

# **БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА**

**(с IX до начала XX века)**

*Краткий курс лекций*

РЕПОЗИТОРИЙ БГУ

УДК 78(476)(075)  
ББК 85.31(4Бел)я73  
Б43

Автор-составитель: доцент кафедры теории музыки и музыкального инструмента УО «ВГУ им. П.М. Машерова», кандидат искусствоведения **Н.В. Мацаберидзе**

Рецензенты:

заведующий кафедрой хорового дирижирования и вокала, кандидат педагогических наук *С.А. Карташев*; старший преподаватель кафедры теории музыки и музыкального инструмента *А.В. Курашевич*

Учебное издание направлено на раскрытие важнейших вех в истории становления белорусской национальной музыкальной культуры и формирование у будущего специалиста (учителя музыки) устойчивых знаний по специфике этой культуры в контексте общей художественной атмосферы различных эпох. Курс лекций предназначен для студентов специальности «Музыкальное искусство» с дополнительными специализациями дневной и заочной форм обучения, а также для преподавателей средних специальных учебных заведений и всех любителей, интересующихся историей отечественной музыкальной культуры.

УДК 78(476)(075)  
ББК 85.31(4Бел)я73

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>ЛЕКЦИЯ 1.</b> Музыкальная культура Беларуси IX–XIV веков .....	5
<b>ЛЕКЦИЯ 2.</b> Культура Беларуси в XV–XVII веках .....	11
<b>ЛЕКЦИЯ 3.</b> XVIII век в истории белорусской культуры и искусства .....	22
<b>ЛЕКЦИЯ 4.</b> Культура и музыка Беларуси в XIX веке .....	32
<b>ЛЕКЦИЯ 5.</b> История и художественная культура города Витебска .....	42
<b>РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА</b> .....	58

## ВВЕДЕНИЕ

Курс «Белорусская музыка» является важным в подготовке музыкантов. Его принципиальная черта – в содержательном моменте. Курс охватывает материал не только собственно музыки и ее создателей, но и «жизни музыки» в ее функциональном предназначении в обществе. А потому, основной задачей этого курса является формирование у студентов основательной системы знаний по истории музыкальной культуры Беларуси огромного исторического периода как о многогранном и целостном организме. Раскрывая пути становления и развития музыкальной культуры Беларуси на широком историко-культурном фоне, выявляются закономерности в развитии отечественной и общеевропейской музыкальной культуры. Специфика состоит в том, что белорусские земли в различные времена входили в состав многих государственных образований (Великого княжества Литовского, Речи Посполитой, Российской империи). Из-за этих и других исторических обстоятельств культура Беларуси не всегда целостно развивалась как, например, во Франции, России или других европейских странах.

Источниками для изучения музыкальной культуры, с одной стороны, послужили памятники, которые возникли на территории Беларуси. С другой – те источники, которые были написаны за рубежом страны, но исполнялись на Беларуси, создавая тем самым богатый исполнительский репертуар. И, наконец, сочинения, созданные за рубежом авторами, которые родились и какое-то время жили на территории Беларуси.

Цель изучения данной дисциплины многозначная. Прежде всего, создать у студентов представление о белорусском музыкальном искусстве как о целостном, исторически развивающемся явлении, неразрывно связанном с социально-историческим процессом и богатой белорусской культурой. Такое представление может стать надежным фундаментом для педагогической деятельности учителя музыки.

Материал курса включает в себя основные этапы развития музыкального искусства Беларуси, начиная с IX и заканчивая началом XX века. Исторические сведения охватывают представления об основных этапах развития музыкального искусства, позволяют уточнить понятие специфики стиля конкретной художественно-исторической эпохи, а также выявить ведущие жанры и композиторские школы того или иного исторического этапа.

## **ЛЕКЦИЯ 1. Музыкальная культура Беларуси IX–XIV веков**

*Формирование государственных образований на территории современной Беларуси. Культура Полоцкого, Туровского и Новогрудского княжеств. Развитие церковной, светской и инструментальной музыки. Художественная культура XIII–XIV вв.*

**Формирование государственных образований на территории современной Беларуси.** Формированию, как самой белорусской народности, так и ее культуры предшествует огромный отрезок времени со всеми характерными для него противоречиями и сложностями, что отразилось и в содержании, и в формах культуры. На протяжении всего рассматриваемого периода в духовной жизни Беларуси, кроме собственных черт, довольно часто прослеживаются также общие черты, характерные для культуры всех восточнославянских племен. И это неудивительно, так как за время их совместной жизни в составе Киевской Руси, или Древнерусского государства, успела в основном сформироваться достаточно близкая в этническом плане для всего его населения материальная и духовная культура, которая позже стала важной основой белорусской, украинской и русской культур.

Со времени первого поселения славянских племен кривичей, дреговичей, радимичей на нашей земле (VII–VIII ст.) сложилось тесное переплетение принесенной ими культуры с культурой балтских и финно-угорских племен. Неизбежной стала постепенная ассимиляция коренного местного населения, которая, в основном, произошла еще до принятия христианства в конце X века.

На положение культуры Беларуси того времени влияли многие объективные и субъективные факторы. Одни из них благоприятно отразились на духовной жизни, другие тормозили ее развитие. Но в целом наблюдался устойчивый процесс постепенного обогащения всех сфер творческой деятельности человека. За очень непродолжительное время своего существования Беларусь прошла исторический путь от полного отсутствия письменности до появления первых рукописных произведений, от язычества до христианства, от примитивного строительства до величественных храмов, дворцов и замков.

**Культура Полоцкого, Туровского и Новогрудского княжеств.** С X века на территории Беларуси формируются города как политические и культурные центры. Наиболее могущественным в этот период становится Полоцкое княжество. Оно единственное имеет в XI–XII веках свою династию, независимую от Киева (Рогволод, Изяслав, Брачислав, Всеслав Полоцкий). Полоцк соперничает с Киевом – при Всеславе строится Полоцкая София (третья после Киевской и Новгородской). В XII столетии выделяется фигура внучки Всеслава – Ефросинья Полоцкая. Она основывает две церкви, два монастыря, занима-

ется просветительством, переписывает книги, поддерживает развитие художественных ремесел. С ее именем связано продолжение и развитие традиции летописания.

В Полоцке складывается своя архитектурная школа, для которой характерна особенная красота вертикальных линий, светлый тон строений и оригинальный элемент внутреннего убранства – разноцветный узорчатый пол из керамической плитки. До настоящего времени сохранились высокохудожественные фрески полоцких храмов, которые развивают традиции византийского искусства (Спасо-Ефросиньевская церковь Софийского собора). Полоцкая архитектурная школа сформировалась на основе традиций византийской архитектуры. Первое монументальное строение – Полоцкий Софийский собор. Автор его – зодчий Иоанн, он же является и автором Спасо-Ефросиньевской церкви в Полоцке. Полоцкие зодчие участвовали в строительстве новгородской Борисоглебской церкви, заложили фундамент Замковой церкви в Минске, участвовали в строительстве церквей в Новгороде и Смоленске. Полоцкая школа повлияла и на дальнейшее развитие архитектуры Беларуси и других земель Руси в XII–XVI столетиях.

Книжные традиции Полоцка, кроме духовной литературы, имеют и историческую направленность. История нашла свое отражение в становлении и развитии жанра летописи. Эти книги украшаются искусно выполненными миниатюрами, иллюстрирующими текст. Традиции полоцких летописей находят развитие в летописях Псковской и Новгородской земель, их тексты позже используются в летописях Великого княжества Литовского.

На юге важнейшим центром культуры и просветительства был *Туров*. Расцвет первого этапа культуры на туровской земле связан с деятельностью епископа Кирилла. Это один из крупнейших писателей и проповедников XII столетия. До настоящего времени сохранилось около 40 его произведений духовного содержания. Особенно значительной была слава его как проповедника-оратора. В Турове также, как и в Полоцке, существовал центр переписки книг, развивались традиции книжной миниатюры. Широко была распространена письменность среди населения. Об этом свидетельствуют белорусские грамоты, найденные в Бресте.

В конце XI–XII веке появляются другие крупные культурные центры, такие, как *Городня* и *Новогрудок*. В них возникает своя архитектурная школа, со своими характерными особенностями. Так, главной стилевой чертой становится многоцветное внешнее украшение храмов, которое выразилось через сочетание кирпича, шлифованного камня и яркой керамической плитки. Эти материалы создают оригинальный узор, который не поддается воздействию времени (например,

Борисоглебская церковь XII века в Городне). Высокого уровня мастерства достигли также ювелирное и стеклодувное ремесла.

На всей территории белорусских земель широко распространено искусство различных видов миниатюры. Ее первые образцы – это миниатюрные образки византийской традиции с изображением святых. Они копируются местными резчиками, обогащаются приемами традиционной резьбы и с этого времени образуются целые направления в раннем белорусском профессиональном искусстве мелкой пластики.

#### ***Развитие церковной, светской и инструментальной музыки.***

К общеполорусской культурной традиции этого периода относится и первый этап развития профессиональной хоровой духовной музыки. Ее распространение связано с принятием христианства, строительством церквей и организацией в них богослужений. Заимствованная у греческой церкви система церковных песнопений, попавшая в X–XI веках на почву развитой славянской фольклорной культуры, обогащается новыми интонациями. Это привело к тому, что в XII столетии образовалась самостоятельная певческая культура – знаменный распев. Главной особенностью знаменного распева стал одноголосный склад и запись при помощи специальных знаков – знамен (откуда и пришло название). В архивах Пушкинского дома сохранились записи XII века, которые называют гимнами в честь Ефросиньи Полоцкой. Их подлинность подтверждена научно. Это самые ранние образцы белорусских знаменных распевов. Знаменный распев основан на «осьмогласии» – системе из 8 ладов, каждый из которых отвечает определенной неделе восьминедельного цикла, и имел свой набор попевок, характерных только ему мелодических оборотов – формул. В Беларуси знаменный распев появился в 989 году. Школы знаменного пения сложились в Полоцке, Турове, Витебске. Белорусский знаменный распев отличается торжественным, суровым характером, что сближает его с григорианским хоралом.

Светская музыка развивается, в основном, в фольклорных формах. Профессиональное музыкальное искусство представлено не столько репертуаром, сколько традициями исполнения, распространенными среди профессиональных музыкантов-актеров, характерных для всех средневековых государств (на восточнославянских территориях это скоморохи). Исполняя разнообразный фольклорный репертуар, они демонстрируют свое искусство и на княжеских застольях, и на городских или деревенских площадях.

Для XI–XII веков характерен достаточно богатый инструментальный, который был распространен как среди скоморохов, так и в быту. Это предок скрипки – смычковый гудок, разнообразные гусли, духовые и ударные инструменты. В крупных княжеских резиденциях были

небольшие органы. Особенно следует отметить военный инвентарий: барабаны и крупные боевые рога – сурьмы, которые в Беларуси и сейчас сохранили это название у пастухов.

Во время татаро-монгольского нашествия белорусские земли сохранили свою независимость, что благотворно сказалось на развитии и укреплении городов, и одновременно на развитии всех направлений белорусской культуры.

**Развитие Новогрудского княжества.** С середины XIII столетия под влиянием исторических условий политический центр смещается с Полоцкой земли на богатую и хорошо защищенную территорию Новогрудского княжества. Новогрудские князья как династия выходят в политической жизни на первый план. Они являются наследниками полоцкого дома, принадлежат к нехристианской генеалогической ветви.

Первый из них, Миндовг, выбирает своей резиденцией Новогрудское княжество и расширяет его территории. С этого времени над белорусскими землями, кроме татаро-монгольской угрозы, нависает и другая – тевтонские крестоносцы. Такие напряженные обстоятельства требуют необходимого объединения и укрепления земель около мощной новогрудской династии. Территория на восток от Новогрудка называлась в то время Литвою. Это название закрепляется сначала за Новогрудским княжеством, а с расширением территорий государства становится его новым общим названием (как известно, территория современной Литвы имеет свое историческое название – Жемайтия).

К XIII–XIV векам в территорию Великого княжества Литовского уже входит большинство белорусских земель, в том числе и Панемонье (с Городней), Полоцкое, Менское, Берестейское, Туровское княжества. До конца XIV века присоединены Поднепровье до Киева, Смоленские земли и территории Жемайтии.

Новогрудские князья не только расширяют, но и укрепляют территорию государства. Сын Миндовга Войшалк строит первый монастырь около Новогрудка, принимает христианство и способствует его распространению. В начале XIV столетия великий князь Гедимин строит и укрепляет Вильню и Троки. При нем с 1323 года Вильня становится новым центром Великого княжества Литовского. Его потомки – Ольгерд, Витовт и Ягайло – крупные военные и политические деятели второй половины XIII–XIV столетий. При них возникает и укрепляется сословная монархия, совет магнатов при великом князе («паны Рада»).

В XIII–XIV веках на территории Беларуси существует около 40 городов. Превращаются в города крупные феодальные крепости и замки. К концу XIV столетия города начинают борьбу за городское самоуправление, и в Великом княжестве Литовском начинает распространяться магдебургское право (Брест – 1390 г., Гродно – 1391 г.).

Города становятся экономическими, административными и культурными центрами, оживляются разносторонние связи Великого княжества Литовского с европейскими странами.

Важнейшими историческими событиями XIV–XV веков становятся заключение Кревской унии (1385) и Грюнвальдская битва (1410). По Кревской унии создается военно-политический союз с Польшей. Уния окончательно укрепляет европейскую ориентацию Великого княжества Литовского. Великий князь Ягайло в 1386 году получает титул польского короля и христианское имя Александр. Кревская уния была историческим прологом Грюнвальдской битвы, в которой тевтонский орден получил смертельный удар.

**Художественная культура XIII–XIV веков.** В архитектуре этого времени широко разворачивается крепостное строительство. Первые образцы его – одиночные, изолированного типа, или внутри деревянных городов-крепостей (сохранились в Каменце, Новогрудке, Вильне). В XIV столетии на территориях, граничащих с орденскими землями, начинается строительство каменных замков, где оборонительные постройки совмещаются с внутренними жилыми постройками (замки в Лиде, Креве, Новогрудке, Городне, Троках, Вильне). Кроме этого строятся деревянно-земляные крепости на восточных и южных границах.

**Литературные традиции XIII–XIV столетий** продолжают и развивают ранее существовавшие направления. В Полоцке и Смоленске продолжают традиции исторической литературы – летописи. Возникают новые центры исторического летописания и на западе (Новогрудок, Городня). Появляются и получают широкое распространение жизнеописания Ефросиньи Полоцкой, Авраамия Смоленского. Литературные отличия белорусских летописей от летописей других славянских народов – это цепочки отдельных завершенных рассказов, не всегда точно фиксирующих хронологию (например, «О великом князе Гедемине, який Троки зарубал и Вильню ставил»). В летописи вставляются панегиричные произведения – жизнеописания князей в виде похвалы («Похвала великому князю Витовту»). Появляются новые светские жанры литературы – воинская повесть, рыцарский роман, сказочно-приключенческие повести. Окончательно формируются отличительные особенности белорусского языка и правописания, складывается старобелорусский литературный язык.

С XIV века начинается обучение белорусской молодежи в европейских университетах: Пражском Карловом (основанный в 1347 г.) и Краковском Ягелонском (1364 г.). Для них организуются специальные коллегии и интернаты. Состав студентов – дети горожан и шляхты. В университетах готовят кадры высшей и средней государственной администрации, церковных деятелей, юристов. Устанавливается тради-

ция стажировки в других университетах Европы (преимущественно в Италии) и получение второго диплома. Особенно развиваются связи с Польшей, Германией, Чехией. С начала XV века в белорусских городах проповедует ученик Яна Гуса Иероним Пражский, а в битве близ Грюнвальда участвует национальный герой Чехии Ян Жижка.

Расширяются экономические, торговые и культурные связи Великого княжества Литовского с Европой. В области изобразительного искусства наблюдается культурное взаимодействие местных и европейских традиций. Это особенно характерно для монументальной фресковой живописи. Усложняются композиции, совершенствуется техника, условный стиль живописи сочетается с реалистичными приемами. В XIV столетии основан Жировический монастырь, в котором возникает крупный центр книгописания. Оформление книг становится более художественным, богатый орнамент и стиль книжных миниатюр становится близок иконам. Иконопись в Великом княжестве Литовском достигает своего расцвета. Появляется характерная деталь белорусского иконописного стиля – сочетание живописи и резного фона. Строятся первые костелы, создаются организации художников при монастырях. Продолжают развиваться традиции резьбы, совершенствуются художественные приемы, в которых условность уступает место реалистичному отображению человека. В этом ярко просматривается взаимодействие европейских и местных традиций.

В области музыкальной культуры идет развитие как светских, так и духовных направлений. С XIV века с началом широких культурных контактов с Европой происходит многоплановое взаимодействие всех видов музыкальной культуры, что приводит к качественно новым явлениям в профессиональной музыке на границе XIV–XV веков.

Под влиянием местных традиций в церковной музыке все больше проявляется самостоятельность стиля распевов. В господствующие ранее знаменные одноголосные распевы начинают проникать тональные типы организации. В XV столетии становится известным имя Григория Цамблака, автора нового распева, получившего название белорусско-русского. В это же время формируются первые образцы многоголосного стиля церковных песнопений – многоголосные партесные распевы, в которых используется европейская система нотной записи, пришедшая на смену знаменной нотации. В это же время создаются первые образцы духовных кантов.

