская, Яўген Еўсіціннеў, Андрэй Мяркоў. І вось мы зноў на «Беларусьфільме». Дарэчы, для Грыны Мірашнічанкі гэта першая кінаказка. Пра такую ролю, як у фільме «Рыжы, сумленны, закаханы», яна даўно марыла. Наша садружнасць працягваецца...

Уладзімір Зяневіч

## ЗАЧЫН ПЕСНІ

Праблемы беларускай музычнай эстэтыкі 1920-ых гадоў

За гады свайго развіцця свецкая музычная культура ўзбагацілася новымі гістарычнымі зместам. Яна існуе ў рэальных сувязях з усёй шматстайнасцю духоўнай і практычнай дзейнасці людзей. Музыкае мастацтва, да якога дачыняецца кожны чалавек, у значна большай меры, чым раней, уплывае на фарміраванне эстэтычнага ідэалу нашага часу. Таму эстэтычная ацэнка і крытычны аналіз музычна-культурных працесаў робяцца актуальнай пагрозай дня. Музыка не перастае быць сродкам «ідэалагічнай канфрантацыі»: наадварот, сёння нашы ідэйныя праціўнікі яшчэ інтэнсіўней выкарыстоўваюць яе як канал ідэалагічнага ўздзеяння на сацыялістычныя краіны.

Глыбіннае спазнанне сутнасці сучасных мастацкіх працесаў немагчыма без вывучэння гісторыі музыка-эстэтычнай думкі. Шмат якія з сённяшніх праблем ужо ставіліся і вырашаліся ў мінулым у канкрэтных гістарычных умовах. А гэта сведчыць пра грунтоўнасць іх гнэсеалагічнага аспекту, што раскрываецца новымі гранямі на розных этапах жыцця сацыялістычнага грамадства.

Музычная эстэтыка Савецкай Беларусі бярэ пачатак у 1920-ыя гады. Тады яна развівалася ў межах крытыкі і публіцыстыкі. Адною з найважнейшых была праблема традыцый і наватарства. Неабходнасць стварэння музыкі наватарскага характару, абумоўленая задачамі будаўніцтва сацыялізму і яго мастацтва, якое б адлюстроўвала багацце і разнастайнасць з'яў новай эпохі, усведамлялася культурным асяроддзем выразна. Аднак да правільнага разумення дыялектыкі традыцый і наватарства, да асэнсавання саміх гэтых паняццяў многія прыходзілі, пераадолюючы памылковыя эстэтычныя погляды.

З пачатку 20-ых гадоў у беларускім друку з'яўляюцца публікацыі, аўтары якіх спрабуюць прааналізаваць тыя элементы ў мастацтве, што ўзніклі падчас станаўлення яго сацыялістычных форм. Паказваючы іх, В. Кнорын

у артыкуле «Мастацтва і культура»<sup>1</sup>, аўтар, які падпісаўся крыптанімам С. І., у нарысе «Дасягненні рэвалюцыйнай музыкі»<sup>2</sup> і іншыя недацэненыя значэнне мастацкай практыкі мінулага. Яны разглядалі наватарства як рэвалюцыянізацыю мастацтва, аналагічную рэвалюцыі ў грамадстве, і адмаўлялі каштоўнасць творчых здабыткаў папярэдняга, у якіх, нібыта, адбіліся чужыя пралетарыяты, састарэлыя ўяўленні пра свет. «Не толькі паводле зместу, але і паводле формы пралетарскае мастацтва павінна рэзка адрознівацца ад усяго таго, што было раней»<sup>3</sup>, — пісаў у артыкуле «Ці ёсць у нас пралетарская культура?» адзін з прапагандыстаў тэорыі Пралеткульта на Беларусі Г. Казлоў. Такія тэорыі скіроўвалі беларускую свецкую музыку на няправільны шлях, дзе яна, як даводзіў аўтар артыкула «Мастацтва і вытворчая прапаганда»<sup>4</sup>, мусіла адкінуць усё, што складала змест класічных твораў, і з'асяродзіць увагу на тым, каб перадаць працэс вытворчасці. Дыялектычнаму падыходу да суадносін традыцый і наватарства ў дачыненні да нацыянальных фальклорных вытокаў замянілі пазбаўленыя прыципу гістарызму вальгарызатарскія спробы пад сцягам барацьбы за новае мастацтва звесці яго да «пераможных гімнаў» пераможцы-пралетарыяты. Так, А. Анінскі ў прадмове да зборніка «Камсамольскі спеўнік» (1924) прама заклікаў «страсянуць» беларускую песню, каб вырасці з яе «бляяныя нуднае ягнят». Падобныя заявы-заклікі гучалі і ў іншых выступленнях у друку. Яны чалкам стасаваліся з дэкларацыямі РАПМА (Расійскай асацыяцыі пралетарскіх музыкантаў), якая лічыла, што дарэвалюцыйная народная песня «нічога агульнага не мае з задачамі, светапоглядам і псіхалагіяй прамысловага пралетарыяту».

