



# Развіццё сістэмы мастацкай адукацыі ў Беларусі ХХ ст.

В. П. Пракапцова

## Асаблівасці развіцця мастацкай культуры і мастацкай адукацыі ў ХХ ст.

XX стагоддзе характарызуецца надзвычай паскоранымі тэмпамі сацыяльна-палітычных і культурных змен. Мастацкая культура Навейшага часу вызначаецца стылявой стракатасцю, шматлікацю напрамкаў, школ, творчых метадаў, разнастайнасцю сродкаў выказвання. Вызначальнай для сацыякультурнага развіцця стала тэхнічная рэвалюцыя. ХХ стагоддзе – час тэхнічнага прагрэсу. Амаль усе сферы дзейнасці чалавека і грамадства развіваліся пад уплывам дасягненняў у галіне дакладных і тэхнічных навук. Радыё, кіно, тэлебачанне, камп'ютарныя тэхналогіі сталі не толькі ўваходзіць у культуру як інфармацыйныя сістэмы, але і фарміраваць самастойныя віды, жанры, формы мастацтва, узбагачаць сродкі выказвання, у цэлым мяняць мысленне мастака.

Мастацкая культура набывае ў гэты час ярка выяўлены грамадскі характар. Мастацтвы і мастацкая адукацыя страчваюць традыцыі прывіляваных «прыгожых мастацтваў» і набываюць складаную структуру масавых формаў (разумеючы ў гэтым выпадку масавае як сацыяльнае асяроддзе бытвання і распаўсюджвання мастацтва).

Сацыяльныя асновы новага савецкага грамадства ў першыя два дзесяцігоддзі яго існавання абу-

мовілі адкрытасць, разнастайнасць, свабоду мастацкага выказвання. Працэс фарміравання новай савецкай культуры адлюстроўваў духоўны ўздым грамадства. Назіраліся масавае развіццё мастацкай самадзейнасці, глыбокая цікавасць да аўтэнтчнага фальклору, імкненне шырокіх народных мас да адукацыі, у тым ліку мастацкай.

Але разам з тым сацыяльнае абнаўленне патрабавала і абнаўлення мовы выказвання. Карэнныя перамены ў ладзе жыцця патрабавалі карэнных перамен у змесце і сродках выразнасці, у формах і стылістыцы мастацтва.

Менавіта таму ў 1920-я гг. так віталіся новыя мастацкія стылі і кірункі, у аснове якіх ляжаў *авангардызм* – мастацкі рух, які аб'яднаў многіх мастакоў ХХ ст. Для авангардызму былі характэрны імкненні да карэннага абнаўлення мастацкай практыкі, разрыву яе з існуючымі прынцыпамі і традыцыямі, пошукі новых, незвычайных фармальных сродкаў выказвання, новых узаемаадносін мастака і жыцця.

У межах авангардызму ў культуры навейшага часу развіваліся такія плыні, як *супрэматызм* (ад лац. *supremus* – найвышэйшы; тэрмін уведзены жывапісцам К. Малевічам) – спалучэнне найпрасцейшых геаметрычных фігур – квадрата, круга, трохвугольніка; *кубізм* (ад фр. *cube*, *sub* – куб) – развіваўся ў Францыі (Пабла Пікасо, Жорж Брак) і іншых краінах, выяўляў простыя геаметрычныя формы – куб, конус, цыліндр; *футурызм* (ад лац. *futurum* – будучае) – дэклараваў адмаўленне традыцыйнай

культуры, культываваў урбанізм, выявіў ідэалагічныя тэндэнцыі: ад прафашысцкіх ідэй (італьянскі пісьменнік, кіраўнік і тэарэтык футурызму Ф. Марынеці) да прыхільнасці да Кастрычніцкай рэвалюцыі (рускія паэты У. Маякоўскі, В. Хлебнікаў); *dadaizm* (ад франц. *dadaism, dada* – драўляны конік, дзіцячы лепет) – склаўся ў Швейцарыі, выказванне пратэсту супраць першай сусветнай вайны праз нігілістычныя, антыэстэтычныя сродкі – бессэнсоўнае спалучэнне слоў і гукаў, набор выпадковых прадметаў; *сюррэалізм* (ад франц. *surrealisme* – звышрэалізм) – крыніцай мастацтва лічыў падсвядомасць, сон, галюцынацыі, яркі прадстаўнік – іспанскі жывапісец С. Далі; *пуантылізм* (ад франц. *pointillisme* – пісаць кропкамі, заснавальнік – аўстрыйскі кампазітар А. Вэберн); *канкрэтная музыка* – стварэнне музычнага твора шляхам запісу на магнітафонную стужку натуральных гучанняў, іх перайначванне і змешванне (заснавальнік – французскі інжынер-акустык П. Шэфер) і інш.