Таким образом, становление музыкального искусства и культуры письменной традиции связаны, прежде всего, с развитием городов. Рост городов происходил на протяжении многих столетий, но наибольшего расцвета достиг к IX–XIII вв. Как и во всей Европе, становление ранних форм белорусской музыкальной культуры эпохи Средневековья было связано с различными сферами городского быта: офи-

циальной и частной, праздничной и каждодневной, религиозной и светской. Наиболее тесной была связь музыкального искусства с религиозной жизнью, в частности, с храмовой культурой. К эпохе Средневековья относится возникновение и расширение белорусской христианской гимнографии, которая развивалась на основе знаменного распева. Одноголосный напев в небольшом диапазоне имел стилистическое единство со старорусскими (киевским и новгородским) и византийскими распевами, но отличался локальной спецификой – строгостью, возвышенностью и торжественностью. Возникновение в XIII веке белорусско-литовского государства стало важнейшей вехой на пути формирования белорусского искусства, которому было предназначено развиваться в чрезвычайно сложных и драматичных условиях.

## **ЛЕКЦИЯ 2. Культура Беларуси в XV–XVII веках**

*История культуры Беларуси XV века. Белорусская культура эпохи Возрождения и Реформации. Литература и деятельность Ф. Скорины, С. Будного и Н. Гусовского. Художественная культура XVI века. Музыкальное искусство (традиции многоголосия, канты, Берестейский канционал, Несвижский канционал, светская музыка, «Полацкі шыйтак», музыкальные капеллы). Композиторы XVI века. Музыка в театре. Музыкально-теоретические разработки в образовании и воспитании.*

**История культуры Беларуси XV века.** Победа под Грюнвальдом, усиление экономики, бурное развитие связей с Европой, относительно спокойное внешнеполитическое положение – все это способствует новому этапу в развитии культуры нашего народа. В XV веке получают магдебургское право Слуцк, Полоцк, Менск, Браслав. Укрепляются территориальные связи большинства белорусских городов с крупными торговыми и культурными центрами Европы. Общепринятым становится обучение молодежи в Карловом и Ягелонском университетах. Белорусские деятели культуры все больше включаются в общеевропейскую культурную жизнь. В крупных городах – Вильне и Городне, в Жировицком и Супрасльском монастырях создаются цеховые организации художников, что благоприятно сказывается на общем развитии культуры и искусства.

Фресковая живопись все больше обнаруживает взаимодействие византийских, белорусских и европейских традиций. Усложняется композиция, становится реалистичным изображение, появляется перспектива и объем. Именно во фресках появляется впервые светский портрет (известны, например, портрет Александра Ягайло в Люблине и портрет Витовта в Вильне).

В иконописи появляется новая черта, которая впоследствии становится характерной для стиля белорусской иконы, – это объединение

живописи и резьбы с позолотой. Резной золоченый фон заполняет все пространство образа, свободное от изображения людей и предметов.

В связи с бурным ростом городов начинается массовое строительство как культовых зданий (церквей, костелов, монастырей), так и различных гражданских строений. Города, получившие магдебургское право, обязательно строят свои ратуши, многочисленные торговые здания. В строительстве на смену дереву приходит камень.

Развивается скульптурная резьба. Под влиянием европейских традиций распространяется объемная скульптура отчетливого реалистичного стиля. Особенно высокого уровня достигает резьба по дереву. Продолжает свое развитие и рельефная скульптура на плоскости – церковные ворота с многофигурными композициями и богатым декоративным орнаментом.

В музыкальной культуре также возникают новые явления. Господствующие ранее одноголосные знаменные распевы начинают обогащаться различными видами многоголосия, складываясь в новые жанровые формы – канты и псалмы. В них ведущая мелодия верхнего голоса дублируется терцией среднего голоса и гармонически подкрепляется нижним голосом хора. Широкое распространение получил на Беларуси в то время сборник псалмов «Псалтырь» Яна Гуса, записанный в новой, утвердившейся в Европе, пятилинейной нотации. Специфической чертой мелодий белорусских кантов и псалмов является включение в них наиболее характерных интонаций народной песенной культуры. Самые ранние образцы кантов и псалмов, начиная с XV века, входили в сборники, которые назывались «Богогласники».

***Белорусская культура эпохи Возрождения и Реформации.*** Вхождение белорусских земель в состав Великого княжества Литовского существенно повлияло не только на этническую консолидацию, но и на развитие культуры белорусского народа, которая возникла и развивалась на основе древних восточнославянских традиций. Однако на этот процесс, в рассматриваемый период, оказали существенное влияние и ренессансные идеи. В результате белорусская культура приобрела оригинальные черты и национальную самобытность, достигла высокого подъема.

В конце XV – начале XVI вв. на территории Беларуси сложились предпосылки для развития культуры Возрождения. Города стали центрами ремесла и торговли, оживленной общественно-политической деятельности, расширились их связи со странами Западной и Центральной Европы. Активизировалось прогрессивное шляхетское движение, которое было направлено на усовершенствование общества и государства, что не могло не отразиться на культурных потребностях людей, их мировоззрении. Интенсивно развивалось книгопечатание, образование, возрастал интерес к культурным тради-

циям и ценностям античности. Среди горожан и шляхты распространились идеи Реформации и гуманизма, появилось меценатство. Довольно быстро проходило становление белорусского языка и увеличение числа грамотных людей. Это способствовало преодолению средневековой схоластики, формированию гуманистической идеологии, развитию светской культуры.

Однако в отличие от западноевропейских стран Возрождение на Беларуси возникло в условиях, когда в экономике отсутствовали ярко выраженные буржуазные проявления. Города и местечки находились в большей зависимости от духовных и светских феодалов. В результате удельный вес светского начала в культуре был меньшим, чем на Западе. Специфическими чертами Возрождения на Беларуси стали: столкновение западноевропейской и восточноевропейской культурных традиций, наличие на протяжении определенного периода относительной веротерпимости, взаимодействие и взаимовлияние белорусской, русской, украинской, польской и литовской культур, что обусловило полилингвизм искусства этого периода.

*Литература и деятельность Ф. Скорины, С. Будного, Н. Гусовского.* На территории современной Беларуси в то время существовали все современные жанры европейской литературы, в том числе историческая проза, приключенческо-фантастические произведения. В 1412–1413 годах Великое княжество Литовское посетил ученик Яна Гуса Иероним Пражский. Национально-освободительные идеи гусизма нашли отражение в литературной деятельности Франциска Скорины и Симона Будного. С их именами связано начало белорусского книгопечатания. 6 августа 1517 года появилась первая печатная книга Скорины – «Псалтырь». До 1519 года в Праге были напечатаны 22 библейские книги на белорусском языке. В 1520-е годы типография Скорины действовала в Вильне, типография Будного – в 60-е годы в Несвиже.

Основным идейным течением в культуре этого времени стал гуманизм, яркими представителями которого на Беларуси были Франциск Скорина и Николай Гусовский. Положив начало белорусскому книгопечатанию, Ф. Скорина, как и гуманисты Италии, видел в знаниях средство борьбы с рутинной, путь повышения национального самосознания и индивидуализации личности. В предисловиях и послесловиях к изданиям книг Библии он высказал ценные мысли об усовершенствовании общества, воспитании человека, установлении достойной жизни на земле. Традиции Ф. Скорины были развиты потом-гуманистом Н. Гусовским. В поэме «Песнь про зубра» автор раскрыл красоту родной природы и величие ее народа, с большой художественной силой осудил войны и междоусобицы, призвал к укреплению государства.

Значительным явлением в духовной культуре стало появление книгопечатания. Вслед за скоринскими типографиями в Праге и Вильно со второй половины XVI века они появляются в Бресте, Несвиже, Лоске, Заблудове, Тяпино. Под опекой канцлера Великого княжества Литовского, виленского воеводы Николая Радзивилла Черного в Несвиже в 1562 г. вышла первая кириллическая книга на территории современной Беларуси. В период Контрреформации важную роль в развитии книгопечатания сыграли православные братства. Для распространения среди народа грамотности они открывали приходские школы, организовывали типографии, издавали книги.

В распространении грамотности многое сделали иезуиты. Они создали широкую сеть общедоступных школ, а в 1570 г. основали в Вильно иезуитскую коллегию, которая вскоре была преобразована в академию. Коллегии были открыты в Полоцке, Пинске и других белорусских городах.

Эпоха Возрождения привела к распространению на территории Беларуси широкого общественного движения – Реформации, которая была направлена против католической церкви. Основные направления этого движения (лютеранство, кальвинизм, антитринитаризм) вызвали к жизни появление общественной публицистики. Талантливыми ее представителями были Симон Будный, Василий Тяпинский, Феодосий Косой, традиции которых в эпоху Контрреформации продолжили Л. Карпович, С. Зизаний, П. Скарга. Дальнейшее развитие получила литература. Своеобразной энциклопедией исторических знаний являются летописи. Наиболее известными произведениями этого жанра стали «Летописец великих князей Литовских», «Хроника Великого княжества Литовского и Жемойтского», «Хроника Быховца». Во второй половине XVI века на смену традиционному летописанию пришла историко-мемуарная литература («Письма» оршанского старосты Ф. Кмиты-Чернобыльского, мемуары новогрудского судьи Ф. Евлашевского, «Баркулабовская хроника» и др.). Появились пародийно-сатирические произведения, плодотворно развивалась силлабическая поэзия, у истоков которой стояли Я. Вислицкий, А. Римша.

Укрепление государственной структуры, усиление роли крупных магнатов, формирование государственных органов при великокняжеской власти. Хозяйственный совет разрабатывает сборник законов Великого княжества Литовского (1529 г. – первая редакция, 1566 г. – вторая, 1588 г. – третья). Составитель Статута – канцлер Великого княжества Литовского – Лев Сапега. Государственным языком утверждается старобелорусский язык. XVI век – эпоха широких контактов с европейской культурой. С 1544 года расширяются географические возможности для молодежи Литовского княжества обучаться за рубежом.

Молодежь выезжает получать образование в Крулевецкий (Кенигсбергский) университет, а с 1578 года – в Виленский университет.

**Художественная культура XVI века.** В изобразительном искусстве важная роль по-прежнему принадлежала иконописи, фрескам, декоративной скульптуре. С XV века появляются произведения светской живописи в жанре портрета. Распространенным явлением стали книжная миниатюра и гравюры.

**Иконопись.** В XVI столетии белорусская иконопись достигает высокого уровня. Византийские традиции все больше обогащаются местными деталями (одежда, орнамент), чертами реалистического изображения святых. Особенно характерно почти обязательное декоративное заполнение фона. Тут стыкуются традиции белорусской резьбы и живописи (в XVI столетии «поле» иконы покрывается толстым слоем грунта и на нем вырезается орнамент, чаще всего с позолотой).

**Монументальная живопись.** Развивается искусство фрески: расписываются храмы Супрасльского монастыря, Полоцка, Витебска, Вильни, Городни, Слуцка. Эти города становятся центрами живописи, а в Городне существует школа живописи при Борисоглебской церкви, возглавляемая отцом Иоанном и художником Афанасием Антоновичем.

**Светская живопись.** Широкое распространение получает светский портрет; в среде магнатов, шляхты и богатых горожан стало модным иметь коллекции картин. Для работы над ними приглашались художники из-за границы, а также белорусские мастера кисти. Сохранились до нашего времени коллекции в Городне, Несвиже из коллекций Радзивиллов, Тышкевичей. Для живописи того времени характерно реалистическое изображение лица и декоративный, несколько условный фон, практически во всех случаях авторы не придерживались перспективы.

**Архитектура и градостроительство.** Продолжается строительство замков. Достраиваются старые замки (Городня, Лида), заканчивается строительство каменного замка в Витебске. Строится новый замок в Мире (начало XVI века), который отвечает всем законам военной науки. Сохранились постройки Несвижского замка с семью башнями-бастионами. Для XVI века характерно особенное внимание к военному качеству замков. Как крупные оборонные сооружения строятся Брестский, Могилевский, Кобринский замки. С ростом городов и принятием магдебургского права широко развивается городское строительство (ратуши, торговые ряды, бани, склады).

В архитектуре этого периода органически сочетались национальные и западноевропейские традиции, которые принесли сюда готический, романский и стиль барокко. Творчески переосмысливая это наследие, белорусские мастера создали самобытные памятники. Об-

разцом белорусской готики стали церкви оборонительного типа в Сынковичах, Мало-Можейкове, Супрасли, Заславле. Во второй половине XVI в. были построены культовые здания в традициях Ренессанса (протестантский собор в Сморгони и костел в Несвиже). С конца XVI века появляется барокко. В этом стиле итальянским архитектором Дж.М. Бернадони в Несвиже был построен иезуитский костел. Постоянная внешняя опасность вызвала строительство многочисленных крепостей и замков (Новогрудок, Лида, Гродно, Мир и др.).

Культовая архитектура. Наиболее оригинальное явление – оборонные храмы (церкви-крепости). В таком стиле был перестроен на границе XV–XVI вв. Софийский собор в Полоцке. Подобные храмы имели массивные стены с бойницами, боевые башни. Получился своеобразный синтез черт военной и церковной архитектуры. В XVI веке распространяется и костельная архитектура в стиле готики и барокко (костел иезуитов в Несвиже, Троицкий костел в Сморгони).

Светская живопись. На рубеже XVI–XVII вв. в изобразительном искусстве сложился самостоятельный жанр портрета. Своего расцвета он достигает в XVII–XVIII веках, став ведущим жанром светской живописи. Складывается тип портрета, который в польском искусствоведении называется «сармацким». Для него характерны строгие каноны: изображение фигуры в полный рост, в праздничной одежде с атрибутами власти (гетман – с булавой, маршал – с маршальским жезлом). Фон обычно состоит из подвязанной драпировки, элементов архитектуры, что придавало портрету особенную торжественность. Портрет дополнялся надписями, перечисляющими награды, титулы, особенные биографические факты. В углу портрета изображался герб заказчика. Характерно реалистичное изображение лица и условный фон.

*Музыкальное искусство (традиции многоголосия, канты, Берестейский канционал, Несвижский канционал, светская музыка, «Полацкі сшытак», музыкальные капеллы).* В XVI веке музыкальная культура Великого княжества Литовского развивается в разнообразных формах и жанрах, как светских, так и духовных. В духовной музыке прочно утверждается многоголосный хоровой стиль – партесное пение. В православной традиции этот вид распевов исполняется а саррелла, в католической – в сопровождении органа или других инструментов (инструментальный ансамбль). Партесное пение представляет собой синтез более ранних традиций знаменных распевов (мелодия распевов обычно находилась в теноре) и ранних европейских двух-, трехголосных кантов, особенно чешского происхождения. Обучение партесному пению велось в братских школах, в каждой из которых был хор, участвующий в богослужениях и спектаклях школьных

театров. Примечательно, что многоголосное пение в XVII веке из Беларуси перешло в Россию. Расширению там хоровой полифонии значительно повлияла композиторская и теоретическая деятельность воспитанника Виленской академии Николая Дилецкого.

В XVI веке особенно широко распространяются канты как массовый жанр светского бытового хорового пения разнообразного содержания. Кант – многоголосная песня европейского происхождения (распространяется в Великом княжестве Литовском еще в XV веке). В XVI столетии кант становится разнообразным по тематике светских жанров: канты-гимны, лирические, сатирические и философские канты. Распространялись они как в устной традиции, так и в письменной – в рукописных и печатных сборниках. Канты были своеобразным сочетанием профессиональной и фольклорной музыки того времени, поскольку несли в себе черты народных песен и в свою очередь влияли на народные песенные традиции. Авторы большинства кантов неизвестны, однако до нашего времени дошли и некоторые авторские канты, принадлежащие Симеону Полоцкому, Василию Титову, Епифанию Славенецкому, Дмитрию Ростовскому.

Среди памятников кантового искусства эпохи Барокко особенно интересен сборник «Куранты». Сборник объединяет четыре тетради песен с нотами, записанными киевской нотацией. Тексты песен – на церковнославянском и белорусском языках, большинство из которых – лирической тематики.

Мощное воздействие на формирование музыкально-профессионального искусства Беларуси оказала протестантская церковь. Ее проникновение на белорусские земли и наибольший рост пришелся на середину XVI столетия, когда идеи Реформации охватили значительную часть интеллигенции, и расширилась музыкально-издательская деятельность протестантов. В 1558 году в издательстве Николая Радзивилла Черного вышло первое нотное издание – Берестейский канционал. Авторами сборника являются видные деятели эпохи Реформации, которые работали на Беларуси и в Польше. Тексты песен принадлежат поэту, мыслителю, энциклопедисту Симону Затиусу, поэту-гуманисту Андрею Тшесецкому-младшему, талантливому поэту эпохи Возрождения Станиславу Семидалиусу. Издателем канционала стал Ян Мармелиус, составителем – Ян Зарембо.

Музыкальное содержание Берестейского канционала было довольно разностороннее: это – одноголосные песни религиозного и светского содержания «на каждый час дня и ночи», и многоголосные хоровые сочинения, и в то же время доступные для восприятия бытовые, хорошо известные в то время одноголосные песни.

В 1563 году издается следующий белорусский сборник Несвижский канционал, который состоял из пяти псалмов и восьми песен на

тексты Рэя, Кохановского и Чеховича. Исследователи сборника предполагают, что автором текста мог быть Симон Будный.

Светская музыка. Эпоха Ренессанса и Барокко знаменуется развитием на Беларуси не только вокальной, но и инструментальной музыки. Согласно традиции наибольшее распространение получила лютневая, органная и клавирная музыка, которую писали профессиональные музыканты, работающие в Великом княжестве Литовском. Большинство авторских пьес для лютни – это обработки западноевропейских (гальярда, бергамаска, куранта, сарабанда) и славянских танцев, а также вокальных светских и культовых сочинений (итальянские виланеллы, канцоны, мотеты).

