

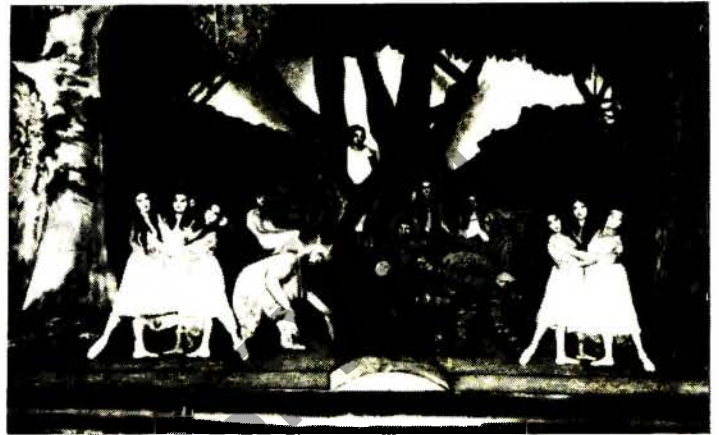
УЛАДЗІМІР ЗЯНЕВІЧ

ТАК АДКРЫВАЛІСЯ ДАЛЯГЛЯДЫ

Традыцыі і наватарства ў беларускай опернай і сімфанічнай музыцы 1920-ых гадоў



Магілёў. Будынак тэатра, у якім ставілася опера М. Чуркіна «Вызваленне працы». 1920-ыя гады.



«На Купалле» М. Чарота. Сцэна са спектакля. БДТ-І.

1920-ыя гады — багаты і знамянальны перыяд у развіцці нацыянальнай музыкі. Не столькі колькасцю твораў — хоць іх і нямала, — колькі разнастайнасцю творчых ідэй, смеласцю кампазітарскай думкі, яе скіраванасцю ў будучыню. Карэнныя перамены ва ўсіх сферах жыцця адбіваліся на грамадскай і індывідуальнай псіхалогіі, спрыялі станаўленню новага мастацкага ўспрымання жыцця і пошукам адпаведных форм аўтарскага самавыяўлення. Ішоў працэс абнаўлення саміх прынцыпаў творчага мыслення, непасрэдна тэхналогіі стварэння музыкі, яе інтанацыйнай мовы.

Вывілася імкненне разглядаць музыку як магутны сацыяльны інстытут, інструмент пераўтварэння духоўнага свету чалавека, сродак ставіць і вырашаць спецыфічным чынам задачы выхавання сацыялістычнай свядомасці. Такі падыход грунтаваўся на традыцыях дэмакратычнай эстэтыкі Беларусі, узбагачаных ідэаламі сацыялізму, свярдажаўся насуперак «найноўшым» тэорыям мастацтва.

Так, утылітарская трактоўка настойвала, з аднаго боку, на бесперспектыўных наўна-уатапчных вырашэннях вытворчай тэмы, калі ўсё зводзілася да спробаў перадаць гукамі музыкі дынаміку індустрыяльнага працэсу, а з другога — на спрошчаным разуменні масавых музычных жанраў як спосабу раскрыцця класавага светапогляду і прапаганды надзеяных палітычных і эканамічных лозунгаў. Бытавалі таксама розныя формы ідэалістычных вытлумачэнняў музыкі — ад ірацыяналістычных інтуітывісцкіх пошукаў імпульсу творчасці ў глыбінях падсвядомага да заклікаў з антысавецкімі інтанацыямі прыхільнікаў «чыстага мастацтва», каб «муза, гвалтоўна захутаная ў чырвоны плашч, скінула яго і засталася ў адным... вянку»¹.

Шырокія перспектывы для сапраўднага наватарства абяцала арыентацыя на масавага слухача пры дасягненні максімальнай выразнасці музычнай мовы. Гэтаму спрыялі апора на фальклор, цесная сувязь музыкі з развіццём нацыянальнай літаратуры і тэатра. Адзін з самых буйных твораў таго часу — опера М. Аладава «Тарас на Парнасе» (лібрэта Ю. Дрэйзіна), напісаная паводле ананімных паэм «Тарас на Парнасе» і «Эніда навыварат» і паэмы В. Дуніна-Марцінкевіча «Гапон». У аснове музыкі оперы — беларускія народныя песні і танцавальныя найгрышы. На фальклорных мелодыях беларусаў пабудаваны тэматычны матэрыял сімфанеты М. Чуркіна «Беларускія карцінкі» і фартэпіянага квінтэта М. Аладава. Нацыянальны каларыт першых дзвюх частак трылогіі Я. Коласа «На ростанях», паглыблены псіхалагізм прозы К. Чорнага паўплывалі на Другую сімфонію М. Аладава. Характар сімфанічнай драматургіі дазваляе меркаваць, што гэта былі спробы свярдаць у свядомасці беларускіх кампазітараў сімфанізм як прынцып мастацкага мыслення, скіраванага на «па-