Недацэнка і нават поўнае адмаўленне класічнай спадчыны на-рознаму выявіліся ў беларускай публіцыстыцы. У артыкуле Б. Белагорскага «Акадэмічная аперэтка ці аперэтачны акадэмізм?», ды і ў іншых ставілася пад

сумненне права на існаванне музычна-сцэнічных жанраў у сацыялістычным мастацтве, недарэчна сцвярджалася, што «музыка еўрапейскіх народаў, уласна кажучы, чужая нам» і што «ў нашы дні зацікаўленасць да камернае музыкі падтрымліваецца штучным парадкам». Атаясамліванне культуры буржуазнага грамадства з культурай буржуазіі, тэарэтычна пасылка, быццам музыка адлюстроўвае эпоху з «настроём, жаданнямі, пачуццямі пануючага ў гэтую эпоху класа», як і ўся канцэпцыя вульгарнага сацыялогізму, прыводзіла нярэдка да вывадаў, што музычная творчасць цалкам залежыць ад сацыяльнага становішча кампазітара. Напрыклад, Ю. Дрэйзін у брашуры «Музыка і рэвалюцыя», справядліва гаворыць пра адсутнасць у музыцы Ф. Мендэльсона сапраўднага драматызму, глыбіні псіхалагічнай распрацоўкі вобразаў, не адчуў асветніцкага характару яго твораў і іх сувязі з фальклорам, а ў Ф. Шапэна за элітаннасцю і вытанчанасцю выяўленчых форм — гэтымі знешнімі прыкметамі арыстакратычнай салоннасці — не распізнаў арганічнага адзінства творчасці кампазітара з надзеямі і пакутамі польскага народа, яе рэвалюцыйна-патрыятычнага і гуманістычнага пафаса, народнамузычных асноў. Беспадстаўнасць палажэння пра тое, што мастаку наканавана ўвасабляць «псіхалогію свайго класа», цяпер агульнавядомая. Дастаткова толькі нагадаць пра найярчэйшы ўзор паслядоўна навуковага, марксісцкага аналізу складанай узаемазалежнасці асобы і светапогляду мастака з аб'ектыўным зместам яго творчасці — артыкулы У. І. Леніна пра Л. Талстога. Аднак у 20-ыя гады развіццё ўсёй і ў тым ліку музычнай эстэтыкі ішло вельмі пакручастымі сцяжынамі. Яно стрымлівалася і такімі фактарамі пралеткультускага паходжання і вульгарнасацыялагічнай афарбоўкі, як арыентацыя на спрошчаную палітычную мадэль мастацтва, абсалютызацыя сацыяльна-класавай прыроды музыкі на шкоду яе камунікатыўнай, выхаваўчай, эстэтычнай функцыям да таго ж без уліку крытэрыяў праўдзівасці і народнасці твора, таленту і майстэрства стваральніка.

Перадавы дзеячы культурнага фронту рэспублікі добра разумеці, што без далучэння да шматвяковага мастацкага вопыту ўсіх народаў і яго творчай перапрацоўкі стварэнне музычнай культуры сацыялістычнай Беларусі было б немагчымым. Насуперак пралеткультуўскім дэкларацыям знішчыць помнікі культуры мінулага яны растлумачвалі значэнне духоўных набыткаў народа. «У перыяд ломкі старых устояў дзяржаўнасці, што служылі сродкам заняволення працоўных класаў, у перыяд сапраўднай вялікай пралетарскай рэвалюцыі поруч з гіганцкім будаўніцтвам новага, свабоднага жыцця, — адзначалася ў звароце Мастацкага пададзела народнай асветы Заходняй вобласці да навучэнцаў у 1918 годзе, — не павінна застацца ўбаку і знішчацца тое гістарычнае мінулае, якое павінна служыць падмуркам новай грандыёзнай пабудовы,

што робіцца творчымі сіламі народа»<sup>5</sup>. Пра гэтым падкрэслівалася: «Будзем памятаць, таварышы: культура мінулага — надмурак культуры будучыні». Адначасна многія з тых дзеячаў падзялілі ленынскую думку пра неабходнасць крытычных адносін да спадчыны. У снежні 1920 года на сходзе Мінскага саюза работнікаў мастацтваў, прысвечаным абмеркаванню тэзісаў А. Луначарскага пра асновы палітыкі партыі ў галіне мастацтва, дэлегаты прызналі, што галоўная задача арганізаваных у вытворчы саюз работнікаў мастацтваў — заваенне і развіццё дэмакратычных традыцый. Акцэнтавалася ўвага на пераадоленні буржуазнай ідэалогіі ў сферы мастацкай дзейнасці, намаганнях за «пралетарызацыю старых форм мастацтва і стварэнне новых мастацкіх каштоўнасцей...»<sup>6</sup>