В отличие от лютневой музыки органная и клавирная представлена не столь широко. Сохранились несколько номеров из органной табулатуры XVI века (табулатура – числовая или буквенная система записи музыкального текста, которую использовали в Европе в XV–XVII вв.), Виленской табулатуры XVII века.

Самым известным музыкальным памятником бытовой музыки XVII века является Ягелонская рукопись, которая известна как «Полацкі сшытак» («Полоцкая тетрадь»). Нотная рукопись насчитывает 64 страницы и разделяется на четыре, не связанные между собой, части. Его содержание составляют многочисленные танцы западноевропейского (бергамаска, паванна, сарабанда) и славянского (казачок, мазур и др.) происхождения. Есть в сборнике и инструментальные ансамбли, и крупные сольные номера. Среди 60 вокальных номеров – популярные в свое время религиозные и светские лирические песни и канты. Ягелонская рукопись имеет огромную познавательную и художественную ценность как хранитель образцов музыки, которая создавала в свое время целый пласт местной культуры. Этот памятник – яркое свидетельство бытования и творческого переосмысления на Беларуси музыки общеевропейских песенно-танцевальных жанров и богатства репертуара музыкантов местных традиций.

Уже в XV столетии складывается традиция создания при крупных магнатских дворах и княжеских резиденциях профессиональных музыкальных капелл. В их состав входили вокалисты, оркестранты и капельмейстеры-композиторы. Среди известных капелл XVI века выделялись придворная капелла Великого князя Сигизмунда Августа в Вильне и Городне, Несвижская и Виленская капелла Радзивиллов. Их репертуар составляла как духовная, так и светская музыка – хоровая и инструментальная. Капеллы принимают активное участие в жизни замков и городских праздников. В состав оркестра в капеллах входили скрипичная группа инструментов, струнная (лютня, арфа, цимбалы) группа, деревянные и древние медные духовые, а также ударные инструменты и орган. Среди капельмейстеров были известные музыкан-

ты XVI века: Винсент Галилей, Микола Гомулка, Вацлав Шамотульский, Мартин из Львова. Сохранилось много нотного материала без имен авторов. Среди них – оркестровая сюита «Из Виленских Табулатур», «Исторические песни о короле Сигизмунде Августе и Барбаре Радзивилл».

**Композиторы XVI–XVII веков.** Символами этого времени стали известнейшие просветители, философы, литературоведы и языковеды. Между тем имена музыкантов, которые жили и работали на Беларуси, пока мало известны. Один из самых знаменитых композиторов того времени был **Киприян Базылик** (1535–1600). Поэт и писатель, ученый и переводчик, композитор. Единомышленник Симона Будного. Около 1562–1570 гг. работал в Брестском издательстве, где выпустил на польском языке свои реформаторские произведения и переводы светских романов. Некоторое время работал в капелле Сигизмунда Августа, а с 1556 года – в капелле Микола Радзивилла Черного. Песни и псалмы Базылика издавались в сборнике «Пест хвал Божьих» (1558 г.). Из его наследия сохранились 12 четырехголосных произведений, написанные в ренессансном стиле и в духе протестантской музыкальной традиции с ее высоким развитием хора – возвышенностью чувств, простотой выразительных средств и строгостью формы.

Хорошо известно в истории культуры Беларуси имя **Вацлава из Шамотул** (1533–1567) – одного из крупнейших представителей восточноевропейского Возрождения. Композитор, поэт, мастер полифонического стиля а саррелла. Происходил из среднего сословия. Закончил Краковский университет. Работал при виленском дворе Иеронима Хадкевича. Опубликовал ряд панегириков на латинские тексты. В 1547 году был принят в качестве певца и композитора в замковую капеллу Сигизмунда Августа. В конце 1555 года порывает с двором Великого князя и работает в капелле виленского воеводы Микола Радзивилла Черного и вместе с ним принимает участие в реформаторском движении в Великом княжестве Литовском.

Музыкальное наследие композитора охватывает сочинения разных жанров – мессы, псалмы и др. Наибольшую ценность в наследии Вацлава Шамотульского представляют мотеты, которые отличаются гуманистическим содержанием, использованием имитационной техники, связью с фольклором.

**Микола Гомулка** (1535–1609). Еще в 10-летнем возрасте поступил в Виленскую замковую капеллу Сигизмунда Августа, где обучался музыке под руководством Яна Клауса. В 1555–1563 гг. был флейтистом этой капеллы. Стал известным благодаря своим 150 четырехголосным псалмам, изданным в 1580 году. Эти «Мелодии» выглядят как партитуры, что не характерно для практики того времени, ко-

гда многоголосные композиции издавали отдельными книгами, или с одной стороны помещали партии сопрано и альты, а с другой – тенора и баса.

**Мартин из Львова** (1540–1589). Музыкальное образование получил в Кракове. В 1560–1564 гг. работал в капелле Сигизмунда Августа. Писал гимны, мотеты, мадригалы.

**Кшыштоф Клабан** (1550–1616). Работал флейтистом в королевской капелле Жигимонта II Августа и капельмейстером при дворе Стефана Батория и Жигимонта III Вазы. Наибольшую известность получил его сборник «Песни славянской Каллиопы» (Каллиопа – муза пения, богиня эпической поэзии) на тексты Станислава Граховского, изданный в Кракове.

**Лука Маренцио** (1535–1599) – один из крупнейших представителей итальянской полифонической школы, участник «Флорентийской камераты». Писал мадригалы. За напевность произведений его называли «Сладкоголосый лебедь». В 1596–1598 гг. находился в капелле Сигизмунда III в качестве композитора и лютниста. Написал 16 книг мадригалов, мотетов, канцон.

**Диамед Ката (Катон)** (1570–1615). Композитор, лютнист, певец. С 1601 года работал в капелле Сигизмунда III лютнистом и композитором. Музыкальное наследие составляют произведения для лютни и органа: фантазии, прелюдии, танцы, обработки мадригалов, гальярд и вокальных сочинений. Считается, что его перу принадлежит сборник пьес для лютни «Віленскі сшытак», который включает в себя ряд инструментальных миниатюр.

**Музыка в театре.** Эпоха Ренессанса и Барокко были периодами становления и развития музыки в постановках школьного и батлеечного театра. Исторические истоки школьного театра – в сценических постановках гуманитарных школ Западной Европы (XII ст.), спектаклях протестантов и латинских драмах итальянских, французских коллегиумах (XVI–XVII ст.). Первые школьные постановки были осуществлены в Несвиже в 1586 г., Орше – в 1610, Пинске – в 1614 г. Кроме иезуитов, спектакли ставили и другие католические ордена, православные и униатские конфессии. Постановки богато использовали возможности различных видов искусства, в том числе и музыки. Теоретик школьной сцены М. Сарбевский в одном из своих трактатов писал, что театральное действие необходимо оживлять «не только словами..., но и жестами, интонацией, выражением настроений, с помощью музыки, машинерии и бутафории».

Музыка широко включалась в школьные спектакли. В пьесах на религиозную тему преобладали псалмы, в масленичных драмах пели светские арии, дифирамбы, в интермедиях – народные мелодии; вводилась не только вокальная, но и инструментальная музыка.

Музыка в батлейке (старинный театр кукол, в котором показывались спектакли на библейские, евангельские темы) также использовалась различным образом. Наиважнейшие сцены, проникнутые религиозным содержанием, озвучивались сакральными песнопениями и псалмами, народножанровые интермедии – народными мелодиями. В большинстве постановок XVI–XVII вв. музыка использовалась эпизодично и имела прикладной характер. Однако в историческом плане сам факт ее использования в школьных и батлеечных спектаклях значил очень много – так закреплялась традиция введения музыки в драматическое действие и постепенно готовилась почва для восприятия более сложных, собственно музыкальных форм и жанров – оперы и балета.

***Музыкально-теоретические разработки в образовании и воспитании.*** Огромное значение в формировании музыкальной культуры XVI–XVII ст. имело развитие музыкального образования и воспитания, а также музыкально-теоретические разработки, связанные со сферой обучения.

Среди наиболее значимых – воспитанник Виленской академии, уроженец Киева Николай Дилецкий, известный своими хоровыми сочинениями и теоретическим трактатом «Музыкальная грамматика» – основательный учебник по теории и практике хорового пения, переведенный на многие языки. Известен также труд белоруса по происхождению Александра Мезенца, который усовершенствовал систему нотной записи в церковных певческих книгах. Этой проблеме он посвятил свой труд «Известия о согласнейших пометах».

Известностью на территории Беларуси пользовались работы крупнейшего музыканта-теоретика, филолога и философа Жигимонта Ляуксмина (1596–1670), который получил образование в Полоцком коллегиуме, Виленской академии, преподавал в Полоцке, Несвиже, Пинске, Вильно.

Таким образом, многочисленные факты убедительно свидетельствовали, что белорусская культура в XIV–XVII вв. развивалась на собственной основе, обогащалась достижениями соседних народов и активно включилась в общеевропейский культурно-исторический процесс. Музыкальная культура в указанный период формировалась в различных формах и направлениях. Она несла в себе множество разнородных историко-художественных элементов, наиболее важные из которых были культовые, связанные с характерными для Беларуси разноконфессиональными традициями. Параллельно с религиозными традициями развивалась и светская музыкальная практика, которая сыграет определяющую роль в следующем столетии.

### ЛЕКЦИЯ 3. XVIII век в истории белорусской культуры и искусства

*Музыка в жизни различных слоев населения и церковных конфессий, паратеатральные действия. Школьный театр в XVIII веке (опера «Апалон-заканадаўца, ці Рэфармаваны Парнас»), частные музыкальные театры. Оркестровое исполнительство. Музыкальное образование.*

**Музыка в жизни различных слоев населения и церковных конфессий, паратеатральные действия.** В истории мировой музыкальной культуры XVIII в. является одним из важнейших этапов, на котором впервые за тысячелетия музыка вышла на ведущее место среди других искусств и подарила миру шедевры Баха и Генделя, Гайдна и Моцарта, Глюка и Бетховена. Именно тогда произошла настоящая «смена вех» в формах музыкальной жизни, ее жанрах и стилях. Она возвестила о начале нового этапа в развитии светской музыкально-профессиональной культуры и вызвала к жизни исторически перспективные явления музыкального искусства, которые до сегодняшнего дня во многом определяют его облик.

В XVIII веке на территории Беларуси происходили знаменательные события в городской музыкальной культуре, которая была яркой, многогранной и полноценной. В ней имели место важнейшие формы музыкальной жизни (оперно-балетный спектакль, концерт) и жанры музыкального искусства (опера и симфония), которые возникли на Западе и были чрезвычайно плодотворно, интенсивно и творчески освоены местным искусством, подготовленным к их восприятию путем своего исторического развития.

В Беларуси в XVIII веке музыкальное искусство стало играть все более значительную роль в жизни разных слоев городского населения. В первую очередь, это касалось светской аристократии, в официальном и семейном, праздничном и ежедневном быту которой музыка была неотъемлемым компонентом, она приветствовала магната, когда тот торжественно въезжал в свой город или поместье; музыка звучала и в храме, куда магнат – опекун всех конфессий на своих землях, входил принять участие в службе. И не только при жизни, но и после смерти звучала в его честь музыка, оформляя грандиозные скорбные торжества, которые напоминали театрализованные постановки. В целом, театр становится доминирующей формой существования художественной культуры в XVIII веке.

Осуществить постановки многочисленных оперных и балетных спектаклей, достичь высокого качества их воплощения, возможно было только при использовании значительных музыкально-профессиональных сил. Хорошо понимая это, магнаты-организаторы театров запросили в свои оперные труппы и оркестры известных му-

зыкантов, представителей ведущих на то время школ – итальянской, французской, австро-немецкой и чешской. Только при Несвижском дворе Радзивиллов в 1780–1785 гг. служили итальянский певец, дирижер и композитор Джоакино Альбертини, немецкий композитор Йоган Давид Голанд, чешский композитор, пианист, органист и педагог Ян Ладислав Дусик; в 70-е годы у Антония Тызенгауза в Городне служил итальянский композитор Камиле Абате; у Михаила Огинского в Слониме, Сапегов в Ружанах и Тышкевичей в Свислоче – известный итальянский скрипач и композитор Карлье Чиприани; в 80-е годы у Семена Зорича в Шклове – немецкий музыкант Йозеф Стефани, чешский композитор и пианист Эрнст Ванжура; в 90-е годы у Сапегов в Деручине – чешский пианист, скрипач, композитор и дирижер, первый учитель Ф. Шопена Бойцах Живный. Рядом с зарубежными музыкантами в театрах работало и много местных – крепостных и вольных. Наиболее талантливые и образованные из них – Левон Ситанский, Ян Ценцилович, Ежи Баканович, Михаил Белявский, Александр Зорка, которые занимали ответственные должности солистов и капельмейстеров в капеллах магнатов.

Главным условием и одновременно результатом укоренения таких видов музыкальной практики, как опера, концерт был общий подъем музыкально-профессиональной культуры Беларуси в целом, особенно тех ее областей, без которых театрально-концертные формы не могли существовать – профессионального исполнительства и музыкального образования. Эти явления сформировались в Беларуси еще в XVII в. под патронажем аристократии, которая имела возможность содержать крупные исполнительские коллективы, в частности оркестры и капеллы, музыкально-образовательные заведения, где учили местных детей и посылали наиболее талантливых своих музыкантов учиться за границу.

Во второй половине XVIII в. среди представителей высшего сословия Великого княжества Литовского и Речи Посполитой, куда входили в то время белорусские земли, развитию этой области музыкальной практики содействовали многие факторы: неограниченные возможности знати в получении общего музыкального и специального образования, регулярные поездки в музыкальные столицы мира, личное знакомство с великими европейскими композиторами, виртуозами-инструменталистами, вокалистами и дирижерами. К тому же представители аристократии Беларуси не могли оставаться в стороне от процесса общего подъема любительского музицирования, который охватил как западноевропейские страны, так и Россию.

Таким образом, в XVIII в. музыкальная жизнь светской аристократии была очень интенсивная и богатая в своих проявлениях: от разных форм включения музыки в быт до собственных творческих

опытов. Важнейшей областью музыкально-культурной деятельности знати было меценатство, которое в значительной мере способствовало утверждению важнейших явлений не только в музыкальной жизни магнатов, но и в культуре Беларуси в целом.

В XVIII в., как и в предшествующих веках, развитие городской музыкальной культуры происходило в сложной идейной атмосфере, которая характеризовалась противостоянием и взаимодействием культовых и светских форм духовной жизни, а также напряженностью и изменчивостью межконфессиональных взаимоотношений внутри самой культовой традиции. При известной веротерпимости, которая сделала возможным сосуществование на территории Беларуси нескольких религий (христианства, иудаизма и ислама), наиболее прочное положение и широкое распространение имела христианская церковь, представленная православной, католической и униатской конфессиями. Самой влиятельной среди них в XVIII в. оказалась католическая, которая одержала победу в своей борьбе против протестантизма и православия. В то время католическую веру приняло большинство дворян Беларуси, которые стремились уровнять свои права с польской шляхтой, в основной своей массе католической. Униатскую религию (греко-католическую) признавали главным образом городские низы, мелкая шляхта и крестьянство.

Одним из средств привлечения населения к своей религии иезуиты, как и другие ордена, рассматривали искусство, и особенно музыку, способную оказать глубокое влияние на эмоции человека. Не случайно ей отводилась значительная роль в католической службе, во время которой звучали песнопения, играл орган и инструментальные капеллы. Кроме этого, разные конфессии постоянно занимались учебно-воспитательной работой и вкладывали значительные средства в организацию и деятельность учебных заведений (музыкальных бурс, коллегиумов, церковных школ), в которых осуществлялась подготовка профессиональных музыкантов для костельных хоров и оркестров, а также музыкальное воспитание школяров. Для осуществления разносторонней музыкально-культурной деятельности храмы и монастыри всех религий должны были концентрировать вокруг себя музыкально-исполнительские, педагогические и творческие силы. И действительно, при культовых центрах работало много композиторов, вокалистов и инструменталистов, преподавателей и музыкальных мастеров. Таким образом, в XVIII в., как и раньше, церковь оставалась важным центром сохранения и развития традиций музыкально-профессионального искусства в Беларуси.

Мещанское сословие составляло в XVIII в. основную часть городского населения Беларуси. Исходя из сведений, которые сохранились, музыка занимала определенное место в жизни этой сословной

группы. Наиболее массовым событием в ее быту были общегородские торжества, которые обычно сопровождались музыкой. Эти церемонии, важная часть идеологической программы, в том числе и светской власти, проходили в дни сакральных праздников, заседаний государственных органов, приездов того или иного магната, царских именин и т.д.

Содержание городских праздников Беларуси изменялось на протяжении столетия, форма же была более устойчивой и несла в себе основные признаки паратеатрального представления, которое находилось на грани между театром и не театром, между искусством и самой жизнью. Паратеатральное представление будто превращало площади и улицы белорусских городов в огромную сцену под открытым небом, на которой по заранее разработанному сценарию разворачивались помпезные шествия шляхты, воинских формирований, мещан и простолюдин. В театрализованном действии использовался целый комплекс визуальных и пиротехнических эффектов – иллюминация, фейерверки, салюты; сложная система аллегорий, символов, эмблем, а также изобразительные возможности разных видов искусств: декоративно-прикладного, живописи, скульптуры, архитектуры, музыки и др. От каждого из видов искусства и от всех вместе требовалось, в конце концов, одно: впечатлить, ошеломить зрителя-участника, чтобы открыть путь для постижения дидактично-эстетического смысла творчества.