філасофску абагульненас дзялектычнае адлюстраванне» быцця. Развіццё вакальных жанраў было непарывуна звязана з паэзіяй Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, З. Бядулі, Ш. Гартнага, К. Крапівы і інш. Цікавая з'ява тых гадоў — пастаноўкі ў БДТ-І і ў тэатры Галубка сінтэтычных спектакляў паводле твораў літаратуры: «Бязвінная кроў» і «Панскі гайдук» У. Галубка, «Каваль-ваявода», «Қастусь Каліноўскі» і «Машэка» Е. Міровіча. А такі ж спектакль паводле драмы М. Чарота «На Купалле» (музычнае афармленне У. Тэраўскага) крытыка ацаніла як «цвёрды грунт сапраўднай беларускай оперы ў навейшым духу»². На сцэне БДТ-І убачыў святло рампы шэраг оперных і балетных пастановак рускай і заходнееўрапейскай класікі, створаных салістамі, хорам, аркестрам і харэаграфічнай групай тэатра, — опера А. Даргамыжскага «Русалка» з тэкстам на беларускай мове, урыўкі з опер А. Барадзіна «Князь Ігар» і Ш. Гуно «Фаўст», балет Л. Дэлеба «Капелія» і інш.

На першым этапе станаўлення беларускай савецкай музыкі дамінавала апора на ўстойлівыя традыцыі. Музыканты намагаліся засвоіць новыя для нацыянальнага мастацтва жанры, формы, арсенал выяўленчых сродкаў, сучасную кампазітарскую тэхніку. На Беларусі, дзе з прычыны неспрыяльных гістарычных умоў паступовага праходжання ўсіх этапаў музычнага развіцця не было, праблема інтэнсіўнага засваення класічнай спадчыны з'яўлялася не проста актуальнай, а жыццёва неабходнай. Новыя ж адносіны да традыцый не маглі скласціся раней, чым адбыўся «працэс росту». Калі, напрыклад, перад рускай музыкай з яе трывалай упісанасцю ў сусветны мастацкі кантэкст стаяла задача пераадолення знешніх супярэчнасцей, г. зн. пошукаў сродкаў для ўвасаблення новага зместу, то перад беларускай перш за ўсё — унутраных, г. зн. узнаўлення і асэнсавання традыцый, каб на гэтай аснове будаваць сістэму сучаснай мастацкай культуры. Прычым, з аднаго боку, беларуская музыка павінна была стварыць сваю кампазітарскую школу, якая б садзейнічала крышталізацыі нацыянальнага музычнага стылю, а яшчэ і фарміраваць культуру музычнага ўспрымання, займьце, нарэшце, музычную крытыку. Гэтыя праблемы даводзілася вырашаць насуперак пралеткультуўскай эстэтыцы, якая абсалютызавала мастацкую самадзейнасць працоўных, адмаўляла сур'ёзную прафесійную адукацыю, арыентавала творчы актыў на распрацоўку толькі масавых жанраў. З другога боку, неабходныя былі фармальныя пошукі, каб ліквідаваць неадпаведнасць паміж новым зместам твораў і яго мастацкім увасабленнем. І ніводная з задач не магла быць вырашана ў адрыве адна ад адной.

Звяртаючыся да класікі, музыканты імкнуліся браць на ўзбраенне і творча перасэнсоўваць найважнейшыя яе прынцыпы — рэалізм, дэмакратызм, гуманістычную скіраванасць і эс-

тэтычную дасканаласць. Скарыстоўваючы тыя ці іншыя сродкі і прыёмы выразнасці, паглыбляючыся ў індывідуальныя, лакальныя і агульнагістарычныя ўзроўні стылю, яны ітэрпрэталі іх на ўласнай нацыянальнай глебе. Праблема наватарства ў галіне стылю непарыўна звязвалася тым самым з вышэйшай мастацкай культурай, з аб'ектыўнымі магчымасцямі эстэтычнага ўспрымання.