Дзеля засваення класікі ў 20-ыя гады наладжвалася праслухоўванне цыклаў сімфанічнай і камернай музыкі рускіх, заходнеўрапейскіх, а таксама савецкіх кампазітараў. У канцэртах удзельнічалі музычныя калектывы і асобныя выканаўцы з Масквы, Ленінграда, Кіева і іншых гарадоў краіны, якія шмат гастралювалі па Беларусі. Гэта адыграла сваю ролю ў барацьбе з «нігілістычнымі» тэндэнцыямі, за ажыццяўленне пастаўленых Камуністычнай партыі і Савецкай дзяржавы задач музычнай прапаганды і асветы працоўных. Выкананне на канцэртах твораў тагачасных аўтараў яскрава сведчыла, што смеласць іх наватарскіх пошукаў можа даць плён, калі яны апіраюцца на лепшыя традыцыі музыкантаў-класікаў. Ю. Дрэйзін, ініцыятар і лектар многіх канцэртаў, нягледзячы на памылкі ў ацэнцы творчасці выдатных прадстаўнікоў еўрапейскай музыкі, рашуча выступаў супраць утылітарысцкага вытлумачэння музычнага мастацтва і спроб «здаць у архіў» як практычна непатрэбны ўсе яго колішнія дасягненні. Крытык указваў, што сапраўдны твор мастацтва ў кожную эпоху нараджаецца зноў, раскрытваецца невядомымі раней рысамі дзякуючы вобразнай ёмістасці, гуманістычнай скіраванасці. Папракаючы ідэолагаў мадэрнізму ў «сучасніцтве» і іх тэорыю «старэння музычнай мовы», ён пісаў: «Тыя кампазітары, якія, хочучы лічыцца наватарамі, адкідаюць з пагардаю старую гармонію і ўтвараюць новую, у гэтай сваёй пагардзе паступаюць няшчыра, бо сваёй новай гармоніі яны не маглі б стварыць, калі б перад тым не былі выхаваны і вытэрніраваны старой... Гэта не значыць, што старая гармонія павінна вечна заставацца ў сваім нязменным выглядзе. Яна развівалася, будзе развівацца, і былі часы, калі яе зусім не было»<sup>7</sup>. Развіццё мастацтва, на думку аўтара, — працэс дыялектычны, ён падпарадкоўваецца закону пераемнасці, калі «кожная новая з'ява гэтага працэсу ўзнікае ў нетрах старой асновы». Адпаведна рэагаваў Ю. Дрэйзін на заклікі ліквідаваць даўно сфарміраваныя музычныя сістэмы, што актыўна прапагандавалася на старонках часопісаў «Музыкальнае культура» і «Современная музыка». Ён справядліва ахарактарызаваў вопыты

А. Аўраамава па вынаходству ультрахраматычнага 48-танавага гукараду як «нізваржэне існуючага строю ў музыцы», наватарства дзеля наватарства.

У 2-ой палове 20-ых гадоў праблема традыцый і наватарства набыла асаблівую вастрыню. На парадак дня ставяцца пытанні магістральнага шляху, па якім пойдзе беларуская савецкая музыка, фарміравання і функцыянавання яе жанраў, арганізацыі прафесійных выканальніцкіх калектываў. Дыскусія аб стварэнні нацыянальнай беларускай оперы (і опернага тэатра), якая разгарнулася ў часопісе «Трибуна искусства» і працягвалася потым у газетах, паказала, што аднадушнасці тут не было. Выказваліся ідэі, згодна з якімі тэатр увогуле, а значыць і тэатр музычны, не мае будучыні. «Калі не будзе пануючага класа, — прадракаў Э. Палывой, — пралетарскі тэатр перастане быць, сподкам класавай барацьбы... назаўсёды страціць сваю адзіную мэту — прапагандаваць масы. Ён стане непатрэбны. Тэатр памрэ»<sup>8</sup>. Такая вузкая утылітарная трактоўка сутнасці тэатра не спрыяла развіццю тэатральна-музычнага мастацтва ў БССР, аднак яна з-за відавочнай перакаанальнасці не сустрэла прыкметнай падтрымкі. Дыскусія вялася пераважна ў пазітыўным духу. Але рэзкія разнагалосці азначыліся якраз у падыходзе да оперных традыцый. Былі меркаванні, што класічная опера непатрэбна рабочаму і не будзе зразу меляя селяніну, што опера ўвогуле як форма тэатральна-музычнага мастацтва зжыла сябе, а яе ўмоўнасці не стасуюцца з рэалізмам сацыялістычнай явы. Перадавая ж музычная крытыка Беларусі абгрунтавала думку, што опера — гэта «ўзмоцненае выяўленне жыццёвых пачуццяў, яе ўмоўнасці вынікаюць з рэальнага жыцця... Восем чаму і ў працэсе развіцця беларускай музыкі павінна раней ці пазней з'явіцца і беларуская опера, каб музыка, г. зн. узмоцненым чынам (дадамо яшчэ — і ў форме хараства) выявіць новыя пачуцці і эмоцыі, якія прынесла з сабой Вялікая Кастрычніцкая рэвалюцыя»<sup>9</sup>.