Необходимо отметить, что музыка сопровождала большинство городских торжеств Беларуси XVIII в. В качестве примера приведем краткий пересказ некоторых типичных описаний из источников XVIII в. «Городня, 1754 год. Триумфальный въезд на Городненское старшинство князя Юзефа Масальского. В праздничном шествии участвовали многочисленные воинские формирования, шляхта и чиновники разных воеводств. При въезде князя в город слышались залпы орудий и звучанье капелл, размещенных на разных башнях. В костеле прозвучала месса («Хвала тебе, Боже»).

«Несвиж, 1763 год. Похороны виленского воеводы, великого гетмана литовского князя Михаила Казимира Радзивилла. Перед началом траурного шествия около гроба, установленного на триумфальной колеснице, произнес речь Юзеф Катенбринг. Затем по сигналу орудий процессия двинулась с места «Пайшлі тады цэхі і брацтвы, жалобную пачынаючы цырымонію», – гласит предание».

«Бобруйск, 1792 год. Праздник, посвященный Конституции 3 мая (была принята в 1791 году), начался на рассвете 29 сентября со стократных залпов орудий... В 11 часов утра в костеле справлялась служба «пры цудоўнай музыцы» и частых орудийных салютах».

Музыка, так или иначе, пронизывала собой паратеатральное представление. Часто именно она открывала торжество, оповещая его

начало. Постановщики наиболее помпезных и продолжительных представлений, желая придать им разнообразие, вводили в оформление самую разную по способу исполнения и назначению музыку – вокальную (сольную и хоровую), инструментальную (ансамблевую и оркестровую) и вокально-инструментальную.

Однако в целом использование музыкальных жанров зависело от функциональной специфики и характера церемонии. Самым распространенным среди церковных произведений был хвалебный гимн благодарности «Хвала тебе, Боже». Он звучал не только на сакральных, но и на светских торжествах в исполнении профессиональных музыкантов, которые служили в костелах, монастырях, бурсах при коллегиях, а также горожан.

Распространенным жанром, который использовался и в культовых, и светских, и в траурных, и радостных праздниках были мессы – цикличные произведения с каноничным текстом. Судя по местным примерам месс, созданных Эвзебиушем Михалевичем (Полоцк, 1779 г.), Дельфином Миколаевским (Слоним, 1783 г.), неизвестным автором (Несвиж, конец XVIII в.) или собранных и переписанных Максимилианом Книфком (Городня, 1781 г.), они были рассчитаны на исполнение солистом-вокалистом или хором *a cappella*.

Очевидно, однако, что в рамках главной задачи культовая музыка выполняла и другие функции. Так, подобно всем остальным декоративным элементам представления, музыка украшала действие и придавала ему особенную репрезентативность. Кроме этого, помогала лучше организовать участников процессий, которые двигались под ее аккомпанемент.

Таким образом, музыка «работала» в массовых торжествах, казалось, на максимуме своих возможностей, помогая выделить яркую, колоритную картину праздника из контекста будничной действительности. В устойчивой, откristаллизованной на протяжении столетий форме массового праздника, которым было паратеатральное представление, использование музыки имело обязательный характер.

В жизни мещан наиболее широкое распространение получила бытовая музыка и бытовые формы музыкальной практики. И хотя мещанское сословие не имело возможности осуществлять многогранную меценатскую деятельность в музыкально-культурной области, но, тем не менее, эта социальная группа внесла свой вклад в развитие музыкального искусства в Беларуси.

***Школьный театр в XVIII веке.*** Путь в истории развития музыкальной культуры Беларуси XVIII в. отмечен становлением музыкального театра, самого сложного, синтетического вида музыкального искусства, укоренение которого свидетельствует о высоком уровне и зрелости местной музыкальной культуры и знаменует собой новый

этап в ее развитии. Однако, вместе с новыми для Беларуси собственно оперно-балетными формами, в которых музыка являлась главным элементом и основой действия, продолжали свою жизнь и традиционные, где музыка была преимущественно средством окраски и вспомогательным компонентом. Основной из этих традиционных форм был школьный театр, с которым связаны и некоторые собственно музыкально-театральные постановки. Как видно из программ школьных театров XVIII века, в его спектаклях музыка использовалась достаточно активно. В первой половине столетия она еще звучала в отдельных эпизодах и играла вспомогательную роль. Однако уже в это время со сцены можно было услышать не только пение, но и звучание музыкальных инструментов. Так, в спектакле «Жніво ўшанаванняў» (Городня, 1720 г.) раздавались песнопения ангелов, а в пьесе «Відовішча свету» (Несвиж, 1723 г.) – пение нимф. В постановках «Не царская прага царства» (Новогрудок, 1714 г.), «Язон па-за Калхідай» (Полоцк, 1723 г.), «Сонца ў кнізе» (Витебск, 1733 г.) слышалось пение сирен. Звуки трубы раздавались в пьесах «Жніво ўшанаванняў» (Гародня, 1721 г.) и др. Лира звучала в постановке «Ззянне Сарматыі» (Новогрудок, 1728 г.), охотничий рог – в спектакле «Юпітэр, прыкрыты арлом» (Новогрудок, 1729 г.), лютня – «Сонца ў кнізе». Кроме этого, инструментальная музыка сопровождала танец парней в постановке «Не царская прага царства», танец обезьян в спектакле «Юпітэр, прыкрыты арлом», танец сатиров в пьесе «Пасол з сэрца Сарматыі» (Полоцк, 1731 г.) и др.

Во второй половине столетия, когда школьный театр Беларуси вступил в завершающую стадию своего развития, музыка становится в нем одним из главных элементов. Об это свидетельствуют факты введения в спектакли так называемых опер (возможно, это были отдельные сцены или номера).

Известно, например, что итальянская опера звучала между действиями трагедии Юзефа Катенбринга «Сіроэс», поставленной в Несвижском коллегиуме в 1768 г. Опера на сюжет «Полішынеля» была показана в 1761 г. в Новогрудском школьном театре. «Цудоўныя хары разам з операй» прозвучали в 1761 году в Новогрудском базыльянском театре. И, наконец, в 1787–1791 гг. для театра Забельского доминиканского коллегиума композитором Рафаэлом Вардоцким и драматургом Михаилом Тетерским была создана опера «Апалон-заканадаўца, ці Рэфармаваны Парнас». Опера на такой сюжет на светской сцене конца XVIII в. не имела бы успех, однако для школьного театра, суть и задачи которого оставались неизменными на протяжении нескольких столетий, подобное произведение не потеряло своей актуальности. «Школьность» оперы Вардоцкого обозначилось и в других моментах: прежде всего в распределении «Ролей» между многочислен-

ными персонажами, что показало желание авторов привлечь к участию в спектакле как можно больше учеников – «актераў», в простоте их вокальных партий, рассчитанных на исполнение школярами, а не профессиональными певцами и т.д. И все же «Апалон-заканадаўца» является полноценным художественным произведением, в котором органично сочетаются традиции оперного жанра с особенностями школьных постановок.

**Частные музыкальные театры.** Первые оперно-балетные постановки начали ставиться в конце 1740-х годов в Несвиже, вотчине Радзивиллов – самых богатых в то время магнатов на Беларуси. Организацией спектаклей занимались сами владельцы театра – князь Михаил Казимир и княгиня Уршуля. Очень талантливая и хорошо образованная Уршуля Радзивилл не только заботилась о театре, но и сама писала для него оригинальные пьесы и перерабатывала произведения зарубежных классиков – Мольера, Вольтера и других. Именно эти пьесы, насыщенные музыкой (княгиня называла свои произведения операми и балетами), и положили начало музыкально-театральным постановкам в Несвиже. Драматические роли в них исполняли сами хозяева и члены семьи, а также многочисленные гости Радзивиллов. В оркестре играли профессиональные зарубежные и местные музыканты, а в хоре участвовали в основном местные певцы и певицы – «кантарки» из крепостных крестьян.

В истории восточноевропейского искусства Слонимский театр – явление необычное как по художественному уровню, так и по масштабам деятельности. Его особенности во многом определились художественными способностями и личными качествами владельца театра, одаренного и образованного человека – гетмана Великого княжества Литовского Михаила Казимира Огинского. В своей меценатской деятельности он ориентировался на лучшие образцы западноевропейского искусства и переносил его достижения на местную почву. В Слонимском театре на протяжении 15 лет (с 1765 по 1790 гг.) были поставлены многие оперы и балеты итальянский, французских композиторов: Дж. Паизиелло, А. Гретри, Э. Дуни, П. Мансини, А. Сакини, К. Глюка. Кроме зарубежных произведений в Слонимском театре ставились и оперы Михаила Казимира Огинского – «Кінутыя дзеці», «Становішча саслоўя», «Цыганы», «Зменены філосаф» и др.

Городнеский театр начал свое существование в 1774 году, когда надворный литовский советник Антоний Тызенгауз пригласил из-за границы 7 певцов, 8 певиц и итальянского композитора Камиле Абате для постановки при своем дворе оперных спектаклей. Через два года оперная труппа пополнилась еще несколькими зарубежными знаменитостями – певицами А. Давио де Бернуцци и К. Банафини. Согласно тогдашней традиции, певцы не только сами выступали в спектак-

лях, но и учили местных музыкантов. В Городне, как и в других магнатских театрах, ставились преимущественно западноевропейские оперы – «Бал» Д. Чиморозы, «Магнификат» А. Гретри. Одновременно с оперной труппой в Городне действовала и балетная. Руководил ей итальянский балетмейстер Г. Пепинети, а исполнителями были дети крепостных крестьян, которые учились в притеатральной школе, основанной А. Тызенгаузом. Среди балетов, поставленных в Городне, – «Селянскі балет», «Квартэт дудароў», «Другі балет пекароў».

Последним из магнатских театров начал свою деятельность Шкловский, который принадлежал фавориту Екатерины II графу Зоричу. В 1778 году меценат сформировал оперно-балетную труппу из местных и зарубежных музыкантов, которая действовала до конца столетия. В оперный репертуар Шкловского театра входили произведения модные при дворе российской императрицы – в основном комические оперы Дж. Паизиелло, М. Долейрака, Б. Галуппи, Дж. Сорти и др. Что касается балетного репертуара, то он состоял из пантомимы, дивертисментов и других постановок, музыку к которым писали композиторы, которые служили при дворе Зорича. Известно, в частности, что в 1780 году в Шкловском театре состоялась постановка балета «Двайная жаніцьба Арлекіна, ці Арлекін, шчаслівы ў магіі», музыку к которой написал шкловский композитор чешского происхождения Эрнст Ванжура.

Оркестровое исполнительство является одной из важнейших сфер музыкальной культуры XVIII века. Для его развития на Беларуси издавна сложились довольно благоприятные условия. Формировались они и в светском окружении (шляхта и магнаты считали престижным иметь хоть небольшую собственную придворную капеллу), и в культовом (католическая и униатская церкви широко использовали инструментальную музыку для сопровождения богослужения и сакральных праздников). Поэтому неудивительно, что уже в начале и в первой половине XVIII века (в то время, когда, например, в России инструментальное исполнительство еще не было распространено) в Беларуси приобрели популярность самые разные капеллы – как вокально-инструментальные, так и собственно инструментальные. Их имели в 1710-е годы минский воевода, писатель-мемуарист Криштоф Завиша, 1720-е – несвижские Радзивиллы, 1730-е – витебский воевода Марцыян Огинский, в 1750-е – маршал минского трибунала Ян Хилзен и подканцлер Михаил Сапега. Самый же крупный оркестр, который состоял из множества инструментов (труб, валторн, арф, органа, клавинофорда, скрипок, виол) был в то время у Иеронима Радзивилла (г. Слуцк). Звучание этого музыкального чуда, которым так гордился магнат, можно было услышать на балах и охоте, маскараде и общего-

родских сакральных праздниках. Оно так и впечатляло слушателей, что даже стало воспеваться в стихах.

В XVIII веке в Беларуси, как и в других регионах Европы, активно шел процесс развития музыкально-профессионального и любительского искусства, носителями которого являлись музыканты. Благодаря найденным в последнее время сведениям стало известно, что в XVIII веке в белорусских городах их было довольно много: в Слуцке, например, только в 1740–1760-е годы работало около 20 музыкантов; в Шклове в 1781–1790-е годы – около 70; в Городне в 1765–1785-е годы – больше 90, в Слониме в 1765–1800-е – больше 100; в Несвиже 1724–1808-е – больше 120. Профессиональные музыканты чаще всего работали при дворах светской знати, культовых центрах и воинских формированиях. Наиболее полные сведения сохранились о зарубежных и местных капеллистах, оперных артистах и композиторах, которые служили в магнатских оркестрах и театрах. Среди зарубежных музыкантов-профессионалов, приглашенных в Беларусь из Чехии, Германии, Франции встречаются как знаменитые, так и менее известные. Так, в 1780-е годы в Несвиже работал крупный чешский пианист, композитор и преподаватель Ян Дусик (1760–1812), который в разное время гастролировал в Амстердаме, Гааге, Берлине, Париже, Лондоне, Варшаве, Петербурге, а также в итальянских городах. В Деричине, при дворе Казимира Сапеги, служил в 1790-е годы известный чешский пианист, композитор, дирижер и скрипач В. Живный (1756–1842), который впоследствии стал первым учителем Ф. Шопена. В Шклове у С. Зорича в 1780-е годы также работал музыкант чешского происхождения, композитор и пианист Э. Ванжура (середина XVIII в. – 1802 г.) в Городне у А. Тызенгауза – чешский музыкант Эндерле (1776 г.), в Несвиже у К. Радзивилла и в Городне у А. Тызенгауза – чешский пианист Ф. Ержомбка.

**Музыкальное образование.** В XVIII в. музыкальное образование и воспитание развивались в двух направлениях. В культовом – продолжались традиции минувших столетий, в светском – зарождались и утверждались новые явления, которые стали доминирующими в более позднее время. Как и раньше значительная часть музыкально-образовательных заведений функционировала при храмах и монастырях разных конфессий. Среди них особенный интерес представляют музыкальные бursы, где жили и приобретали профессию музыканта дети из бедных семей. Основателем этих школ-интернатов был орден иезуитов, которому принадлежали бursы в Полоцке, Витебске, Новогрудке, Орше, Несвиже, Городне, Слуцке, Могилеве, Менске и других белорусских городах. Они входили в широкий круг аналогичных учебных центров, которые имелись в разных городах Речи Посполитой: Кракове, Люблине, Браневе, Познани, Варшаве и др. Подобные

заведения существовали и в странах Западной Европы, в частности Германии и Италии. Интересно, однако, что в Беларуси эти музыкально-образовательные центры функционировали не только в XVI–XVIII вв., но и в XIX в., когда на Западе они уже были закрыты. Кроме того, в Беларуси музыкальную бурсу содержали и униаты – при Жировицком базыльянском монастыре.

Преподавали музыкальные дисциплины как зарубежные, так и местные высокопрофессиональные музыканты, которые работали в любительских театрах и оркестрах. В несвижской музыкальной школе в 1750–1780-е годы работали капельмейстеры Ф. Витман, А. Гофман, О. Рамкевич, Д. Корнер, А. Александрович, Ф. Ержомбка, Я. Дусик, итальянский скрипач Дж. Константин, «мэтр музыки» И. Редельберг, трубач Ю. Пилтс, валторнист К. Завадский, оперные преподаватели С. Закревский и М. Вертерувна, певцы Германувна и А. Колензак. В слонимской школе М. Огинского в 1779 г. преподавали «мэтр на клавибордах» Д. Грабенбауер, в Шклове – И. Стефани, приехавший из Пруссии, и певчие – белорус П. Петух, который раньше работал в Могилеве.

В конце XVIII века аналогичные учебные заведения возникли и на восточных, присоединенных к России белорусских землях. Так, в Бабиничах существовал женский пансион, где молодые дворянки учились музыке под управлением преподавателей, приглашенных из Витебска.

Во второй половине XVIII века получение образования происходит не только в местных учебных заведениях, но и за границей. Известно, в частности, что многих своих музыкантов магнаты отправляли учиться в Западную Европу. Так, Михаил Казимир Радзивилл направил своего капельмейстера Я. Ценциловича и скрипача Матеуша из Кореличей в Италию. Таким образом, в Беларуси музыкальное образование и воспитание получили в XVIII веке свое дальнейшее развитие и явились важнейшими сферами музыкальной культуры, которые позволяли расширить и сделать непрерывным процесс становления местного музыкально-профессионального и любительского искусства.

#### **ЛЕКЦИЯ 4. Культура и музыка Беларуси в XIX веке**

*Романтизм в искусстве. Концертная жизнь. Развитие профессионального обучения музыке. Первые белорусские оперы. Творчество С. Монюшко, А. Радзивилла. Искусство и образование в контексте становления музыкальной культуры.*

**Романтизм в искусстве. Концертная жизнь.** В первые годы правления после раздела Речи Посполитой царское самодержавие выступало в союзе с польско-литовской и белорусской шляхтой, которая была заинтересована в экономическом и культурном развитии державы. После восстания 1830–1831 гг. политика царизма в отношении к местным магнатам коренным образом изменилась. Имперские власти разработали теорию западноруссизма, согласно которой белорусы являются не самостоятельным этносом, а ответвлением русского народа. На основании этого в 1840 году Николаем I было запрещено употребление слова «белорус», а территория Беларуси стала называться Северо-Западным краем России. Несмотря на шовинистскую политику самодержавия, прогрессивные силы белорусской интеллигенции продолжают бороться за дальнейшее развитие белорусской культуры.