У другой палове 20-ых гадоў з'явіліся творы, у якіх азначылася пераадоленне антаганізму паміж новым зместам і старой формай, паміж вынайдзенымі элементамі і мастацкім цэлым. Расшырыўся творчы дыяпазон кампазітараў. Хоць левацкі-нігілістычныя «адкрыцці» РАПМа адмаўлялі камерную музыку як музыку нібыта для эліты, пішуць у гэты час камерна-інструментальныя творы М. Чуркін і Р. Пукст, фартэпіянны квінтэт М. Аладаў. Сталую ўвагу пачала прыцягваць санатная форма, па-ранейшаму хвалявала іх творчае ўяўленне маштабнасць сімфоніі і оперы.

Востра паўстала праблема інтанацыйнага сінтэзу, які ахапіў бы ўсе жанравыя разнавіднасці. Пошукі на аснове асвоеных стылявых традыцый такога знака-інтанацыі, што меў бы значэнне пазнавальнага вобраза новых працэсаў у жыцці грамадства і асобы, выступалі як аналітыка-сінтэтычная дзейнасць кампазітара. Яна, аднак, ускладнялася адсутнасцю дастатковага вопыту беларускіх музыкантаў ужо на стадыі аналізу, г. зн. авалодання багаццем стыляў. Таму так цяжка далася арганічнае спалучэнне сінтэзаваных стылявых пластоў — сялянскага фальклору, рэвалюцыйнай песні і мастацкай спадчыны.

Опера М. Чуркіна «Вызваленне працы», напісаная і пастаноўленая ў 1922 годзе, — найбольш ранняя, хоць далёка не дасканалая спроба ўвасобіць тэму класавай барацьбы ў савецкім оперным мастацтве. Упершыню ў гісторыі оперы на сцэну былі выведзены вобразы рэвалюцыі. І цяпер не можа не ўразіць мастакоўская смеласць аўтара, які адважыўся на адлюстраванне ў жанры, што перажываў чарговую паласу нігілістычнага адмаўлення, «грандыёзнай гістарычнай перспектывы». Наватарская скіраванасць творчасці М. Чуркіна аб'ектывавалася ў гэтым творы, у якім ужо азначаліся некаторыя рысы стылю, трывала набытыя савецкай песняй операй 30-ых гадоў. Так, важныя драматургічныя функцыі ў музыцы оперы выконваюць беларускі народны мелас і рэвалюцыйная песнятворчасць. Рознастылявыя песенныя інтанацыі як абагульненыя значныя формулы сімвалізавалі сутыкненне старога свету з тым, які нараджаецца. Праз эфект «пазнавальнасці» дасягалася рэльефнасць, кідкасць вобразаў, што было істотна, калі ўлічыць, якой аўдыторыі адрасаваўся твор. Поруч з тым драматургія прамых сацыяльных акцэнтаў абумовіла абстрактныя і спрошчаныя вырашэнні яго музычных характарыстык. М. Чуркін-наватар не падзяляў усё ж тых ілюзій, у палоне якіх апынуліся некаторыя з аўтараў савецкіх опер 20-ых гадоў, што рэзка парывалі з усталяванымі опернымі формамі. Ён выкарыстоўвае разгорнутыя ары, дуэты, ансамблі, харавыя эпізоды, музычныя антракты — звычайныя сродкі класічнай оперы, а таксама лейтматыўнасць — адзін з найярчэйшых драматургічных прынтэпаў, што дазволіў, як пісалася ў рэцэнзіі на спектакль, дамагацца «значнага тэматычнага адзінства» музыкі³.

Даследчыкі гісторыі беларускай музыкі залічылі да недахопаў оперы «няправільную трактоўку фіналу»⁴. Гэтае сцвярджэнне, якое грунтуецца на заўвазе Ю. Дрэўзіна («у апошнім акце пануе не столькі трымф рэвалюцыйнай перамогі, колькі смутак па палеглых ахвярах рэвалюцыі»⁵), выказанай у рэцэнзіі на другую пастаноўку спектакля (1924), уяўляецца спрэчным. Сёння цяжка дакладна меркаваць пра моцныя і слабыя бакі твора, бо партытура і клавір яго згублены ў гады вайны. Але эскізы лібрэта, надрукаваныя ў часопісе «Трыбуна искусства» (1925, № 5), сама рэцэнзія Ю. Дрэўзіна, а таксама сведчанні сучаснікаў даюць падставы думаць, што кампазітар пазбягаў прасталінейнай трактоўкі тэмы. Паняцце сацыяльнага аптымізму ўвогуле больш змястоўнае, чым, здарасца, асобныя яго вытлумачэнні ў мастацтве, у тым ліку ў



«Фаўст» Ш. Гуно. Л. Александровская (Маргарыта), П. Валадзько (Фаўст), М. Цюрэмнаў (Мефістофель). Мінская оперная студыя. 1928.