Агублікаваны ў 20-ыя гады і шэраг работ праблемнага характару, абагульняльнага плана, у якіх маладая беларуская музыка разглядалася як новая гістарычная з'ява, абумоўленая рэвалюцыйнымі пераўтварэннямі ў грамадстве. З пункту гледжання марксізму яны імкнуліся растлумачыць сутнасць музычнага мастацтва, яго спецыфіку, заканамернасці развіцця форм і зместу, распрацаваць важныя метадалагічныя аспекты адносін гэтага мастацтва да рэчаіснасці, дыялектыкі класовага і агульначалавечага ў творах музыкі.

Названая ўжо брашура Ю. Дрэйзіна «Музыка і рэвалюцыя» (Магілёў, 1921) — першае даследаванне эстэтычных асноў музычнай культуры ў паслярэвалюцыйны перыяд, якое выйшла раней, чым «Пытанні сацыялогіі музыкі» А. Луначарскага. Пафас яго вызначала думка пра дэтэрмінаванасць музыкі эканамічнай і сацыяльна-палі-

тычнай структурай грамадства, крытыка ідэалістычных канцэпцый пратое, што музычны твор, маўляў, раскрывае толькі ўнутраны эмацыянальны стан музыканта. Аўтар не меў на мэце паглыбляцца ў спецыфічны асаблівасці музыкі як віду мастацтва, а клапаціўся найперш спасцігнуць яе як адну з форм грамадскай свядомасці, ідэалогіі, што было вельмі надзённа ў тых гады. Аднак вывучэнне сувязей музычнага мастацтва з жывой рэальнасцю, якую яно адлюстроўвае, было б немагчымым па-за аналіз самаго віду мастацтва і яго спецыфікі. Таму цікавая спроба Ю. Дрэйзіна даць класіфікацыю мастацтваў. Ён падзяляе іх на дзве групы: выяўленчыя, што існуюць у прасторы, і музычныя («музические»), што разгортваюцца ў часе. Да першых належача архітэктура, скульптура і жывапіс, да другіх — паэзія, харэаграфія, музыка. Пры ўсёй адноснасці і ўмоўнасці такой класіфікацыі (харэаграфія, як вядома, разгортваецца не толькі ў часе, але і ў прасторы) і яе архаічнай тэрміналогіі яна ўсё ж садзейнічала больш якараваму ўяўленню пра катэгорыю агульнага і адзінавага ў адным з найважнейшых раздзелаў эстэтыкі. Адрозненне музыкі ад іншых відаў мастацтва паводле Ю. Дрэйзіна ў тым, што яна адлюстроўвае рэчаіснасць апасродкавана, не праз «прадметы бачнага свету», а праз пэўную «камбінацыю таноў», з якіх і сатканы музычны вобраз. Прызнаючы непарыўнасць музыкі з асобай яе творцы, вялікую ролю падсвядомага, інтуітыўнага ў кампазітарскай справе, даследчык не збіваўся на ідэалістычныя пазіцыі, а адгадваў дыялектычнае адзінства рацыянальнага і эмацыянальнага ў мастацкай творчасці. Перспектыўнымі былі таксама яго разважанні пратое, што развіццё музыкі, яе форм і жанраў — вынік не толькі самой творчасці, але і навукова-тэхнічнага прагрэсу. Ю. Дрэйзін ілюстравалі залежнасць музычнага мастацтва ад удасканалення інструментарыя. якое, у сваю чаргу, адпавядае ўзроўню развіцця прылады працы. Неабходнасць удасканалення апошніх выклікала калісьці ўзнікненне матэматыкі, фізікі і іншых навук, што адпартылі немалаважную ролю ў зараджэнні тэорыі музыкі. Беларускі крытык гаварыў пра з'яўленне інструментаў, якія будуць валодаць новымі выразнымі якасцямі, а яны прывялчуць да «новых музычных форм». Гэтыя прадказанні пацвярджаліся першым савецкім электрамузычным інструментам Л. Тэрмена, які дэманстравалі ў 1922 г. у Крамлі У. І. Леніну.