Отличительной особенностью первой половины XIX века является романтическое направление во всех видах искусства и литературе. Романтизм принес в художественное творчество, с одной стороны, углубленное проникновение в мир мечтаний и чувств человека, а с другой – интерес к историческому прошлому народа, его национальной самобытности. Идеи романтизма увлекли музыкантов и композиторов, литераторов и художников, активизировали исследовательскую деятельность этнографов и фольклористов.

Одной из характерных черт этого времени является развитие любительского академического музицирования, которое отразило романтическое мироощущение, содействовало самовыражению творческой личности. В репертуаре солистов-инструменталистов присутствовала музыка классиков и любителей, среди которых известные профессиональные скрипачи, пианисты, дирижеры. Романтическое течение в композиторском творчестве воплощалось в обращениях к белорусскому мелосу. Одним из первых, кто стал записывать народные мелодии и использовать их в своем творчестве, был известный скрипач Михаил Ельский. Народные мелодии можно услышать в Фантазии на темы польских народных мелодий, во множестве полонезов, мазурок, скрипичных миниатюр, двух концертах и других произведениях композитора. Интересную интерпретацию белорусского песенного и инструментального фольклора мы находим в фантазии для фортепиано А. Абрамовича «Белорусская свадьба». Произведение состоит из семи частей, каждая из которых очерчивает главные эпизоды свадебного действия. Самобытность этого фортепианного произведения

проявляется в том, что в нем использованы элементы фактуры, народных инструментов – скрипки, цимбал, дудки. Своеобразная авторская версия Ю. Шадурского белорусского танца «Лявониха» представляет собой новый шаг в трактовке традиционных танцев. Одновременно большой популярностью пользуются польские полонезы, вальсы, мазурки. В начале XIX века эти танцы получают концертную интерпретацию, которая направлена на исполнение в аристократических салонах, на концертах. Среди белорусских композиторов-любителей назовем имена К. Огинского, Н. Орды, К. Кшитановского, П. Карафа-Корбута, Л. Скрабецкого.

**Развитие профессионального обучения музыке.** Заметный сдвиг в музыкальной культуре был вызван дальнейшим развитием специального музыкального образования, которое к этому времени приобрело систематический характер: открывались музыкальные классы и школы, которые готовили музыкантов-инструменталистов и вокалистов. Специальные музыкальные учреждения функционировали в Витебске, Минске, Бресте, Гродно, открывались частные общеобразовательные пансионы, гимназии, в которых серьезное внимание уделялось музыкальным занятиям. Воспитанники и выпускники музыкальных учреждений посвящали свою жизнь музыкальному исполнительству, педагогической работе. Крупные города становились центрами музыкальной культуры. Значимое место в культурной жизни начинают приобретать публичные концерты, музыкальные салоны, которые собирают не только представителей дворянства, но и разночинную интеллигенцию, которая несла просветительские идеи в народ. В это время развиваются разнообразные формы ансамблевого и сольного исполнительства. В парках и скверах, на площадях и улицах звучали камерные и духовые оркестры, ансамбли народных инструментов.

Развитие белорусской культуры в этот период тесно связано с Россией. Возрастающее внимание культуры города к крестьянскому фольклору в период романтизма способствовало появлению в бытовом музицировании народных инструментов. Одним из первых была балалайка. Большой интерес к народному исполнительству проявляют академические музыканты. Виртуозным исполнителем на балалайке был знаменитый русский скрипач и композитор И. Хандошкин, у которого была балалайка, сделанная известным скрипичным мастером И. Батовым. Хорошо играл на балалайке и известный оперный певец М. Лавров. Его ученик, тверской помещик А. Пасхин, позже стал сподвижником В. Андреева. В городе балалайки изготавливались профессиональными мастерами музыкальных инструментов.

Одним из первых белорусских исполнителей, который обогатил народный музыкальный инструмент академической эстетикой, поднял

престиж белорусских инструментов, придал им всемирную известность, был М.И. Гузиков. К сожалению, в то время талантливый музыкант официально был представителем России в Европе. На усовершенствованных им деревянных «цимбаликах» («брусочках»), которые являлись прообразом ксилофона, он исполнял виртуозные импровизации на народные темы, на темы популярных мелодий из известных опер, собственные транскрипции произведений К. Вебера, И. Гумеля, Н. Паганини и др. Он гастролировал в Польше, Германии, Австрии, Бельгии, выступал в России, на Украине. Игрой Гузикова были очарованы Ф. Лист, скрипач К. Липинский, Ф. Мендельсон, который писал про Гузикова: «...это настоящий феномен, исключительный музыкант». Жизнь этого вдохновенного музыканта была необычной до последнего дня: она оборвалась на сцене.

В 40-х годах XIX века Винсент Дунин-Марцинкевич организовал музыкально-театральный кружок, куда вошли представители минской интеллигенции. Кружок давал концерты и осуществлял театральные постановки. Сам Дунин-Марцинкевич принимал в нем участие не только как драматург, но и как режиссер и певец. В случае необходимости он привлекал также членов семьи и своих крепостных артистов. Членом кружка Дунина-Марцинкевича был и молодой начинающий композитор, будущий классик польской музыки С. Монюшко. На сюжеты комедий Дунина-Марцинкевича он написал ряд опер, среди которых особую известность получила «Сялянка» («Сельская идиллия»). Первая постановка оперы состоялась в Минске 9 февраля 1852 г. Ставилась она и в Бобруйске, Слуцке, Глуске.

Правдиво раскрывая образы героев – представителей крестьянства, Дунин-Марцинкевич и Монюшко широко использовали в «Сялянке» и в других белорусских операх белорусские народные песни и танцы. Так, в опере «Сялянка» звучали песня «Дудка-весьялуха», танец «Мяцеліца» и др.

Творческое содружество Монюшко и Дунина-Марцинкевича явилось как бы символом сотрудничества представителей передового искусства Польши и Белоруссии, сотрудничества, которое не прекращается и в наши дни.

В Белоруссию приезжают на гастроли различные театральные коллективы и отдельные мастера русской и украинской сцены. Например, в Минске гастролеровала украинская труппа под управлением М. Старицкого, часть труппы Московского Малого театра во главе с А. Яблочкиной, Петербургская труппа «Товарищества оперных артистов», ставившая оперы А. Даргомыжского, П. Чайковского, А. Рубинштейна. В 1890 г. в Минске для постановки оперных спектаклей было построено здание городского театра (ныне здание театра им. Янки Купалы).

Вторая половина XIX века отмечена бурными конфликтами между набирающей силу буржуазией и широкими народными массами. Самыми значимыми событиями стали отмена крепостного права (1861 г.) и восстание Кастуся Калиновского (1863 г.), направленное на борьбу за независимость Беларуси. Потопленное в крови, оно вызвало террор, репрессии и преследование вольнодумства. Нахлынула новая волна руссификации белорусского народа. «Вместе с сохранением в крае военного положения и громады войска началось насаждение в Беларуси российской школы, книг и прессы». Однако события 60-х годов вынудили обратить внимание политических властей на Северо-Западный край.

Русский царизм свои внутренние и внешнеполитические задачи нередко решал на основании этнографических данных. Поэтому царские власти были заинтересованы в развертывании фольклорно-этнографического изучения населения. Общественно-научная культура приобрела политическое направление, средствами которой государственные власти отстаивали идею гегемонии России на белорусской земле.

Большое значение в утверждении прогрессивных идей имела деятельность передовых этнографов и фольклористов. В этот период исследователи впервые обращают внимание на белорусские народные инструменты. Ценные наблюдения о музыкальной культуре в жизни народа мы встречаем в работе П.В. Шейна «Материалы по изучению быта и языка русского населения Северо-Западного края», в которой сделано комплексное исследование культуры и быта белорусов, а также в сборниках Е.Р. Романова «Белорусы», «Словаре белорусского языка» И.И. Насовича. Труды Е. Карского «Обзор звуков и форм белорусского языка», Н. Никифоровского «Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Беларуси и описание предметов употребления» доказали самобытность белорусской культуры, ее достойное место среди славянских культур и народов мира.

В 70-е гг. XIX ст. в Поставах начинает действовать оркестрово-хоровая школа, которую возглавил Петр Щука, талантливый музыкант и педагог. Он являлся дирижером хора и оркестра. Кроме этого, был замечательным аранжировщиком инструментальных и вокальных произведений.

У инструменталистов преподавал музыкальную грамоту, на хоровом отделении – сольфеджио и чтение нот с листа. Серьезное внимание в школе уделялось освоению музыкальных инструментов. В школе действовал оркестр, который приближался к образу малого симфонического оркестра: 8 скрипок, 1 альт, 1 виолончель, 2 квартетли, 2 флейты, 4 кларнета, 2 трубы, 4 валторны, 2 тромбона. Некоторые ученики владели игрой на 2-х музыкальных инструментах. Хор состо-

ял из 24 человек. В хоре обязаны были петь и инструменталисты, которые имели хорошие вокальные данные, на хоровом отделении было 6 вокалистов – 3 сопрано, 1 альт и 2 баса. В репертуаре поставского оркестра и хора было около 30 опусов: увертюры, мессы, марши. Школьные коллективы принимали участие в религиозных службах, пели и играли в костеле, выступали на городских праздниках, светских зрелищных мероприятиях. Поэтому в репертуаре оркестра были и бытовые танцы – полька, вальс, кадрили, полонез и другие.

Конец XIX – начало XX в. отмечен процессами возрождения в области литературы, искусства, науки, отражением которых стали процессы демократизации во всех сферах политической и культурной жизни. Этот период характеризуется новой волной политического самосознания народа, который отстаивал идею, что «белорусы – это самостоятельная величина, живая культурная сила».

Развитие науки, литературы, публицистики происходит в неразрывном единстве со становлением профессионального искусства. Сценическая интерпретация народного творчества – новая грань художественного мышления на границе веков. На концертную эстраду выходят народные танцы и музыка, появляются первые обработки народных песен И. Гриневича, В. Теравского, Н. Чуркина, А. Гречанинова. В 1910 году в Вильне под управлением Л. Роговского начинает свою деятельность первый белорусский хор, в репертуаре которого обработки белорусских народных песен. Вместе с этим не прекращалась деятельность по сбору белорусского народного фольклора, но главное внимание этнографов было сконцентрировано на словесном материале. Песенным мелодиям и музыке придавалось очень малое значение. В довоенных сборниках песенные мелодии можно встретить только в сборниках П. Шейна, Е. Романова, А. Гриневича, инструментальные наигрыши – Н. Федоровского.

**Творчество С. Монюшко.** Наиболее ярко единство соседних культур и народов отразилось в творчестве известнейшего композитора XIX ст. Станислава Монюшко. Монюшко происходит из старинного белорусского рода, представители которого исповедовали католическую веру и пользовались польским языком. Отец Станислава Монюшко был известным поэтом и художником, благодаря рисункам которого можно сегодня видеть Минск середины XIX столетия. Мать, Альжбета Монюшко, очень хорошо играла на фортепиано и пела, была ученицей хорошо известного музыканта Петра Карафа-Корбута. Станислав Монюшко сформировался как композитор именно в Беларуси, где он родился, провел свои юношеские годы и получил музыкальное образование у чудесного минского педагога Доменика Стефановича. Первые произведения композитора были связаны с белорусским художественным окружением, с творчеством Винсента Ду-

нина-Марцинкевича, в содружестве с которым были написаны несколько опер: «Соревнования музыкантов», «Чудесная вода», «Рекрутский набор», «Сялянка». В Минске он издает свои фортепианные этюды, вокальные произведения из «Хатняга спеўніка» на сюжеты и тексты белорусских народных песен, переведенные на польский язык Яном Чечетом, Владиславом Сырокомлей, Адамом Мицкевичем.

Всеобщую, европейскую славу Монюшко получил после переезда в Варшаву и почитается как великий польский композитор. Однако Станислав Монюшко был и остается сыном белорусской земли, культура которой его воспитала, вдохновила и узнала всю красоту его музыки.

**Творчество Антония Радзивилла.** Наследник Радзивилловского рода Антоний Генрих родился в Вильно в 1775 году, получил основательное образование и вскоре по приглашению прусского короля занял государственный пост в Берлине. Многие представители художественной интеллигенции входили в круг его знакомых, многие посвящали ему свои произведения – Л. Ван Бетховен, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен. Антоний и сам писал музыкальные произведения в различных жанрах, но самой известной стала его опера «Фауст», написанная в содружестве с Гете. Радзивилл работал над оперой более 20 лет (с 1810 по 1831 гг.), фрагменты ее с успехом исполнялись еще до завершения всей партитуры. Целиком она была издана и поставлена только после смерти автора в 1835 году. Премьера оперы была сенсационной, и после премьеры «Фауст» ежегодно ставился в Берлине. С шумным успехом прошли постановки оперы в Ганновере, Лейпциге, Гданьске, Потсдаме, Праге, Веймаре, Лондоне. В 1844 году опера была поставлена в Варшаве по инициативе Станислава Монюшко.

**Искусство и образование в контексте становления музыкальной культуры.** Белорусская музыкальная культура, как и ее составная часть, музыкальное образование, развивалось в тесной связи с русской, украинской и польской музыкальной культурой. Истоки изучения музыки идут из глубины веков, от эпохи Древней Руси. Организация начальных форм музыкального образования связана с появлением церкви, монастырей, которые стали главной сердцевиной письменности. В школах при христианских храмах учились церковные певцы.

В XII–XV вв. на Белоруссии по-прежнему распространялись певчие школы при церковно-религиозных учреждениях, система преподавания в которых сложилась еще во время Киевской Руси.

Определенное значение в развитии белорусской культуры имел XVI в. В это время в основном закончился процесс формирования белорусской народности, развивалась национальная культура, появилось книгопечатание, открываются школы, развиваются и рассматриваются

гуманистические и просветительские идеи и тенденции, появился интерес к внутреннему миру личности, ее интеллектуальным и эстетическим потребностям. Музыка постепенно начинает выступать в сознании людей как важное воспитательное средство. Об эстетическом значении музыки высказывали свое мнение мыслители-гуманисты XVI в. Так, Ф. Скорина считал обязательным знание семи «свободных наук»: грамматики, логики, риторики, музыки, арифметики, геометрии, астрономии.

Музыка, в представлении Скорины, имеет большое воспитательное значение. Комментируя «Псалтырь», он говорил, что «псалмы, якобы сокровище всех драгих скарбов, всякий немощи, духовным и телесным уздравляют, душу и смыслы освещают, гнев и ярость усмиряют, мир и покой чинят, смутку и печаль отгоняют, чувство в молитвах дают, людей в приязнь заводят, ласку и милость укрепляют...».

Другая половина XVI в. характеризуется появлением братских школ и училищ, которые сыграли важную роль в расширении просвещения на Украине и Белоруссии и служили опорой русского, украинского и белорусского народа в борьбе против национального угнетения и окатоличивания.

Содержание и организация обучения в братских школах выходила за рамки «семи вольных искусств». Тут изучались словенский, греческий, латинский, польский, белорусский и украинский языки, грамматика, диалектика, риторика, арифметика, геометрия, астрономия и музыка.

Изучение на школьных занятиях и распространение среди населения древнерусских напевов явилось своеобразным средством идеологической борьбы против католицизма, за национальную независимость.

Братские школы получили известность благодаря тому, что их интересы были близки жизненным интересам. В них учились представители разных социальных классов.

Для дальнейшего развития музыкального образования в Беларуси важным явилось преподавание в братских школах музыки, «под именем которой были известные церковные напевы. По причине их педагогического значения они сразу же получили место в программах братских училищ».

Изучение напевов в братских школах проводилось систематично по учебникам на основе пятилинейной нотной системы. Среди исследований по теории музыки можно назвать «Квестионес музыка». В другой половине XVII в. в Белоруссии, видно, пользовались и «Мусикийской грамматикой» украинского музыкального теоретика и ком-

позитора Н. Дилецкого, которая была основным помощником для изучения теории музыки и техники многоголосного хорового письма.

Братские школы стали центрами музыкального хорового образования в Минске, Бресте, Могилеве, Пинске и сыграли важную роль в развитии музыкальной культуры.

Отличительной чертой музыкальной культуры Беларуси в XVIII в. явилось интенсивное развитие музыки светского содержания.

Перед музыкантами стояли очень сложные задачи: на протяжении нескольких десятилетий нужно было освоить вековые достояния западноевропейской музыки. Отсутствие профессионального опыта очень усложнило этот процесс: надо было овладеть и нотной грамотой, и новыми инструментами западноевропейского типа, и новыми жанрами профессионального музыкального искусства.

Исторически утвержденная мысль о профессии музыканта как о чем-то позорном для высшего сословия отразилась на подготовке профессионалов в учебно-музыкальных учреждениях. Музыка была основным занятием только для крепостных и низших слоев общества. Тяжелое положение музыканта-профессионала обусловлено реакционной политикой самоуправно-крепостного лада. «Закон» знал только тех музыкантов, которые были на службе при императорских театрах или были преподавателями в институтах благородных девиц. Большинство остальных музыкантов были крепостными разных помещиков, которые часто заводили у себя оркестры и нередко посылали своих крепостных на учебу в Москву и Петербург (за границу посылали редко, так как крепостной мог оттуда не вернуться) или выписывали капельмейстера немца, обязанного учить порученных ему людей игре на всех оркестровых инструментах.