пастаноўках ДАВТа оперы і балета БССР і тых ці іншых сімфанічных творах апошніх гадоў⁶. Бадзёрыя, пазбаўленыя глыбокай праўды творы з іх урафіналамі, які і тыя, дзе абсалютызуюцца экзистэнцыяльная экспрэсія, «эстэтыка непрасветленай пакуты», зусім не вызначаюць гістарычнай заканамернасці. Што ж датычыць оперы «Вызваленне працы», то гераічнае ў ёй няўмольна вырастае з трагічнага. Згадаем аналагічныя, поўныя пераканальнай сілы вырашэнні ў 11-ай («1905 год») і 12-ай («1917 год») сімфоніях Д. Шастаковіча.

Безумоўна, на вынікі работы кампазітара паўплывалі якасць лібрэта (П. Шастакоў), у якім пераважаў алегарычны план, эстэтыка драматычнага тэатра пачатку стагоддзя і савецкага агіттэатра 20-ых гадоў. Напрыклад, адлюстраванне рэальных умоў жыцця рабочага класа, канкрэтных людзей засланыяся іншасказальнымі вобразами Працы, Свабоды, Інтэрнацыянала. Аўтары, відаць, скарысталі вопыт пастаноўкі ў Мінску ў 1906 годзе перакладзенай французскай п'есы «Праца і капітал», закліканай, паводле тэатральнай крытыкі, «у мініяцюрным выглядзе вывесці карціну барацьбы працы з капіталам і спосабы гэтай барацьбы»⁷. Алегарычнае атаясамліванне мастацкіх вобразаў з абстрактнымі паняццямі згодна прынтэпу «сацыяльнай маскі» (мелодыі беларускіх сялянскіх песень служылі сімвалам і характарыстыкай Паднявольнай працы, рэвалюцыйных песень — Свабоды, а лейтэма, заснаваная на інтанацыях песні «Вочы чорныя», — самадзяржаўна-паліцэйскай сістэмы, увасобленай Прыставам) так ці інакш вяло да схематызму, абмежавання магчымасцей музычнага развіцця, а гэта зніжала эстэтычную вартасць оперы.

І ўсё ж значэнне яе ў гісторыі нацыянальнай музыкі важнае. Гэтым творам была закладзена традыцыя гераічнага ў беларускім оперным мастацтве, сцвярджалася плённасць асэнсавання сучаснай тэматыкі ў буйных жанрах. Апрача таго, опера вельмі своеасабліва спалучала рэалістычныя, рамантычныя і ўмоўна-метафарычныя тэндэнцыі і тым самым раскоўвала звыклія межы рэалізму, рыхтавала глебу для станаўлення сацыялістычнага рэалістычнага метаду. І хоць эстэтычны сімвалаў і алегорый у тэатральным паказе была знойдзена альтэрнатыва ў творах 30-ых — 50-ых гадоў, скіраваных на мастацкія прынтэпы «музычнай драмы», тыя першыя завабывы не страчаны. Яны па-свойму адбіліся ў опернай і балетнай творчасці кампазітараў рэспублікі ў 70-ыя — 80-ыя гады (алегарызм вобразаў балета «Маленькі прынц» Я. Глебава, сімволіка яго ж балета «Тыль Уленшпигель», метафарычнасць опер «Джардана Бруна» і «Матухна Кураж» С. Картэса, неарамантычныя элементы оперы Д. Смольскага «Сівая легенда»).