Адстойваючы погляд на музыку як на форму грамадзянскай свядомасці, беларускія музыказнаўцы крытыкавалі канструктыўнасць аўстрыйца Э. Гансліка, які лічыў музычную творчасць фармальным гукавым будаўніцтвам, і тых дзеляў мадэрнісцкага крыла АСМ (Асацыяцыі сучаснай музыкі), што так ці іначай сыходзіліся ў сваіх лозунгах з яго палажэннямі. Адзін з тэарэтыкаў АСМ, Л. Сабанеў, пісаў, у прыватнасці, што музыка — «замкнёны свет, з якога прарыў у логіку і ідэа-

логію... адбываецца толькі гвалтоўным і штучным шляхам»<sup>10</sup>. У рэспубліканскай перыёдыцы падкрэслівалася, што «з такімі поглядамі на музыку трэба весці няспынную і расшчучую барацьбу»<sup>11</sup>. Поруч з тым у ёй усё часцей змяшчаліся артыкулы, дзе абаранялася марксісцкая выснова пра адносную самастойнасць мастацтва і яго апасродкаваную сувязь з грамадска-эканамічнай фармацыяй. Глыбей ўсведамлялася самая сувязь, калі фактарамі ўплыву на яе называліся, апрача ідэалогіі і палітыкі розных класаў, і геаграфічнае асяроддзе, і нацыянальны адметнасці, і іншыя ўмовы ўзнікнення і бытавання музычных твораў.

Паступова, хоць зноў жа нялёгка, асэнсоўвала беларуская музыказнаўства эстэтычную прыроду мастацтва, яго самакаштоўнасць, здольнасць упрыгожыць жыццё, актыўна ўдзельнічаць у пераўтварэнні свету паводле законаў красы. Даводзілася высвятляць сапраўднае значэнне эстэтычнай функцыі як адной з асноўных у мастацтве, што зусім ігнаравалася РАПМам. Пры гэтым звярталася ўвага на тое, што шматфункцыянальнасць мастацтва не абмяжоўваецца сферай прыгожага. Ідэалістычным тэорыям, якія адводзілі музыцы адну толькі ролю — даваць асалоду, г. зн. абсалютызавалі геданістычную функцыю, процістаяла разуменне музыкі як магчмага сродку выхавання чалавека, бо «з жыцця паўстае музыка і на жыццё ўплывае»<sup>12</sup>.

Эпоха найвялікшага гістарычнага пералому спараджала разнастайныя, часта палярныя тэндэнцыі ў галіне мастацкай культуры. З'яўленне на пачатку стагоддзя мноства эстэтычных праграм і крэда, у якіх на аснове філасофскіх сістэм ірацыяналізму, экзістэнцыялізму і найноўшых рэлігійных вучэнняў рабіліся спробы абгрунтаваць існаванне фармалістычных мастацкіх плыняў, сведчыла пра крызіс духоўнага жыцця ва ўмовах улады капіталу. У іх акрэслілася жаданне мастакоў буржуазнага грамадства адхіснуцца ад рэчаіснасці, самаізалавацца, адсыці ад вырашэння важных ідэйна-эстэтычных задач. Пагружэнне ў свет містыкі і абстрактнай канструявання ці выдумвання ідэальных і звышрэальных вобразаў і асацыяцый, нарэшце, адмаўленне ад вобразнасці наогул, касмапалітызм падаваліся як самы новы падыход да праблем творчасці. Тэорыі і практыцы буржуазнай культуры процістаяла сацыялістычная эстэтыка, якая развівала ў святле марксізму прагрэсіўныя рэалістычныя традыцыі, прынцыпы партыйнасці і народнасці мастацтва, выкрывала антыдэмакратычныя і антыгуманістычныя з'явы мастацкага жыцця ў капіталістычных краінах.

Ю. Дрэйзін, які найбольш з беларускіх вучоных 20-ых гадоў распрацоўваў пытанні музычнай эстэтыкі, у артыкуле «Новыя плыні ў сучаснай музыцы»<sup>13</sup> даследаваў класавыя карані мадэрнізму і фармалізму. Дастасоўваючы дыялектычны метад да аналізу адзінства формы і зместу ў мастацкім творы, ён паказаў, што іх разрыў, эстэтызацыя фармальнай абалонкі вя-