Среди таких учеников попадались способные, в свою очередь в дальнейшем они становились капельмейстерами. Выйдя каким-нибудь образом с крепостных, такие музыканты обычно приписывались к мещанам. Люди свободного положения делались музыкантами-специалистами только в случае какого-нибудь несчастного случая. Дворянам это было запрещено законом, так как «при поступлении на сцену, или в оркестр императорских театров они должны были подписать добровольный отказ от своих дворянских прав».

Тем не менее, на протяжении XVIII века на Беларуси закладывались свои профессиональные традиции в области музыкального исполнительского искусства и образования. Сердцевиной развития светских жанров в музыке явились крепостные театры. Широкое распространение разных домашних оркестров, хоров, которые принимали участие в музыкальных спектаклях, сопровождали военные парады, балы и другие музыкально-театральные представления в домах магнатов, богатой шляхты и городской знати, обусловило образование кре-

постных музыкальных школ. Большинство музыкантов составляли крепостные, для обучения которых приглашались учителя из Варшавы, Петербурга, Москвы и других городов. В зависимости от состава оркестров и капелл в школах обучались музыканты разных музыкальных специальностей – скрипачи, виолончелисты (для камерных оркестров, так называемая «домашняя музыка»), исполнители на медных и деревянных духовых инструментах (для военных оркестров), на народных инструментах (так называемая «литовская музыка») и вокалисты. В репертуар музыкальных театров входили оперные и балетные произведения итальянских, французских, русских композиторов, а также постановки местных авторов. С изменением содержания музыкальных представлений (они стали носить веселый, забавный характер, а не религиозно-обрядовый) возникла необходимость в расширении инструментального состава капелл, в смене характера исполнения. В связи с этим изменилась и методика обучения музыкантов, которая удовлетворяла требованиям новых норм музыкального общения. Музыкальные школы при крепостных театрах впервые начали готовить музыкантов для исполнения светской музыки.

Большое значение для развития культуры Беларуси имела работа крепостных музыкальных школ в Несвиже, Шклове, Гродно, Слониме и других городах. Плодотворным оказалось функционирование Несвижской музыкальной школы. В нее набирали крестьян из Несвижа и других близлежащих деревень и обучали игре на разных инструментах – скрипке, флейте, басы, гобое, трубе, валторне, фаготе. Функциональным назначением школы являлась подготовка участников для работы в капелле, которая существовала там с 1736 г. Капельмейстерами работали И. Бананович (с 1748 г.) и крепостной скрипач Я. Центилович (с 1751 г.). В 1751 г. в капелле насчитывалось 25 музыкантов. В музыкальной школе, которая готовила исполнителей-инструменталистов для выступления капеллы и для участия в постановках спектаклей, с 1771 г. преподавали педагоги Ф. Витман, Т. Гартнер, Я. Матренс. Вместе с тем школа готовила и вокалистов – исполнителей партий в оперных спектаклях. Преподаватели вокала – Николини, Калауш, Герман.

В Несвижском замке ставились оперы местных авторов: «Слепая любовь не обращает внимания на результат», «Счастливые несчастья», оперетта «Агатка». В Несвиже также существовал роговой оркестр, в котором играли исключительно крепостные музыканты, и оркестр народных инструментов.

В конце XVIII в. широкую известность получили театр и музыканты Шклова. Заграничные артисты приезжали в Россию, часто давали тут концерты. Хозяин театра С.Г. Зорич «одарял их щедро и так

хорошо с ними обходился, что многие жили у него по несколько месяцев и из благодарности давали наставления его музыкантам».

Безусловно, кроме таких эпизодических уроков при Шкловском театре велись постоянные занятия по музыке. Одним из лучших педагогов была Сальмаран, жена известного музыкально-театрального деятеля. Вместе с мужем она была приглашена для работы в Шкловский театр из Москвы, где давала уроки пения и музыки детям дворян. В Шклове сложились довольно благоприятные условия для обучения музыке: было много музыкальных инструментов, приглашались профессионально обученные музыканты-педагоги. Из обученных крестьян Шкловского графства были образованы духовой («музыка Шкловского корпуса») и роговой оркестры, а также оркестр, который сопровождал театральные представления. Капельмейстер – И.А. Стефани.

Во второй половине XVIII века по инициативе местного магистрата была открыта Гродненская музыкальная школа. Первыми учителями музыки стали музыканты оркестра, который существовал в Гродно.

В школе преподавались довольно разнообразные предметы. Из общеобразовательных – уроки письма и арифметики, обучали французскому и итальянскому языкам, рисованию, танцам, а также читались лекции по воспитанию, которые назывались «формированием характера».

Ученики получали навыки игры на скрипке, альте, басу, виоле, гобое, флейте, кларнете, фаготе, валторне, трубе, клавинодах. В программу занятий входили также песни, теория музыки и композиции – «лекции песен и композиции», «прочитывание и написание нот».

Рабочий день был очень наполненный: занятия продолжались с 6 часов утра до 7 вечера с переменами на один час – с 12 до 13. Требования к ученикам были очень высокие, выполнение заданий и обязанности учеников строго контролировались. В школе учились дети с семей крестьян и мещан. Их подбирали по музыкальным способностям.

Гродненская музыкальная школа просуществовала до 1780 г. В другой половине XVIII в. она являлась крупным музыкальным центром. Музыкальная школа подготовила профессиональные для дальнейшего формирования музыкальных учреждений в Беларуси.

Процесс усовершенствования форм и методик музыкального обучения проходил в прямой зависимости от характера и содержания музыкальной жизни. Видоизменение, формирование школ разного назначения подготовили почву для организации в XIX в. первых социальных музыкально-образовательных учреждений, что ознаменовало новый этап в развитии музыкального образования в Беларуси.

## ЛЕКЦИЯ 5. История и художественная культура города Витебска

*Становление музыкальных традиций в г. Витебске. Церковные братства. Иезуитский коллегиум. Частные пансионаты. Музыкально-концертная жизнь города в XIX веке. Музыкальная культура г. Витебска в начале XX ст. Открытие народной консерватории. Симфонический оркестр под управлением Н. Малько. Ведущие концертные, театральные организации, исполнители и коллективы города.*

**Становление музыкальных традиций в г. Витебске. Церковные братства.** Возникновение и функционирование музыкального искусства в позднее средневековье в Витебске связано главным образом с религиозной сферой духовной жизни, постоянным влиянием на него разных этноконфессиональных сфер. В православных храмах развивалось искусство хорового пения (именно вокальная музыка была и остается неотделимой частью церковной службы) как в форме одногласного (монодии), так и многогласного (партесное) пения без инструментального сопровождения, ощущавших влияние народнопесенной культуры. До нашего времени сохранился рукописный сборник церковных «ирмологиев» (от слова «ирмос» – связка), изданный в Витебске во второй половине XVI века. Обучение хоровому (кантовому) и сольному пению велось в школах при церковных братствах (объединения сторонников православной веры) и православных монастырях. В Витебске такие братства существовали при Михайловской, Троицкой, Спасо-Преображенской, Воскресенской и других церквях, Марковом монастыре, в библиотеке которого были обнаружены рукописи литургических (партесных) песнопений.

Исследования последних лет свидетельствуют, что древнебелорусская профессиональная музыка представляла собой довольно развитую систему богослужебных и внебогослужебных жанров. В певческих рукописях того времени появляются песнопения к различным монастырским обрядам, великокняжеские многолетия, так называемые «здравные чаши».

В витебских братских школах чаще других использовалась музыкальная литература, издаваемая в типографии Кутейнского Богоявленского монастыря под Оршей, такие, как «Псалтырь рифмотворный» Симеона Полоцкого и Василия Титова, а также рукописные сборники литургических песнопений. Один из таких сборников, относящийся к первой половине XVII в., содержал нотные записи для обучения пению в четырех-, пяти-, шести-, восьми- и двенадцатиглосии. В качестве учебного пособия на территории Витебска известен сборник «Полацкі сшытак» в XVII веке.

Заслуживает внимания и тот факт, что уже к концу XVI в. сложилась своя, витебская школа знаменного распева, имевшая некоторые общие черты с псковско-новгородской певчей традицией. Торжест-

венный, суровый характер витебского знаменного распева сближал его в определенной степени с григорианским хоралом. В светской среде (в домах мещан и купцов, на улицах и площадях городов во время проведения массовых праздничных действий) звучали канты, создаваемые семинаристами, школярами и бродячими музыкантами. Чаще всего использовались канты во время Рождества Христова, Пасхи, Троицы, а также на свадьбах, крестинах, при отпевании усопших. В более позднее время (первая половина XVIII в.) известен «Лицевой нотный ирмолой», созданный для Иоанна Богословской церкви Витебска. Произведения, помещенные в нем, как бы концентрируются вокруг гимна Фомы Аквинского «Te deum», получившего народную музыкальную редакцию.

**Иезуитский коллегиум.** В католических храмах наряду с пением звучала и инструментальная музыка, широко использовался орган и другие музыкальные инструменты. Законодателем мод здесь выступал тот же орден иезуитов, который предписывал разного уровня церемонии проводить «с пением, благочестивой музыкой, чтобы таким способом отвлекать людей от забав, как это делается в Риме и краях заальпийских». В этих целях католические литургические произведения приспособлялись для использования в богослужениях на восточных землях. В соответствии с такого рода предписаниями католические ордена и использовали музыкально-песенное искусство как для оформления божественных служб в костелах, так и во внехрамовых действиях, в спектаклях школьных театров и т.п.

Нельзя не отметить и такое явление, как сотрудничество музыкальных коллективов католической и униатской конфессий в проводимых городских торжественных мероприятиях. Капелла Витебской иезуитской коллегии, к примеру, со своими музыкально-хоровыми произведениями регулярно участвовала в службах униатского монастыря базилианок, униатской церкви за Двиной и ее религиозного братства. Дошел до нас из первой половины XVIII в. и следующий пример. На похоронах в 1730 г. витебского хорунжего Гурки в процессии шли руководители города, бернардинские и доминиканские ксендзы (которых он спонсировал) в традиционном для орденов облачении, а также хоровые коллективы иезуитов и униатов. Это свидетельствует о наличии общих религиозно-художественных и музыкально-хоровых композиций.

При костелах и коллегиумах создавались музыкальные бursы, где велось обучение детей музыке и пению. Вместе с православными школами певчих музыкальные бursы были одними из первых музыкально-образовательных учреждений в нашем крае.

Основание музыкальной бursы при Витебском иезуитском коллегиуме относят к 1676 г. (существовала до 1819 г.). Как и в других

бурсах (в Орше, Полоцке, Гродно, Слуцке), обучение в ней было бесплатным. Правда, бурсаки за получение знаний брали обязательства выступать в костельных богослужениях и участвовать в различных светских торжествах. Фактически капелла бursы и коллегіума выполняла функции своего рода концертной организации, которая удовлетворяла заявки учреждений и знатных лиц. Перечень мероприятий, в которых с 1680 по 1764 годы участвовал этот музыкальный коллектив, был чрезвычайно широким. Исполнение застольной музыки в час охоты, участие в похоронной процессии, игра на пострижении в монахини молодых базилианок, музыкальное обслуживание праздника святого Ануфрия, торжественные песнопения в студенческой конгрегации, исполнение музыкальных кантов в день именин многовельможных господ.

Обучение в бурсе было шестилетним. В первые три года воспитанники (в это время их называли «*inscripti*») изучали пение, дирижирование, композицию, игру на нескольких музыкальных инструментах. Перечень таких инструментов достаточно широк – гобои, фагот, трубы, валторны, клавикорд, орган, скрипки, альты, басетли, басоны, квартвиолы, флейтраверс, трамбон. Последующие три года (воспитанников в это время именуют «*respectivi*») отводились совершенствованию практических навыков – занятиям с младшими коллегами, участию в костельных службах и праздниках вместе с профессиональными музыкантами.

Что касается обязанностей преподавательского состава, то о них можно судить по контракту капельмейстера и преподавателя Николая Смогоржевского, подписанного им в феврале 1803 г.: «Я, нижеподписавшийся, свидетельствую этим моим добровольным контрактом с Витебским коллегіумом иезуитов, что, приняв на себя обязанности сеньора (капельмейстера), обязуюсь следить за успехами ребят в музыке, чистотой как комнат, так и одежды, а также следить за их хорошими манерами. Помимо того обязуюсь следить за тем, чтобы каждый месяц все капеллисты исповедались и к высшей комиссии приступали, примером чего сам я должен служить. Обязуюсь петь басом и играть на скрипках, валторне, трубе в хоре, репетициях и повсеместно, где только будет необходимо. Чтобы музыкальные инструменты аккуратно употребляли, сторожили и сохраняли, а также следить за порученными мне музыкальными бумагами. Обязуюсь также писать ноты, ребят по личным делам не посылать и никому не позволять выходить в город, так же, как и самому выходить без разрешения директора бursы. Чтобы за музыкальными упражнениями каждый день следить. Обязуюсь также ребят учить вокалу столько, сколько мне назначат, не бить и не наказывать их без разрешения директора, и жалоб и драк самому избегать, как и других удерживать. Не приглашать в бур-

сы гостей за исключением музыкантов, необходимых как для хора, так и для музыкальных упражнений, следить за помещениями. Инструментов и бумаг никому не одалживать без разрешения директора, и в город их не вывозить. Сам должен петь молитвы и следить, чтобы все в назначенное время исполняли свои повинности, а если против чего выступаю – позволяю каждый раз по рублю с моего жалования удерживать. За это мне Витебский коллегиум должен оплатить жилище и питание и за год тридцать рублей медью или ассигнациями. Этот контракт подписываю собственноручно. Николай Смогоржевский».

Небезынтересно и то, что дирекция бursы постоянно следила за состоянием музыкальных инструментов (документальные свидетельства подтверждают расходование денежных средств на эти цели), своевременной выдачей жалованных преподавателям и исполнителям и даже за оказанием помощи малоимущим воспитанникам.

Архивные данные свидетельствуют о том, что витебская иезуитская капелла в 1737–1757 годах имела оркестр, который включал в себя гобои, фаготы, валторны, трубы, клавикорд, орган, скрипки, альты, басетли, басыны и кварт, виолы, а в 1780-е годы к этим инструментам добавился еще флейтроверс и тромбон.

В условиях XVII–XVIII веков, когда в Витебске не существовало частных собственников театров (как, например, в Несвиже, Слуцке или Слониме), именно бурса с ее капеллой являлась тем центром городской музыкальной жизни и профессионального музыкального образования, который формировал в городе своеобразное музыкальное пространство с разными элементами музыки и пения.

Витебская бурса при всей неоднозначности ее идеологической деятельности была важной музыкально-профессиональной средой, содействовавшей сохранению и развитию музыкально-профессионального искусства на Беларуси, приобщению местного населения к различным музыкальным течениям.

Витебск конца XVIII – начала XIX в. – это один из значительных культурных центров северо-западной части России. В этот период быстрее, чем в других белорусских городах, вошедших несколько позднее в состав Российской империи, протекают процессы «перекрещивания традиций» (А.И. Мальдис). Процессы, которые отмечаются своеобразным наложением и переплетением старого и нового, шляхетского (католической полонизации) и русифицированного, барочного и романтического начала. При Александре I, например, полонизация края достигла наивысших размеров. Хотя этот процесс касался лишь высшего класса, но крестьянство находилось под властью полонизированной шляхты, а городские массы – под властью полонизированных чиновников. Для организации просвещения обоих этих элементов ничего не делалось.

В таких противоречивых условиях возникают и новые подходы к ориентации на восток, вызвавшие и новые потребности в культуре. С конца XVIII века иезуитская музыкальная бурса выполняла роль своего рода музыкально-концертной организации, участники и воспитанники которой постоянно выступали на городских и семейных торжествах, способствуя распространению музыки в светских кругах. Силами бурсаков обслуживались различные слои населения – шляхта, мещане, духовенство, представители различных конфессий (бернардинцы, доминиканцы, кармелиты, пиары), демографические слои общества (студенческая конгрегация), профессиональные (купцы) и другие группы населения города Витебска и его пригородов. Если в первой половине XIX века в музыкальном искусстве доминировала бытовая музыка, сопровождающая различные торжества и игравшая главным образом прикладную роль, то во второй половине началось интенсивное усвоение и концертно-театральных жанров, втягивание в нее значительных профессиональных сил, ускорилось развитие всех видов музыкальной практики, возросла эстетическая значимость музыки в жизни знати.

**Частные пансионы. Музыкально-концертная жизнь города в XIX веке.** Музыкальная жизнь города Витебска в 1820–1850-е гг. концентрируется в таких учебных заведениях, как женские пансионы, расцвет деятельности которых как раз приходится на это время. В пансионах Е. Яновской, Л. Чаплинской, А. Резенер, К. Зейдель воспитанницы обучались пению и игре на фортепиано, достигали достаточно высокого уровня исполнительского мастерства, активно выступали на концертах, в различных аудиториях, публиковавшиеся на их выступления рецензии в губернских газетах свидетельствуют о значении и роли этих концертов в художественной жизни Витебска.

Известны имена более пятидесяти антрепренеров, чьи музыкально-драматические коллективы выступали перед витебским зрителем в первой половине XIX века. В разное время в Витебске гастролеровали такие великолепные исполнители, как актер З. Анчиц (труппа С. Демнер), актер и певец К. Скибиньский (труппа М. Кажиньского), певец и актер, первый тенор Европы В. Ампрегер (труппа А. Рутковского). Особенно запоминающимися были исполненные артистом роли в драме «Завоевание острова святого Люция» и в драме А. Коцебу «Береговое право».