Авангардысцкія кірункі сталі абсалютна новай мовай новага мастацтва, якое фарміравалася ў абсалютна новай рэчаіснасці. Новая самасвядомасць мастака абумовіла свабодную множнасць творчага выказвання. Мастацтва было накіравана на той змест, які трэба было распрацаваць і напоўніць значэннем, адпаведным новым гістарычным абставінам.

У гэтых умовах мяняліся сам творца і мастацкае асяроддзе, пашыралася кола аматараў, ствараліся майстэрні, школы, мастацкія цэнтры. Мянялася мастацтва, якое садзейнічала сацыяльнаму яднанню і задавальняла патрэбу ў творчым тлумачэнні жыцця.

Аднак мастацкая стылістыка 1920-х гг. не стала і не магла стаць канонам. Гэта было стылістычна разнастайнае мастацтва, якое вызначалася багаццем праблем, пошукаў, пачынанняў. Яго развіццю садзейнічала свабода і непасрэднасць успрымання, масавае захапленне навізнай, нязвыкласцю мастацкіх формаў і мовы выказвання. Дзейнасць мастакоў-авангардыстаў і развіццё авангардных напрамкаў, плыняў, аб'яднанняў і групавак у савецкім грамадстве былі абмежаваны і нават спынены пасля выхаду Пастановы ЦК УКП(б) ад 23 красавіка 1932 г. «Аб перабудове літаратурна-мастацкіх арганізацый». У гэтай пастанове з'явіўся тэрмін «сацыялістычны рэалізм» (ад лац. *socialis* – грамадскі, *realis* – рэчыўны, матэрыяльны), які вызначыў ідэалагічны кірунак афіцыйнага мастацтва СССР у 1934–1991 гг.<sup>1</sup>

Гэты тэрмін – сацыялістычны рэалізм – быў прыдуманы падчас сустрэчы дзеячаў мастацтва з І. Сталіным, якая праходзіла на кватэры М. Горкага. «Дакладна вядома толькі тое, што Горкі падтрымаў Сталіна ў неабходнасці стварэння творчага метаду савецкіх пісьменнікаў і мастакоў і абазначэння яго тэрмінам, аналагічным дыялектычнаму матэрыялізму ў галіне навукі»<sup>2</sup>.

Можна меркаваць, што тэрмін «сацыялістычны рэалізм» склаўся па аналогіі з тэрмінам «містычны рэалізм» (у адносінах да стылю сярэднявечных фрэсак), «магічны рэалізм» (у адносінах да мастацтва Паўночнага Адраджэння і жывапісу XX ст.), «крытычны рэалізм» (у адносінах да рускага мастацтва)<sup>3</sup>. Такія падвойныя азначэнні былі абумоўлены недастатковай канкрэтнасцю і «паняцыйнай ёмістасцю» слова «рэалізм».

Тэарэтычнае абгрунтаванне тэрміна «сацыялістычны рэалізм» прагучала на першым з'ездзе савецкіх пісьменнікаў у 1934 г. у дакладзе сакратара ЦК ВКП(б) па ідэалогіі А. Жданова, дзе гаварылася, што «сацыялістычны рэалізм» увабраў у сябе ўсё лепшае з гісторыі мастацтваў – класічныя традыцыі Антычнасці, эпохі Адраджэння, Асветніцтва і «крытычнага рэалізму» XIX ст. Разам з тым сацыялістычны рэалізм з навукowych, партыйных пазіцый адлюстроўвае савецкую рэчаіснасць, тэарэтычным абгрунтаваннем якой з'яўляецца марксісцка-ленінскае вучэнне. Асновай сацыяльнага прагрэсу, згодна з марксісцка-ленінскай тэорыяй, з'яўлялася класавая барацьба. Такім чынам ідэалогія класавай барацьбы была падведзена пад мастацкую творчасць.