дзе ў рэшце рэшт не да нейкіх «чыстых форм», што маюць самастойную вартасць, а да разбурэння самой формы. Негатыўна ацэньваючы фармалізм як прычыну творага мыслення, крытык, у адрозненне ад вульгарызатараў, што залічалі да фармальнай усю новую музыку, не ставіў знаку роўнасці паміж уласна фармалізмам, з аднаго боку, і імпрэсіянізмам і экспрэсіянізмам, з другога. Так, у музыцы К. Дэбюсі і А. Скрабіна ён згледзеў тое сапраўды новае, здоравае, што дало яму падставы меркаваць пра іх як пра выдатных кампазітараў свайго часу. Аднак часам Ю. Дрэйзін атачалі фармалізм з політанальнасцю і атанальнасцю. Такая ідэнтыфікацыя творага метаду з тэхнічай кампазіцыі ў музыцы ХХ стагоддзя, характэрная ў шэрагу выпадкаў для савецкага мастацтвазнаўства 30-ых — пачатку 50-ых гадоў, была непрамерная. Пазней яна выявілася ў неапраўданых абвінавачваннях у фармалізме некалькіх буйных прадстаўнікоў сацыялістычнага рэалізму. Відавочна, што не тая ці іншая сістэма арганізацыі гукаў, не той ці іншы набор практычных прыёмаў кампазіцыі, а адносіны да іх аўтара твора павінны абумоўліваць яго ацэнку. Тэхніку неабходна разглядаць у кантэксце ідэйна-вобразнага аспекту музыкі, яе эстэтычная каштоўнасць пазнаецца неадэмна ад змястоўнай важнасці твора. Гісторыя савецкай музыкі першых паслярэвалюцыйных гадоў ведае нямала прыкладаў, калі правы фармалізму здараліся не так з-за імікнення аўтараў да пошукаў новых выразных сродкаў, як з-за таго, што традыцыйныя сродкі выкарыстоўваліся менавіта фармальна, гучалі рэзкай супярэчнасцю, непрыхаваным фальшам поруч з праграмай задумай уласобіць вобразы сучаснасці. Не абмінула ў артыкуле і такая цікавая з'ява ў музыцы ХХ стагоддзя, як джаз. Зварот да гэтай праблемы быў важны і таму, што ўжо ў 20-ыя гады на Беларусі ўзнікаюць джазавыя аркестры і перад музыкантамі, грамадскасцю рэспублікі паўстала задача асэнсавання месца джаза сярод іншых родаў музыкі, сваіх адносін да яго, магчымых шляхоў развіцця. Закранаючы гісторыю фарміравання і пашырэння джазавай музыкі, аўтар правільна адзначыў яе фальклорныя вытокі, сувязь з жыццём і побытам негрыянскага насельніцтва Амерыкі. Адначасна ён указаў на спекулятыўны характар камерцыйнага джаза ў рэшчыцы буржуазнай масавай культуры. На агульным фоне духоўных працэсаў у краінах Заходняй Еўропы красамоўным фактам быў там рост папулярнасці пад уплывам рабочага руху палетарскай музыкі, заснаванай на дэмакратычных традыцыях, прыкладам якой магла служыць рэвалюцыйная песня — якасна новая форма музычнай творчасці. Гэта і паказаў беларускі даследчык.

Шырачэзныя магчымасці росквіту музычнай культуры ў нашай краіне беларуская крытыка звязвала з карэннымі пераменамі ў жыцці грамадства пасля перамогі Кастрычніцкай рэвалюцыі. Яна заклікала зрабіць мас-

тацтва даступным для мас, далучыць рабочых і сялян да «сферы красы», адкрыць у асяроддзі працоўных невычэрпныя крыніцы талентаў. Ленінскае крылатое «мастацтва належыць народу» стала натхняльным лозунгам і канкрэтным кіраўніцтвам для дзеяння.

Задачам прапаганды музычнага мастацтва была падпарадкавана дзейнасць адноўленага ў 1925 годзе Беларускага музычнага таварыства, якое аб'ядноўвала вялікі атрад музыкантаў-прафесіяналаў і аматараў музыкі. Таварыства мела на мэце барацьбу з «музычнай непатрэбшчынай» і «нізкапробнай аматаршчынай», што пранікала ў рабочыя клубы і на эстраду ў перыяд нэпа. У 1929 годзе было арганізавана таксама таварыства «Музыка — масам», праграма дзейнасці якая ахоплівала ўсе бакі музычнага жыцця рэспублікі і непасрэдна датычыла надзённых планаў сацыялістычнага будаўніцтва<sup>14</sup>.