О театрально-музыкальной жизни Витебска в конце 1850-х – начале 1860-х годов правильнее всего судить по свидетельствам очевидцев. Одним из таких является А.И. Вериге-Доревский, состоявший в те годы корреспондентом журнала «Ruch muzyczny», который издавался Ю. Сипорским в Варшаве. Сохранилось 5 корреспонденций А.И. Вериге-Доревского из Витебска в редакцию журнала. Они охва-

тывают период с 20 февраля 1859 года по декабрь 1860 года, то есть почти два года музыкально-культурной жизни губернского Витебска.

Вот выдержка из первой корреспонденции: «И в нашей губернии, как и в ее столице, Витебске, так и по деревням, почти в каждой семье (конечно, не крестьянской) есть дома фортепиано, а в некоторых скрипки и даже виолончели. На первом учить молодое поколение, особенно женщин, считается у нас необходимым, на остальных учатся по склонности, способности или иных других причинах. В этих семьях нашлось бы немало талантов, про которых на радость соотечественникам можно было бы вспомнить как о людях, принимающих значительное участие в музыкальном движении, однако, поскольку это требует более старательных поисков, ограничимся этим предложением и поделимся свежими впечатлениями».

В корреспонденции от 12 сентября 1859 года Вериге-Доревский дает еще более подробное описание событий культурной жизни города: «Витебск наш менее чем когда-либо проявляет склонности к общественной жизни и тем самым и к совместному музыкальному времяпровождению, хотя в прошлой корреспонденции, и на провинции и в столице есть достаточно музыкальных любителей скрипок, фортепиано и даже виолончели. В одиночестве по имениям и именицам подыгрывают добрые души своим сладким мыслям об улучшении быта крестьян, триумфе правды и наступлении лучших времен. В городе они играют для себя и близких, чтобы приглушить разворошенные чувства, набраться сил для тяжелых испытаний жизни, в конце концов, чтобы удовлетворить нетерпение младших в ожидании близких земных утех. И только временами, возбужденные призывами мучающихся братьев или заинтересованные какой-либо общественной потребностью, собираются со своими вдовьими деньгами, сколько кто может, чтобы утереть горькие слезы или присоединиться к общему добру. С такими, собственно говоря, целями дали у нас в этом году два инструментально-вокальных концерта: первый 19 марта в пользу бедных; второй – 19 апреля».

Анализируя программы концертов, Вериге-Доревский отмечает, что, несмотря на пестрый состав артистов (ученицы из пансиона госпожи Крузе, жена вице-губернатора с дочерью, жена председателя Государственной палаты и другие), их репертуар был насыщенным и включал произведения главным образом зарубежных (польских, итальянских, венгерских, французских, немецких) композиторов. К примеру, были исполнены соната Л. Бетховена, симфония «Фауст» Ф. Листа, отрывки из «Корсара» Э. Гория, увертюра из «Аберона» К. Вебера, дуэт в четыре руки из оперы «Вольный стрелок» Л. Лакомба, увертюра из оперы С. Монюшко «Галька», арии из оперы «Лючия» Г. Доницетти, «Семирамида» Дж. Россини, «Вильгельм Телль» Л. Ро-

селена, «Беатриче» В. Беллини и другие произведения. Перечисляя всех исполнителей, Вериге-Доревский подчеркивает, что делает он это не только в знак благодарности, но главным образом, чтобы подчеркнуть «красоту нашего края». И далее корреспондент пишет: «Уже несколько месяцев имеем мы в Витебске постоянный городской оркестр, выписанный из Германии стараниями г. губернатора Клушина. Новый наш начальник, который и сам, кажется любитель-фортепианист и скрипач, искренне заботится об улучшении этого оркестра. Поэтому уже ввел в него несколько хороших музыкантов, прибывших из Минска. Так что слушаем и мы, вечером каждого погожего воскресенья, прогуливаясь по красивому, хотя и не широкому бульвару, недавно открытому на площади перед дворцом начальника, когда-то Наполеоновской, то жалостливые, то веселые мелодии, возбуждающие столько сладких чувств при чудесном закате солнца, что прощаются с нашей бедной красотой, Надвиньем». Завершает свое письмо в редакцию журнала Вериге-Доревский сетованиями на то, что «европейские музыкальные звезды не часто посещают нашу провинцию».

Третья корреспонденция представляет собой отчет о вокальном вечере, состоявшемся в городском театре 29 августа 1859 года: «... мы с удовольствием услышали в бернардинском костеле Св. Антония милое сопрано, которое во время нескольких богослужений слышалось в пении под орган в божью славу. Эту божественную услугу сделала г. Китинская, прибывшая с мужем и несколькими друзьями из минского оркестра. После дальнейших поисков мы узнали, что поют и сам г. Китинский и их товарищ г. Михайловский. Тогда мы попросили их выступить публично» Просьбы эти были столь активными, отмечает Вериге-Доревский, что артисты согласились дать публичный концерт. «Госпожа Китинская (сопрано) пропела вальс и арию из «Фаворитки» (опера Г. Доницетти); господин Китинский (баритон) – мысли Любомирского (польский композитор середины XIX века), «У нас иначе» и мазурку «Старый гуляка»; господин Михайловский (тенор) – каватину из «Лучше» (опера Г. Доницетти) и арию из «Севильского цирюльника» (Д. Россини). Оркестр проиграл две увертюры. Составлен он из немцев, и поскольку в то время еще не был слажен, для нас во время сопровождения певцам очень крикливым форте и в ненужном месте употребленным пиано, особенно потерпели от этого «Гуляка» и выступление из «Цирюльника»... ».

Четвертое письмо для нас интересно тем, что содержит отчет о выступлении в Витебске Марка Соколовского и пианиста Александра Ходецкого. «В обоих концертах принимали артистов с безграничным восторгом, который на протяжении всего трехнедельного их прохождения в нашем городе совсем не потерял своей силы, что подтвер-

ждают торжества разного рода, устраиваемые для них во всех слоях витебского общества. ... Хватало также поэтических импровизаций, горячих чувством и прекрасных по форме; одна из них, адресованная господину Ходецкому, вызвала ответ и затем снова музыку. Вот таких пережили мы пару недель. Сейчас, после отъезда артистов, наступила тишина – возможно, на очень долгое время».

Пятая корреспонденция, датированная декабрем 1860 года. Она, как ни одна из предыдущих, пронизана горьким сожалением о сложностях в культурной жизни Витебска, непосещении города гастрольными коллективами и исполнителями [«После Соколовского и Ходецкого, после Мешковых (талантливые крепостные музыканты смоленского помещика Вонлярского) и Штейнграберга не было в Витебске ни одного концерта»], и об общем упадке музыкальной культуры. «Сейчас местный клуб менял на год музыкальный коллектив г. Яна Нитославского. Этот коллектив будет играть, и уже играет на богослужении в костелах и даст в течение клубного года в зале Дворянского собрания двадцать музыкальных и шесть танцевальных вечеров. Мы хотим говорить о чем-то более серьезном, например, о трех костельных органах, которые здесь есть, а также о поэзии нашего города, но хотим собрать больше материалов и, может быть, позже что-либо об этом дошлем». Однако эта корреспонденция, к сожалению, оказалась последней.

Столь обширная ссылка на статьи Вериги-Доревского позволяет составить цельную картину музыкально-культурной жизни белорусского губернского города в предреформенное время. Что же здесь характерного? Во-первых, как и в театрально-драматическом искусстве, здесь преобладает любительское пение и музицирование, проводятся концерты местных любителей. Во-вторых, налицо увлечение витебской публикой произведениями западных композиторов (музыкальные произведения русских композиторов чрезвычайно редки). В-третьих, ощутима тяга различных слоев городского общества к профессиональному искусству с высоким уровнем художественно-эстетического влияния, и, наконец, в-четвертых, постепенное появление в сфере музыкальной жизни меценатства и других форм поощрения творческих коллективов.

***Музыкальная культура г. Витебска в XX ст.*** В начале XX века Витебск переживает уникальный период своей истории. Известно, что еще до революции он был одним из наиболее развитых в культурном отношении городов. Географическое положение на «пересечении» гастрольных маршрутов обеспечивало городу яркие творческие выступления. С начала столетия в Витебске ощущается приток музыкантов с мировыми именами. Прошли яркие выступления пианистов (И. Гофман, О. Габрилович, Ю. Славинский), скрипачей (Л. Ауэр, Я. Хей-

фиц, М. Полякин, П. Сарасате, Ян Кубелик), виолончелистов (А. Вержбилович), певцов (Л. Собинов, Н. Фигнер, А. Боначич, М. Медведев, Е. Мравина, А. Давыдов, И. Тартаков). Приезжали на гастроли русские и итальянские оперные труппы, симфонические оркестры и другие коллективы. Деятельность Общества музыкального и драматического искусства (создано в 1887 году), Общества изящных искусств, открытие в сентябре 1915 года отделения Русского музыкального общества и работа витебского общества «Друзей музыки им. А.Г. Рубинштейна» (в 1925 году) способствовали созданию подготовленной к восприятию профессионального искусства аудитории. Помимо этого, определяющую роль сыграли и социальные причины. Как известно, Витебск оказался в стороне от военных действий первой мировой войны, поэтому он мог предоставить своим жителям достаточно устроенный быт, хорошее по тем временам снабжение продовольственными и промышленными товарами. И это неожиданно сыграло важную роль – из Петрограда и других культурных центров в Витебск устремились многие представители интеллигенции.

С уверенностью можно сказать, что в тот исторический период существовал некий «феномен Витебска», который притягивал к себе взгляды и помыслы крупнейших фигур современности. Имена говорят сами за себя – К. Малевич, М. Бахтин, Л. Пумпянский, И. Соллертинский, Н. Малько, М. Анцев, Ю. Пэн, М. Шагал и многие другие. Все они в определенный период, так или иначе, были связаны с Витебском, создавая своим творчеством ту духовную ауру, которая составляла этот феномен.

Во многом «витебский феномен» объясняется влиянием петербургской культуры, привезенной в город вместе с ее представителями. Поскольку у провинциального города не было таких крепких культурных корней, как у Петербурга, поэтому и формирование культурного феномена Витебска похоже на яркую «вспышку», озарившую искусство Беларуси начала века. Этим же объясняется и специфика художественной культуры Витебска, устремленная к новым художественным проявлениям. Это были выставки, поэтические диспуты, премьеры «экспериментальных» театров. На подмостки сцены истории вышли кубисты, футуристы, супрематисты, экспрессионисты.

Интенсивность концертной жизни, выступления известных музыкантов-профессионалов увлекают наиболее одаренных и подготовленных любителей, вызывая у них стремление к дальнейшему совершенствованию. Оживает в связи с этим концертно-исполнительская активность. В любительские концертные программы включаются, помимо фортепианных миниатюр, более «серьезные» жанры – соната для виолончели и фортепиано Э. Грига, сонаты А. Рубинштейна, сюиты для двух фортепиано, Второй концерт С. Рахманинова, что демонстрирует достаточно высокие исполнительские возможности любите-

лей музыки и серьезность поставленных перед ними художественных задач.

Вся художественная ситуация, представленная объективно сложившимися предпосылками, формирует понятие «нового искусства», которое первоначально наиболее ярко определяется в среде художников. Это было обусловлено тем, что с 1892 года существовала частная художественная школа Ю. Пэна, выпускника Петербургской Академии художеств, которая в 1918 году была реорганизована в Народную художественную школу. На открытии школы М. Шагал отметил и определил главную задачу будущих живописцев. Она «заключалась в том, чтобы порвать со старой рутинной академии, дать широкую возможность цвести «левому» искусству», предоставляя тем самым свободу выбора средств выражения у начинающих художников и в целом, определяя путь развития искусства, как путь «революционных» преобразований.

К. Малевич, М. Шагал, В. Ермолаева, Р. Фальк, М. Добужинский, О. Богуславская, И. Пуни становятся в авангарде поисков «нового искусства». Вся сложность и противоречивость ситуации раскрылась на выставках, проводимых в городе после 1917 года. Дух Первой Государственной Выставки современной живописи (1919 год), в которой принимали участие местные и московские художники – А. Бразер, В. Кандинский, П. Кончаловский, А. Лентулов, Л. Лисицкий, К. Малевич, Ю. Пэн, Р. Фальк, М. Шагал, С. Юдовин и др., передан в следующем высказывании очевидца: «...недавно была выставка. На ней все перессорились: Малевич ругает Шагала за академизм, а тот говорит, что ему надоели «беспредметники». Фальк рисует цветные пятна. Старик Пэн плюется от одного лишь слова «кубизм». А художница Ермолаева называет его «салонным живописцем». Закономерно поэтому, что в такой ситуации рождаются новые формы и принципы существования искусства, обеспечивающие жизнь в обществе «новому искусству».

Поиски новых средств выразительности и создание «нового» революционного искусства объединила многих представителей «левого искусства» в УНОВИС («Утвердители нового искусства»). Стремление средствами искусства преобразовать мир привело художников УНОВИСа к восприятию города как своеобразной творческой лаборатории, а его улицы, здания, площади и трамваи стали художественными мастерскими. Расписывалось все: улицы, тротуары, фасады, витрины и т.д. На глазах ошеломленных жителей город преображался в живописное произведение. Эти эстетические средства перешли на фабрики и заводы. Началось рождение промышленного искусства. В УНОВИСе проектировались упаковки для продукции, разрабатывались эскизы тканей, обоев, делались образцы росписи посуды. Искусство непосредственным образом проникало в повседневный быт. «Надо

приучать глаз народа к красивому на вокзалах, в храмах, на улицах», «Площади – наши палитры», – таковы девизы «нового искусства».

Массовые празднества 20-х годов воплотили девиз «Весь мир – театр». В голодные и страшные годы Военного коммунизма это была, пользуясь термином Н. Евреинова, «театротерапия». На один день город менял облик. Происходила гигантская метаморфоза, ничто не должно было напоминать о прежнем городе – счастливый миг, когда желаемое становится действительностью. Эти массовые празднества были и первыми историческими мистификациями: история театрализовывалась, подправлялась и переделывалась средствами агитации, соглашаясь с принципом упростить события для большей доступности, избежав подробностей.

Из творческих мастерских на улицы города вышли первые произведения нового искусства: многочисленные плакаты, листовки и росписи, световые и устные газеты. Художники заклеивали «городские и магазинные витрины «окнами сатиры», закидывали ограды, дома, клубы лозунгами и плакатами, вечно звали и будили, не давая никому пройти, не уколовшись о многочисленные... колючки».

Попытки оформления города явились как бы первой творческой лабораторией нового искусства и апробацией нового мировоззрения. Они были связаны с годовщиной Октября в 1918 году. Руководил работами в составе подкомиссии Губнаробраза губернский уполномоченный по делам искусств М. Шагал. В состав этой комиссии вошли художники А. Бразер, С. Юдовин, А. Ромм, Д. Якерсон. 16 октября 1918 года в «Известиях Витебского губисполкома» появляется распоряжение: «Всем лицам и учреждениям, имеющим мольберты, предлагается передать таковые во временное распоряжение Художественной комиссии по украшению г. Витебска к Октябрьским празднествам». В результате город был украшен живописными панно. Среди сюжетов преобладали символично-аллегорические: шагаловские «Вперед, вперед без остановки», «Мир хижинам, война дворцам», «Всадник»; панно Д. Якерсона «Слава труду», «Колесница»; панно А. Ромма «Свержение Вандомской колонны». Шагаловское оформление представляло собой декорации всенародного праздника-карнавала, знаменующего рождение новой жизни.

Да и вторая годовщина Октября была украшена не менее живописно: «Когда жители Витебска проснулись 7 ноября 1919 года, – вспоминает И. Абрамский, – их изумлению не было предела. Здание собора на центральной площади города было затянуто огромными разрисованными полотнищами: длиннородые старики на ярко-зеленых в яблочках конях устремились в небо». Так М. Шагал увидел «очистительный вихрь революции», который «смел все преграды».

Традиция сохранилась и позже. О супрематических росписях К. Малевича вспоминает С. Эйзенштейн: «...главные улицы покрыты краской по красным кирпичам. А по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники. Это Витебск 1920 года. По кирпичам прошла кисть Казимира Малевича».

Оформление праздников, предметов быта подняли на небывалую высоту творчество масс. Это творчество способствовало стиранию границы между самодеятельным и профессиональным искусством – придало самодеятельному творчеству небывалый размах, а творчество профессионалов направило в гущу народных масс до полного слияния с народом.

Эстетизация жизни, быта средствами искусства формировали новую аудиторию, способную воспринимать новые идеи. Огромную роль в этом процессе играли различные печатные издания. Одним из таких изданий стал журнал «Искусство», созданный в 1921 году по инициативе УНОВИС, во главе которого стал К. Малевич (всего вышло шесть номеров). Основные проблемы, которые рассматривал журнал, сводились к перенесению революционных принципов на искусство, а также вопрос (значительно раньше, чем он был поставлен в Париже) создания в городе музея современного искусства, отвечающий этой идее. В «Известиях Витебского Губисполкома» от 9 апреля 1920 года было объявлено о создании комиссии по организации музея, в состав которой вошли М. Шагал, К. Малевич, В. Ермолаева и др. Помимо этого устраивались так называемые «Вечера УНОВИСа», которые включали в себя циклы современной поэзии, музыки и театра, понимаемые как театрализованное зрелище. О первом таком вечере было объявлено в «Известиях» от 17 сентября 1921 года, в котором прозвучали стихи К. Малевича, поставлена пьеса В. Маяковского, а специальные декорации «вечера» создавались художниками В. Ермолаевой и Г. Циперсоном. В дальнейшем членами УНОВИСа были разработаны костюмы и декорации для оперы М. Матюшина и А. Крученых «Победа над Солнцем» (для постановки драматической студии при Художественном училище), и осуществлена Н. Коган постановка супрематического балета («электромеханическое шоу»).