Рэвалюцыйнай барацьбе беларускага народа была прысвечана Першая сімфонія Я. Цікоцкага, які імкнуўся шляхам сінтэзу песеннасці і інструменталізму натрапіць на новыя магчымасці сімфанізму. Зварот да песні ўвогуле адыграў значную ролю ў мастацкай практыцы беларускіх кампазітараў 20-ых гадоў. У ім раскрылася разуменне песеннасці як праявы народнасці музычнага мастацтва, яго дэмакратызму і даступнасці. Аднак відавочна, што ні народнасць музыкі, ні яе даходлівасць да шырокага слухача не вычэрпваюцца песеннасцю. Вось чаму ўключэнне ў сімфонію фальклорнай, рэвалюцыйнай ці сучаснай савецкай песні як зададзенага канструктыўнага кампанента спараджала падмену прынцыпу песеннасці сімфанічнага мыслення песенным жанрам, найвышэйшага ўзроўню ў адлюстраванні рэчаіснасці ў музыцы — музычнай ілюстрацыяй. З улікам гэтага пошукі Я. Цікоцкага выяўлялі аб'ектыўную патрэбу часу.

Задуму твора аўтар заявіў у яго першапачатковай назве — «Сімфонія на тэмы рэвалюцыйных і беларускіх народных песень» і канкрэтызаваў у анатацыях яе частак (1-ая частка — барацьба народа за сваё вызваленне, 2-ая — цяжкае становішча працоўных да рэвалюцыі, 3-яя — барацьба з нямецкімі і польскімі акупантамі, 4-ая — свята народа-пераможца). Гэтую задуму праграмнай сімфоніі сюжэтна-апавядальнага тыпу ён меўся ажыццявіць праз драматургію санатна-сімфанічнай формы. Акцэнт быў зроблены на рознахарактарнай паводле стылю мелодыі як носбіце гатовага сэнсавага значэння, разлічанага вобразнага зместу. Аднак такое праціпастанне кантрастных вобразаў, выкліканых па асацыяцыі пэўным матэрыялам, што цытуецца, — не болей як штуршок для музычна-драматургічнага канфлікту. Сама драматургія разгортваецца ў працэсе сімфанічнага развіцця, квінтэсэнцыяй якога з'яўляецца ідэя станаўлення і росту. Сапраўднай адпаведнасці мастацкай формы дакладраванай праграме не адбылося. У «стылістычным разнаб'і» тканіны сімфоніі, паводле характарыстыкі М. Аладава⁸, у яе эклектыцы крылася незакончанасць у творчым асваенні і натуральным паяднанні розных стылявых пластоў беларускімі кампазітарамі. Але цяжкасці і супярэчнасці, што паўставалі на іх шляху, выяўлялі найперш той велізарны, складаны працэс абнаўлення жыцця, які вызначаў эпоху.

Перспектыўным выйсцем з антаганізму паміж новым зместам і старой формай музыкі бачылася таму-сяму арыентацыя на тыя эстэтычныя прынцыпы і мастацкія нормы класікі XIX стагоддзя, якія забяспечылі ёй поспех і прызнанне. Слушнымі падаваліся, у прыватнасці, дасягненні кампазітараў «Магутнай кучкі», з іх схільнасцю да праграмнасці, сюжэтнай апавядальнасці, жанравай малюнкавай вобразнасці. Гэтыя рысы былі сугучныя шэрагу праблем, звязаных з увазваленнем рэвалюцыйнай, сацыялістычнай явы, што вымагалі высокага ўзроўню абстрагавання, засяроджанасці на сутнасці жыццёвых рэалій. Аднак яны не заўсёды давалі плён. Тэндэнцыя да іх абсалютызавання, якія акрэсліліся не толькі ў творчасці беларускіх, але і іншых савецкіх музыкантаў, былі вынікам зноў жа недастаткова глыбокага пранікнення ў крыніцу і заканамернасці самаразвіцця спадчыны. Да таго ж тым ці іншым творцам не савала майстэрства, каб перасягнуць межы нарматыву. А гэтыя з'явы набылі ў далейшым распаўсюджанне на грунце дагматычнага вытлумачэння сацыялістычнага рэалізму ў музыцы і негатыўна ўздзейнічалі на развіццё савецкага музычнага мастацтва канца 40-ых — пачатку 50-ых гадоў; рэакцыяй на іх сталі бурныя тэхналагічныя эксперыменты, фарматворчыя спробы 60-ых гадоў.