У даступнасці мастацтва працоўным горада і вёскі, у здольнасці музыкі эпохі сацыялізму выявіць думкі і пачуцці пераможнага пралетарыята менавіта і бачылася работнікам музычнага фронту Савецкай Беларусі сапраўднае наватарства. Радасць быцця, усведамленне сваёй сілы, камуністычныя ідэалы — вось што, сцвярджалі музыказнаўцы, будзе вызначаць змест новай музыкі. Варта аднак сказаць, што ўяўленні пра характар і змест мастацтва здзейсненага сацыялізму не пазбеглі гістарычнай абмежаванасці. Як справядліва адзначыў У. Конан, у іх адбілася тэндэнцыя выбіральнага падыходу да рэчаіснасці, звязанага з пераважнай арыентацыяй на яе гарманічныя праеявы, адхіленнем ад трагічных калізій і негатыўных бакоў<sup>15</sup>. Такія погляды, што зводзілі музыку толькі да аптымізму рэвалюцыйнай рамантыкі, пазней леглі ў аснову т. зв. «тэорыі бесканфліктнасці» і яе мадыфікацый у савецкім мастацтве 2-ой паловы 40-ых — пачатку 50-ых гадоў.

На практыцы станаўленне новай музыкі знала нямала складаных, супярэчлівых праблем. Беларуская крытыка мела слухнасць, калі звярнулася да творчага вопыту сучасных ёй кампазітараў рускай школы. Знаёмычы нацыянальнага чытача з творчасцю М. Мяскоўскага, С. Пракоф'ева, І. Стравінскага, яна аддала належнае іх таленавітасці, самабытнасці і наватарскім пошукам, але ацэньвала дасягненні гэтых кампазітараў не заўсёды правільна і да канца паслядоўна, што вынікала з агульнага тону тагачаснага музыказнаўства, якое іпсач не выпрацавала цвёрдых эстэтычных крытэрыяў. З другога боку, у зразумелым імкненні да новага беларуска друк падтрымаў намеры стварыць «сістэму новага гукапісу і гукаўспрымання». Якраз тады рускі савецкі кампазітар М. Рославец (аўтар першых у Расіі атанальных твораў) распрацоўваў уласную сістэму арганізацыі гукаў, у аснову якой паклаў сваю тэорыю гукавых комплексаў («сінтэтычных акордаў»), а ў 1919—1925 гадах, выкарыстоўваючы гэтую сістэму (бліз-

кую да творчых прынцыпаў А. Шёнберга), напісаў сімфонію, тры квартэты і шэраг камерных твораў, якія атрымалі зацкаўлены водгук на старонках часопіса «Польмя»<sup>16</sup>.

У 20-ыя гады бытавалі ідэі АСМАўскага паходжання пра элітарнасць музычнай творчасці і яе ўспрымання. Вядома, музыка ў эстэтычнай марфалогіі займае адметнае месца. Але яно забяспечваецца не выяўленнем «сусветнай волі» (А. Шапенгаўэр), не апасродкаваным адлюстраваннем рэчаіснасці («не ў формах быцця»), на падставе якога інтуітыўныя лічаць музыку нейкай субстанцыйнай «найвышэйшай незямной існасці». Спецыфіка музычнага мастацтва ў асаблівасцях яго мовы, а таму — і саміх мастацкіх вобразаў. Музыцы (параўнальна з іншымі мастацтвамі) уласцівы глыбока асобны аспект грамадскай практыкі, і таму яна адлюстроўвае рэчаіснасць праз пачуццёва аформленую ідэю. У такім сэнсе яна выступае найбольш «чыстай» мадэллю мастацтва, якая дапамагае найдакладней спазнаць заканамернасці мастацкага адлюстравання наогул. Аднак гэта спецыфіка, якая вымагае ў стваральніка апрача высокага інтэлекту грунтоўнай спецыяльнай адукацыі (што дазваляе яму справіцца з тэхнічнымі аперацыямі), а ў слухача наяўнасці багатага жыццёвага вопыту і дасведчанасці ў мастацтве, зусім не азначае, што музычныя творы даступныя адным спадабленым.

Сярод некаторых дзеячаў беларускай музыкі ў 20-ыя гады распаўсюджваліся таксама рапмаўскія канцэпцыі, якія арыентавалі творчы акты ў прывязці сябе выключна масавым жанрам і тым самым замінілі павышэнню кампазітарскага майстэрства. Недаацэнка мастацкага прафесіяналізму як абавязковай умовы творчасці ўскладняла і стрымлівала стварэнне буйных творчых форм. Адмаўленне прафесійных традыцый вяло да ігнаравання старых выкладчыцкіх кадраў у Беларускім музычным тэхнікуме, а пазней і ў Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі. Усё гэта істотна перашкаджала развіццю нацыянальнай музыкі. Вось чаму акурат своечасовыя былі тыя артыкулы, у якіх насуперак вульгарнасацыялагічным і нігілістычным сцвярджэнням, абсалютызавалі мастацкай самадзейнасці як адзінага фактару пралетарскай культуры гаварылася пра наспелую неабходнасць творчай вучобы, пастаяннага ўдасканалення прафесійнай тэхнікі музыкантаў. «Адзін талент без падрыхтоўкі, — прама заяўляў паэт У. Дубоўка, — у нашы дні значыць вельмі мала». А задачу падрыхтоўкі ён цесна звязваў з фарміраваннем светапогляду творцы: «Толькі грунтоўная тэарэтычная адукацыя, азнаямленне з творчасцю выдатных кампазітараў і з творчасцю свайго народа, ясны класавы светагляд у змесце і нацыянальнага па духу форма дадуць магчымасць сучаснаму кампазітару быць зразумелым і пажаданым для грамады, быць карысным у перабудове жыцця на сацыялістычных падставах»<sup>17</sup>.