Таким образом, во всех мероприятиях, проводимых представителями «нового искусства», просматривается тенденция тесного синтеза различных видов искусств для достижения «революционного» преобразования искусства.

Формирование новой среды для «нового искусства» протекало также под непосредственным влиянием идей Пролетарского университета, где с лекциями выступали известные литературоведы М. Бахтин, П. Медведев, философ Л. Пумпянский и начинал свою деятельность И. Соллертинский. Тематика лекций раскрывает широчайший

круг интересов, как лекторов, так и слушателей: история всемирной литературы, вплоть до современных течений XX века (М. Бахтин, П. Медведев); история эстетики (М. Бахтин); философские размышления об архитектуре, музыке, философии античности в лекциях Л. Пумпянского; философия Ницше (М. Бахтин); лекции Н. Перцева по истории.

Кипели страсти на публичных литературных диспутах, вечерах поэзии. Литературными кумирами молодежи тех лет были А. Блок и В. Маяковский. Поэтому весьма значительным событием в жизни города стал приезд В. Маяковского 26 марта 1927 года с выступлением. Этот один день буквально взбудоражил художественную атмосферу города. Записки, полученные В. Маяковским во время выступления, подтверждают огромный интерес публики к новым явлениям в литературе и искусстве. В них задавались вопросы о новой литературе, о творчестве С. Есенина, Д. Бедного, М. Зощенко, об «имажинистах», «футуристах» и др., раскрывая тем самым свою заинтересованность и увлеченность всем происходящим в искусстве того времени.

Важную роль в создании художественной атмосферы города играл симфонический оркестр. Красноречива выдержка из статьи М. Шагала, написанной им для журнала «Сорабис» в 1919 году: «Меня, имевшего счастье родиться в таком «выдающемся» городе, как Витебск, удивляет, что те самые «клезмер» (скрипачи), которых я на свадьбах просил сыграть вальс или падекатр и которые соглашались не иначе, как получив 20 копеек, – теперь играют Шестую симфонию Чайковского, подбираются к Дебюсси, скоро, я надеюсь, будут хорошо исполнять «Весну священную» Стравинского». Автор отмечает не только возросший профессиональный уровень музыкантов, но и потребность в познании нового искусства, современниками которого они являлись.

Концерты симфонического оркестра пользовались исключительной популярностью. Городской театр, где они обычно проходили, всегда был переполнен. Состав оркестра отличался пестротой по общекультурному уровню участников. Тем не менее, руководитель оркестра Н. Малько, упорно работая с таким составом, очень скоро добился результатов. Начиная с декабря 1918 года, стали регулярно (дважды в неделю) проводиться симфонические концерты. По словам Н. Малько, – «за два с половиной года было дано 246 оркестровых концерта». За это время оркестр исполнил огромный репертуар, в который входили произведения от ранней классики до современной музыки. Это были симфонии П. Чайковского (Первая, Четвертая, Пятая, Шестая и «Манфред»), Л. Ван Бетховена, Ф. Мендельсона, В. Моцарта, Р. Шумана, В. Калинникова. Симфонические увертюры и поэмы Р. Вагнера, Ж. Бизе, Г. Берлиоза, Э. Грига, Н. Римского-Корсакова.

Как вспоминал Ю. Вайнкоп, – «Темы из этих произведений напевали дома, на улицах и многие из знакомых витеблян, не имевших отношения к музыке, спустя годы рассказывали, что запомнили во всех деталях полюбившуюся им симфоническую литературу».

С двумя концертами выступил французский скрипач, композитор и дирижер Анри Фортер, который открыл публике новый и упоительный звуковой мир импрессионизма. Он же исполнил и ранние сочинения А. Скрябина (симфоническая поэма «Мечты», Фортепианный концерт), чья музыка наряду с поэзией А. Блока находилась в те времена в зените художественных увлечений.

Вполне естественно, что атмосфера разносторонней художественной активности, дух поиска средств «нового искусства», жажда знаний и творчества породила необходимость создания в городе музыкального учебного заведения. В октябре 1918 года в Витебске открывается первая на территории Беларуси народная консерватория. Ее директором стал Н. Малько. В своих воспоминаниях он отмечает, что «Витебская народная консерватория значительно выделялась среди других подобных учебных заведений педагогическим составом. В ней работал целый ряд талантливых профессоров, и, в общем, существование консерватории и симфонического оркестра оказалось исключительно благотворным для города». Профессорско-преподавательский состав был укомплектован за счет бывших выпускников Петербургской и Московской консерваторий и известных местных музыкантов. Занятия велись по всем обычным консерваторским специальностям на фортепианном, оркестровом, вокальном отделениях и отделении специальной теории композиции. Преподавались основательно обязательное фортепиано, теоретические предметы и даже ритмическая гимнастика.

Важным событием в жизни музыкального техникума и города явилось открытие в 1924 году оперного класса, деятельность которого активизировалась, когда на работу были приглашены режиссеры и преподаватели сольного пения Л. Днепров, И. Милославский и И. Гитгарц (в последующем заведующий музыкальной частью БДТ-2). Силами педагогов и учащихся оперного класса в 1925–1927 годах ставились оперы «Фауст», «Севильский цирюльник» и др., пользовавшиеся большим успехом у витебчан. Поэтому естественным шагом явилось создание в городе труппы «Молодая опера» под руководством И. Милославского, в задачи которой входила постановка известных опер русских и зарубежных композиторов, полюбившихся публике.

Театральное экспериментаторство было присуще всему периоду 20-х годов. Как известно, оно сказалось на работах таких разных по творческим взглядам и эстетическим позициям художников, как

К. Станиславский, В. Немирович-Данченко, Вс. Мейерхольд, С. Эйзенштейн, А. Таиров. Влияние их опытов ощущалось на театральной эстетике белорусских театров, и в частности в витебском драматическом театре БДТ-2, который начал свою работу в городе в 1926 году. Воздействие новой театральной эстетики отразилось в спектаклях, которые были поставлены еще в студийный период в Москве, и которые положили начало новому репертуару театра. Это спектакли – «Апраметная» В. Шашелевича, «Эрос и Психея» Е. Жулавского, «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира, «Вакханки» Еврипида и «Царь Максимилиан».

Обращает на себя внимание и тот факт, что музыка становится необходимым условием не только театральных постановок, но и художественной жизни города – разветвленная сеть концертов, массовые инсценировки, стремящиеся к цельному синтетическому зрелищу. Например, в штат театров включают профессиональных музыкантов – дирижеров, хормейстеров, артистов оркестра и хора, отдельных исполнителей. Такой широкий для драматического театра состав музыкантов был распространенным явлением в творческой практике 20-х годов, и велика заслуга в этом Народной консерватории. Профессиональные музыканты обеспечивали выразительное исполнение музыкальных фрагментов спектакля, подчеркивая равнозначность музыкального ряда, сценографии и театральной драматургии. Музыка, тем самым, во втором десятилетии XX века, по сравнению с началом века, занимает одно из ведущих положений в художественной панораме искусств. Развиваясь по пути последовательного накопления и освоения опыта, она становится необходимым условием жизненной среды.

Показательным является и широкое распространение в художественной культуре города театральной эстетики. Это относится как к местным театрам, так и гастролирующим труппам. Театральная атмосфера города напоена всевозможными экспериментами, которые привели к созданию своеобразного жанра представления на основе тесного синтеза различных по своей специфике искусств. Ярким образцом, где идея синтеза представлена в законченной форме, стала деятельность театров Теревсат (театров революционной сатиры). Первый такой театр был открыт в 1920 году в Витебске. Репертуар состоял из одноактных пьес – «Старь уходит», «Антанта отравилась», «Песня Коммунара», «Политическая мазурка», «Частушки» и др. Музыка, как видно из названий, занимала значительное место в театральных номерах, являясь основой жанрового содержания постановок. Открывал программу театра «Марш Теревсата», где все участники распевали песенку на известный тогда мотив из оперетты. В. Блюм в «Вестнике театра» (ноябрь 1920 года) писал, что «Лучший номер вечера – Марш Теревсата, это великолепно приспособленная на службу революции

шансонетка...». За вечер, как правило, исполнялись 12–15 номеров, составляя в целом грандиозное инсценированное действо.

Таким образом, художественная жизнь Витебска 20-х годов XX столетия – явление значимое с позиций становления «нового искусства» на территории Беларуси. Здесь существовали объективные условия культурного ренессанса города первой трети XX века. Витебск находился на перекрестке гастрольных маршрутов известных исполнителей, поскольку для этого были подходящие условия – несколько концертных залов, два театральные здания и особая аудитория (подготовленная обществом музыкального и драматического искусства; обществом любителей изобразительного искусства и музыки; отделением РМО, а позже – открытием народной консерватории). Существовал собственный симфонический оркестр, хор и, наконец, были свои ценители изобразительного искусства (с 1892 года в городе имелась частная художественная школа Ю. Пэна, с 1918 года реорганизованная в народную художественную школу).

Историческая ситуация «культурного ренессанса» определила объективные предпосылки и сформировала духовную ауру для утверждения нового искусства. Установка на «революционное преобразование» общества и искусства определила всплеск в развитии всех видов художественной деятельности (профессиональной и самодеятельной). Поиски средств выражения нового искусства обусловили существование многих стилевых направлений одновременно (кубизм, супрематизм, экспрессионизм, футуризм, реализм и модерн). Немаловажную роль в этом процессе сыграли тесные художественные связи с русскими культурными центрами Петроградом и Москвой.

## РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Барышев Г.И. Театральная культура Белоруссии 18 века. – Мн., 1992.
2. Голубеў В.Ф. Ці ведаеце вы гісторыю сваёй краіны? – Мн., 1995.
3. Дадзіёмава В.У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі (ад старажытнасці да канца XVIII ст.). – Мн., 1994.
4. Дадзіёмава В.У. Ян Давід Голанд. – Мн., 1997.
5. Дадзіёмава В.У. Восіп Казлоўскі: кароткі нарыс жыцця і творчасці. – Мн., 1995.
6. Дадзіёмава О.В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. – М., 1992.
7. Залуский А. Время и музыка Михаила Клеофаса Огинского. – Мн., 1999.
8. Запруднік Я. Беларусь на гістарычных скрыжаваннях. – Мн., 1996.
9. Капилов А.Л. Скрипка белорусская. – Мн., 1992.
10. Капилов А.Л., Ахвердова Е.И. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков. – Мн., 2000.
11. Каржанеўская Г., Скарабагатаў В. Рамантызм на памежжы стагоддзяў // ЛіМ. – 1993. – № 76.
12. Конон В.М. От ренессанса к классицизму: Становление эстетической мысли в Белоруссии в XVI–XVIII вв. – Мн., 1978.
13. Костюковец Л.Ф. Кантовая культура в Белоруссии. – Мн., 1975.
14. Красникова Т. Витебский ренессанс. – Витебск, 2000.
15. Ліхач Т.У. Тэорыя харавых спеваў на Беларусі. – Мн., 1999.
16. Мальдзіс А. Падарожжа ў XIX стагоддзе. – Мн., 1969.
17. Мальдзіс А. Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя: Нарысы быту і звычаяў. – Мн., 1982.
18. Масленікова В.П. Музыкальная адукацыя ў Беларусі. – Мн., 1980.
19. Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский период. – Мн., 1990.
20. Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные. – Мн., 1982.
21. Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые. – Мн., 1979.
22. Пікарда Г. Царкоўная музыка на Беларусі: 989 – 1995. – Мн., 1995.
23. Помнікі музычнай культуры Беларусі (інструментальная музыка XIX ст.) / склад. А.І. Ахвердава. – Мн., 1993.
24. Скорбагатаў В. Зайгралі спадчынным курантам. – Мн., 1998.
25. Смольский Б. Белорусский музыкальный театр. – Мн., 1963.

26. Цеханавецкі А. Міхаіл Казімір Агінскі і яго “Сядзіба музаў” у Слоніме. – Мн., 1993.
27. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. – Мн., 1984–1987.

### СТАТЬІ

1. Асафьев Б.В. Памятка о Козловском // Музыка и музыкальный быт старой России. – Л., 1927.
2. Ахвердава А. Фларыян Міладоўскі // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – Мн., 1980.
3. Ахвердава А. Пачынальнікі беларускага піянізму // Мастацтва Беларусі. – 1985. – № 2. – С. 67–70.
4. Ахвердова Е. Друг Мицкевича и Шопена // Неман. – 1982. – № 6. – С. 172–173.
5. Ахвердова Е. Из истории фортепианного искусства Белоруссии XIX века // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. – Мн., 1984. – Вып. 3. – С. 69–76.
6. Барышев Г.И., Голикова Л.Ф. Музыка в школьном театре Белоруссии XVI – XVIII вв. // Музыкальный театр Белоруссии. – Мн., 1990. – Т. 1. – С. 83–138.
7. Барышев Г.И. Частновладельческий музыкальный театр второй половины XVIII в. // Музыкальный театр Белоруссии. – Мн., 1990. – Т. 1. – С. 155–244.
8. Дадзіёмава В. Нарадзіўся ў асяроддзі Касцюшкі // Мастацтва. – 1994. – № 1. – С. 36–38.
9. Дадзіёмава В. Нясьвіжскі маэстра // Мастацтва. – 1994. – № 3. – С. 14–17.
10. Дадзіёмава В. Опера «Агатка» і яе месца ў еўрапейскай музычнай прасторы // Мастацтва. – 1995. – № 9. – С. 38–40.
11. Дадзіёмава В. Янычарскія капэлы // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1988. – № 2. – С. 23–24.
12. Капилов А.Л. Музыкальный театр Белоруссии XIX – начала XX в. // Музыкальный театр Белоруссии. – Мн., 1990. – Т. 1. – С. 245–352.
13. Ліхач Т. Арганы і званы каталіцкіх касцёлаў Беларусі // Мастацтва. – 1995. – № 4. – С. 67–72.
14. Ліхач Т. Каталіцкая інструментальная музыка на Беларусі // Мастацтва. – 1996. – № 11. – С. 48–50.
15. Ліхач Т. Музыкае мастацтва уніяцкай царквы // Віцебскі сшытак. – 1996. – № 2. – С. 12–14.
16. Ліхач Т. Музыканыя бурсы езуітаў на Беларусі // Мастацтва. – 1995. – № 6. – С. 13–19.

17. Лихач Т. Страницы прошлого музыкальной культуры Белоруссии (XVIII ст.) // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. – Мн., 1987.
18. Назіна І.Д. Арганы на Беларусі // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя даследаванні. – Мн., 1989. – С. 154–160.
19. Назіна І.Д. Старажытнабеларускі жывапіс як крыніца інструментазнаўчай інфармацыі // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя даследаванні. – Мн., 1984. – С. 50–56.
20. Протопопов В.В. Мусикийская грамматика Николая Дилецкого // Протопопов В. Русская мысль о музыке в XVII веке. – М., 1989.

### НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

1. Беларускія канты. – Мн., 1992.
2. Беларуская музыка XVI–XVIII стагоддзяў. – Мн., 1990.
3. Голанд Я.Д. Агатка, або Прыезд пана: Клавір. – Мн., 1998.
4. Дилецкий Н. Хоровые произведения. – Киев, 1981.
5. Инструментальная музыка Беларусі XVIII стагоддзя. – Мн., 1991.
6. Козловский О. Оркестровая музыка. Партитуры. – М., 1997.
7. Літургічная музыка Беларусі XVIII ст. Хрэстаматыя / склад. Т. Ліхач. – Мн., 1993.
8. Нотная хрестоматия по мировой художественной культуре: 9 класс: пособие для учителя / авт.-сост. Т.Я. Вазинская. – Мн., 2000. – 176 с. Раздел «Русское и белорусское музыкальное искусство XII–XVII веков». – С. 112–154.
9. Музыка Беларусі эпох Сярэднявек і Рэнесанса: вучэб. дапаможнік / склад. В.У. Дадзіёва. – Мн., 2005. – 85 с.
10. Музыка Беларусі эпохі Барока: вучэб. дапаможнік / склад. В.У. Дадзіёва. – Мн., 2005. – 78 с.
11. Музыка Беларусі эпохі Класіцызма: вучэб. дапаможнік (Хрэстаматыя па курсу «Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX ст.»: т. III а) / склад. В.У. Дадзіёва. – Мн., 2006. – 93 с.
12. Музыка Беларусі эпохі Класіцызма: вучэб. дапаможнік (Хрэстаматыя па курсу «Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX ст.»: т. III б) / склад. В.У. Дадзіёва. – Мн., 2006. – 100 с.
13. Музыка Беларусі эпохі Рамантызму: вучэб. дапаможнік (Хрэстаматыя па курсу «Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX ст.»: т. IV а) / склад. В.У. Дадзіёва. – Мн., 2007. – 98 с.
14. Музыка Беларусі эпохі Рамантызму: вучэб. дапаможнік (Хрэстаматыя па курсу «Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX ст.»: т. IV б) / склад. В.У. Дадзіёва. – Мн., 2007. – 96 с.