Нягледзячы на ўсю пакручастасць дарог, якімі крочыла беларуская савецкая музыка 20-ых гадоў у пошуках новага стылю, яе пробы і памылкі не зрабіліся марнымі. Стылявая навізна тагачасных твораў ажыццяўлялася ва ўлонні культурных традыцый беларусаў, дзякуючы шырокаму выкарыстанню мелодычнага і інтанацыйнага багацця іх фальклору. Імкненне перадаваць аўтарскую задуму праз народнае эстэтычнае і этычнае светаўспрыманне было, зрэшты, характэрнай асаблівасцю ўсяго музычнага працэсу 20-ых гадоў. Нацыянальныя вытокі разглядаліся мастакамі як адна з надзейных першаасноў для стварэння аб'ектыўнай, сацыяльна вызначанай вобразнасці. Кампазітарская ідэнтыфікацыя фальклору абумоўлівала перавагу аб'ектыўнага над суб'ектыўным у іх творах таго часу. Аб'ектыўнасць як сталая прыкмета стылю падкрэслівалася таксама авалоданнем прыёмамі асваення і развіцця фальклорных каштоўнасцей, уласцівымі, напрыклад, рускай школе эпічнага сімфанізму, што надалося ўжо дакастрычніцкай беларускай музыцы ў творчасці А. Абрамовіча, Л. Рагоўскага і інш. З'яўленне і дамінаванне ў 20-ыя гады твораў, дзе

народны мелася як інтанацыйны субстрат выяўленчай мовы ўключаўся ў сімфанічныя структуры, падпарадкоўвалася, такім чынам, духу еўрапейскіх традыцый і было важным фактарам станаўлення нацыянальнага музычнага стылю.

Найбольш ярка названая тэндэнцыя азначылася ў сімфаніі М. Чуркіна «Беларускія карцінкі» і Другой сімфоніі М. Аладава. У першай з іх аб'ектыўнасць сведадчування, акцэнтавання фальклорных сродкі выразнасці мелі на мэце перадаць не толькі знешні каларыт, але і тыповыя штрыхі народнага побыту і адпаведнае ім нацыянальна-адметнае бачанне свету. Сама назва твора сведчыць пра свядомае абмежаванне аўтарам мастацкай сферы: ён скіроўвае творчыя намаганні на стварэнне статычнай завершанай малюнкавай вобразнасці, не кранаючы жыццёвай дынамікі, сутыкнення процілеглых у прыродзе ці грамадстве сіл.

М. Аладаў умоўна вызначыў свой твор як «Сімфонію на тэмы беларускіх народных песень». Але ў адрозненне ад сімфанеты М. Чуркіна, дзе аб'ект і суб'ект адлюстравання тосесны, тут ужо назіраецца ўзмацненне суб'ектыўнага элемента. Сімфонія — новае слова ў беларускай сімфанічнай музыцы рубяжа 20-ых — 30-ых гадоў. У ёй намеццёў такі сінтэтычны тып гэтага жанру, у якім спалучыліся рысы драматычнага і ліра-эпічнага сімфанізму дзеля філасофскага асэнсавання быцця, расказу пра народную гісторыю, чалавечы лёс. Эпічны тон выклікаў неабходнасць пераўтварэння фальклорнай асновы. У параўнанні з сімфанетай М. Чуркіна і сімфоніяй Я. Цікоцкага ў гэтым творы робіцца больш актыўнае ўздзеянне на яе, каб знайсці цэласнае адзінства агульнага і індывідуальнага, што дыктавалася драматычнай канцэпцыяй сімфоніі. Якім прыкметны зачаток канцэптуальнага мыслення, пры якім аўтарская пазіцыя выразна пазначана (ён становіцца не толькі ўдзельнікам жыццёвых калізій, але і здольны ацэньваць рэчаіснасць згодна сваім уяўленням пра ісціну, красу і дабро). Быў першай спробай у беларускай музыцы вырашыць сродкамі сімфоніі праблему асобы. Раскрываючы праз індывідуалізацыю фальклорнага вобраза псіхалогію свайго героя, пастаўленага ў «сілавое поле» эмоцый самога аўтара, твор даваў слухачу магчымасць адчуць і зразумець нацыянальную гісторыю сэрцам і розумам сучасніка. Поруч з тым задача, якая стаяла перад беларускім мастацтвам, — адкрыць сябе не толькі самім сабе, але і ўсяму свету, а таксама адкрыць праз сябе і сам свет у разнастайнасці яго праяў — патрабавала стасаваць творчыя памкненні кампазітара з прагрэсіўным мастацкім вопытам. І ў Другой сімфоніі М. Аладава даследчыкі паказваюць уплыў ідэй П. Чайкоўскага, М. Рымскага-Корсакава, А. Скрабіна, С. Танеева.