Такім жа чынам навуковае асвячэнне культурных працэсаў у рэспубліцы патрабавала прафесійнага вытлумачэння кожнай падзеі ці факта ў галіне музыкі, а значыць, і адпаведнай адукаванасці музыказнаўцаў і крытыкаў. Пры Цэнтральным праўленні прафсаюза работнікаў мастацтваў БССР (Белрабмас) была створана спецыяльная камісія па вывучэнню стану музычнай крытыкі ў рэспубліцы. Камісія прызнала актуальным «завастрыць увагу нашага друку на важнасці пытання правільнай арганізацыі музычнай крытыкі»<sup>18</sup>. Не прымаючы крытыка дылетанцкая, павярхоўная, заганняя практыка агульнага ганьбавання альбо празмернага ўсхвалення, якія здараліся ў рэцэнзіях. Пра значэнне крытыкі ў ліквідацыі адставання беларускай музыкі паводле тэмпаў развіцця ад нацыянальнай літаратуры і тэатра пісаў У. Дубоўка, які ахарактарызаваў сітуацыю так: «Калі да гэтага можна было абысціся выпадковымі артыкуламі, дык далейшае патрабаванне перайначання»<sup>19</sup>. У пастанове бюро ЦК КП(б)Б «Аб беларускай літаратурна-мастацкай і тэатральнай крытыцы» (1928) сказана, што крытыка «толькі ў нязначнай меры выканала сваю задачу»<sup>20</sup>, і намечаны рашучыя захады па якаснаму паляпшэнню беларускай крытычнай думкі.

У цэлым жа музычная эстэтыка Савецкай Беларусі 1920-ых гадоў адыграла сваю станоўчую гістарычную ролю. Нягледзячы на тое, што асобныя яе высновы, спароджаныя гарачым дыхааннем крутых рэвалюцыйных пераламаў, не вытрымалі праверкі часам, яна зрабіла важкі ўклад у раздзел беларускай марксіска-ленінскай навукі пра мастацтва. Яна — як упэўнены зачын нашай сённяшняй песні.

<sup>1</sup> Звезда, 1920, 8 снежня.

<sup>2</sup> Трибуна искусства, 1925, № 10.

<sup>3</sup> Вперед, 1922, № 1, с. 42.

<sup>4</sup> Звезда, 1921, 21 студзеня.

<sup>5</sup> Да Магілёўскай вобласці, ф. 629, воп. 1, с. 8, арк. 250.

<sup>6</sup> Звезда, 1920, 8 снежня.

<sup>7</sup> Польмя, 1925, № 3, с. 127.

<sup>8</sup> Полевой Э. Театр в социалистическом обществе.—Трибуна искусства, 1925, № 3, с. 5.

<sup>9</sup> Звезда, 1927, 4 верасня.

<sup>10</sup> Музыкальная культура, 1924, № 1, с. 9.

<sup>11</sup> Польмя, 1926, № 3, с. 122.

<sup>12</sup> Асвета, 1926, № 3, с. 38.

<sup>13</sup> Польмя, 1925, № 3.

<sup>14</sup> ЦДАКР БССР, ф. 42, воп. 1, с. 1955, арк. 1—2.

<sup>15</sup> Конан В. М. Эстетические проблемы литературно-художественной критики.—В кн.: Развитие марксистско-ленинской философии в БССР.—Мн., 1984, с. 156.

<sup>16</sup> Польмя, 1925, № 3, с. 138—140.

<sup>17</sup> Узвышша, 1928, № 3, с. 152.

<sup>18</sup> ЦДАКР БССР, ф. 307, воп. 1, с. 148, арк. 41—41.

<sup>19</sup> Дубоўка У. Да пытання аб беларускай мелодыях у творах Шапэна.—Узвышша, 1927, № 1, с. 147.

<sup>20</sup> Мастацтва Савецкай Беларусі. Зборнік дакументаў і матэрыялаў у двух тамах, т. 1. (1917—1941 гг.).—Мн., Навука і тэхніка, 1976.