Тая ж задача была актуальнай і для музычна-сцэнічных жанраў. Опера «Тарас на Парнасе», напісаная ў 1927 годзе, з'явілася адказам кампазітараў рэспублікі на пытанне, якое востра дыскусавалася сярод дзеячаў культуры і ў перыядычным друку: якімі быць беларускаму музычнаму твору, оперы? Перш-наперш паказвалася, што сюжэты і вобразы для іх варта чэрпаць з нацыянальнай мастацкай літаратуры. Стваральнікі оперы (М. Аладаў і Ю. Дрэйзін) не адмовіліся ад публіцыстычнасці яе літаратурнай першакрыніцы. Вядома, што ідэйна-эстэтычная барацьба вакол праблемы народнасці мастацтва, якую вялі прагрэсіўныя пісьменнікі Беларусі супраць прадаўнікоў афіцыйных колаў літаратуры «Парнаса», закончылася к канцу мінулага стагоддзя перамогай дэмакратычных сіл. Аднак праблема народнасці зноў набыла надзённасць у перыяд будаўніцтва сацыялістычнага грамадства і яго культуры. Адмаўленне сацыяльнай і эстэтычнай каштоўнасці вуснанароднай творчасці, а таксама літаратуры і мастацтва, што ўзніклі на яе аснове, прапаведвалася прыхільнікамі працэдураўскіх канцэпцый, вульгарна-сацыялагічнай крытыкі і публіцыстыкі, якія недаацэньвалі ролю сялянства ў рэвалюцыі і паслярэвалюцыйных пераўтварэннях⁹ і тым чынілі немагчыму шкоду ўсёй грамадскай думцы і практыцы. Опера ж М. Аладава грунтавалася на матэрыяле, у якім панавала стыхія народнай мовы, побыту, музычнага фальклору, і гэта істотна павышала яе аўтарытэт у фарміраванні беларускай савецкай музыкі ў рэчышчы нацыянальнай культуры з яе вясковымі пераважна вытокамі.

«Тарас на Парнасе» працягваў лінію жанрава-бытавой камічнай оперы, карані якой былі ў беларускай музычнай і тэатральнай творчасці дакастрычніцкага перыяду. У ім адчувальна пераемнасць традыцый батлеечных паказаў, інтэрмедый XVIII стагоддзя і першых опер С. Манюшкі, пастаўленых у Мінску і іншых гарадах Беларусі трупай В. Дуніна-Марцінкевіча. Не выпадкова Ю. Дрэйзін скарыстаў у рабоце над лібрэта літаратурную спадчыну В. Дуніна-Марцінкевіча. Нелёга



Хор БДТ-1 пад кіраўніцтвам У. Тэраўскага. 1924.



М. Чуркін за работай.

не бачыць сувязі твора М. Аладава са школьнай операй «Апалон-заканадаўца, або Зрэфармаваны Парнас» Рафаэля Вардоцкага паводле лібрэта Міхаіла Цяцёрскага (пастаўлена ў Забельскай калегіі ў 1789 годзе) і аперэтай віцебскага кампазітара Іосіфа Шадурскага «Тарас на Парнасе» (музычны фрагмент апублікаваны ў 1912 годзе). Безумоўна, што М. Аладаў і Ю. Дрэйзін улічвалі таксама факт украінскай оперы М. Лысенкі «Энеіда» (1910), напісанай на сюжэт парадыйна-сатырычнай паэмы І. Катлярэўскага.

Шырокае выкарыстанне ў оперы М. Аладава традыцый музычнай і тэатральнай творчасці беларусаў мела яшчэ і спецыфічны, унутраны аспект. Супастаўленне песенна-танцавальных форм беларускай народнай музыкі і развітых форм агульнаеўрапейскай класікі служыць драматургічным прыёмам, якім дасягаецца парадыйна-камічны і сатырычны эфект. Ён, на думку аўтараў, павінен быў падкрэсліць сутыкненне ўзвышанага (багі) і звычайнага (вобраз Тараса, народны побыт). Другі план супастаўленняў праходзіў на мяжы «класічнае» (ары, дуэты, ансамблі) і «фальклорнае» (народная песня, танец). Тут варта параўнаць сімваліку вобразаў з аналагічнай з'явай у школьнай драме XVII—XVIII стагоддзяў, калі перад глядачом разгорталіся нібы «тры перспектывы светаўспрымання: метафізічная, умоўна-гістарычная і рэальная»¹⁰. Зразумелымі сімваламі ў тагачасных спектаклях выступалі, па-першае, самі драмы і інтэрмедый, а па-другое, мова (польская і беларуская), на якой яны ставіліся.

Выкарыстанне музычнага фальклору выяўляе ў М. Аладава сувязь з эстэтычнымі прынцыпамі «Магутнай кучкі». Пачаўшы пісаць оперу, аўтар ужо быў спрактыкаваны ў апрацоўцы народных песень. Песні для гэтага твора ён адабраў у строгай адпаведнасці з яго драматургіяй. Як тое было ва ўсёй беларускай музыцы 20-ых гадоў, яго вобразы ідэнтыфікуюцца з характарам песень, а музычна-сцэнічнае вырашэнне дзеяння і асобных нумароў — з жанравымі асаблівасцямі фальклорнага матэрыялу. Але мастак не сціснуў сябе рамкамі фальклорызму. Ён паспяхова карыстаецца лейтматыўнай характарыстыкай персанажаў, уплятае народныя мелодыі ў складаную поліфанічную тканіну.

Музычная інтэрпрэтацыя шырокавядомых фальклорных і літаратурных твораў — справа ўвогуле нялёгкай і адказнай. Тым большай увагі заслугоўвае смелае пачынанне М. Аладава. Яго опера засведчыла багаты плён, які чакае кампазітараў і лібрэтыстаў, калі яны звяртаюцца да роднай мовы, тэм і матываў нацыянальнай літаратуры і мастацтва, вуснана-

роднай творчасці. Парадаксальна, але менавіта такі зварот М. Аладава і Ю. Дрэйзіна да шэдэўра беларускага дакастрычніцкага ліраэпасу і паслужыў у канцы 20-ых — пачатку 30-ых гадоў, калі актывізавалася вульгарна-сацыялагічная крытыка, зачэпкай для абвінавачвання іх у «нацдэмаўшчыне», якое рэзка прагучала з трыбуны Першай Усебеларускай канферэнцыі кампазітараў у дакладзе І. Любана¹¹. Гэтым, відаць, тлумачыцца той факт, што опера, час стварэння якой амаль супаў з падрыхтоўкай да арганізацыі Дзяржаўнай студыі оперы і балета, а потым і адкрыцця Дзяржаўнага тэатра оперы і балета БССР, так і не была пастаўлена.

Зазначым, што традыцыі беларускай жанрава-бытавой камічнай оперы не набылі сапраўднага развіцця. Апрача оперы А. Туранкова «Кветка шчасця» назваць што-небудзь бадай што нельга. У нашы дні да гэтай плыні можна аднесці толькі аперэты «Паўлінка» Ю. Семіянікі і «Несцерка» Р. Суруса. Аднак магчымасці гэтага жанру далёка не вычарпаны. Наадварот, ён уяўляецца дзейным і сёння, калі з перабудовай усіх сфер жыцця адбываюцца паварот у грамадскай свядомасці, пералом у псіхалогіі і мысленні. Такім чынам, перадумовы функцыянавання і росту беларускай нацыянальнай музыкі, якімі мы абавязаны 20-ым гадам, працягваюць і праз дзесяцігоддзі сваё жывое дыханне.

¹ Звезда, 1920, 9 дзекабра.

² Савецкая Беларусь. 1921, 9 снежня.

³ Дрэйзін Ю. Опера «Освобождение труда». — Соха и молот, 1924, 13 ноября.

⁴ История белорусской музыки. — М., 1976. С. 48.

⁵ Соха и молот, 1924, 13 ноября.

⁶ Паказальная, напрыклад, дыскусія беларускіх кампазітараў і музыкантаўцаў, якая разгарнулася за рэдакцыйным сталом часопіса «Советская музыка» (1985, № 5). Гл. таксама: Конон У. Філасофскія погляды Янкі Купалы // Разам з народамі. Мн., 1983. С. 61—62.

⁷ Цытуецца па кнізе: Конон В. М. Проблемы искусства и эстетики в общественной мысли Белоруссии начала XX в. — Мн., 1985. С. 76.

⁸ Аладов Н. Заметки о творчестве белорусских композиторов. — Советская музыка, 1940, № 8. С. 13.

⁹ Конон В. М. Эстетические проблемы литературно-художественной критики // Развитие марксистско-ленинской философии в БССР. Мн., 1984. С. 142—144.

¹⁰ Гісторыя беларускага тэатра. Т. 1. — Мн., 1983. С. 154.

¹¹ Літаратура і мастацтва, 1934, 26 лютага.