Разнастайныя мастацкія групы, кірункі, плыні былі забаронены, а замест іх створаны *адзіныя творчыя саюзы – савецкіх пісьменнікаў, мастакоў, кампазітараў, кінематаграфістаў*. У аснову іх дзейнасці быў пакладзены метада «партыйнасці, ідэйнасці і народнасці», што прыводзіла да абмежавання творчага дыяпазону творцаў, шаблоннасці вобразаў, кампазіцыйных стандартаў. Мастацкая індывідуальнасць магла праяўляцца ў манеры, тэхніцы напісання твора, схільнасці да таго ці іншага жанру.

«Парадокс сацрэалізму заключаўся ў тым, што мастак пераставаў быць аўтарам свайго твора, ён выступаў не ад свайго імя, а ад імя большасці, калектыву «аднадумцаў». ...ён ператвараўся ў дзяржаўнага служачага і заўсёды павінен быў адказваць за тое,

<sup>1</sup> Власов В. Г. Стили в искусстве. Словарь. СПб., 1995. С. 531.

<sup>2</sup> Тамсама.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 445.

«чыя інтарэсы выказвае». ...Творчасць мастака ў талігарным грамадстве непазбежна становілася адным з аналагаў дзяржаўнага рэгулявання жыцця»<sup>1</sup>.

Трэба сказаць, што само паняцце «сацыялістычны рэалізм» як вызначэнне мастацка-канцэптуальнай спецыфікі новага мастацтва выпрацоўвалася падчас актыўных дыскусій, у якіх прымалі ўдзел дзеячы савецкай культуры. Так, пісьменнікі першапачаткова прапаноўвалі розныя вызначэнні: «пралетарскі рэалізм» (Ф. Гладкоў, Ю. Лебядзінскі), «тэндэцыйны рэалізм» (У. Маякоўскі), «манументальны рэалізм» (А. Талстой), «рэалізм з сацыялістычным зместам» (У. Стаўскі)<sup>2</sup>. У выніку з'явілася вызначэнне творчага метаду сацыялістычнага мастацтва – «сацыялістычны рэалізм», які быў замацаваны ў статусе Саюза пісьменнікаў СССР у 1934 г.

*Сацыялістычны рэалізм* застанецца ў гісторыі як *сацыякультурны феномен* мастацтва эпохі станаўлення і развіцця сацыялістычнага грамадства, самастойны тып эстэтычнага ўсведамлення, як сацыяльна адкрытая сістэма мастацкіх формаў. Метад сацыялістычнага рэалізму быў пакладзены ў аснову савецкага мастацтва і атрымаў развіццё ва ўсіх яго відах. Як прыклад асобных твораў і пэўных перыяды творчасці М. Горкага, У. Маякоўскага, М. Шалахава, Л. Ляонава, А. Твардоўскага – ў літаратуры; У. Станіслаўскага, У. Неміровіча-Данчанкі – ў тэатры; С. Эйзенштэйна, А. Даўжэнкі, У. Пудоўкіна – ў кіно; А. Дэйнекі, П. Корына, В. Мухінай, А. Нластава, М. Сар'яна – у выяўленчым мастацтве; Д. Шацкавіча, С. Пракофьева, І. Дунаеўскага, Д. Кабалеўскага А. Хачатурана – у музыцы. Гэты метады меў і міжнароднае значэнне, атрымаўшы распаўсюджванне ў творчасці такіх дзеячаў літаратуры і мастацтва, як А. Барбюс, Б. Брэхт, Л. Арагон, П. Неруда, Н. Хікмет, Ю. Фучык і інш.

Працэс абнаўлення стылістыкі савецкага мастацтва, у якім пераважала яго ідэйна-агітацыйная сутнасць, уплываў і на фарміраванне сістэмы мастацкай адукацыі. З аднаго боку, яна стала сапраўды народнай (з пункту гледжання сацыяльнага распаўсюджвання і шырыні ахопу народных мас), з іншага боку, не была пазбаўлена прапагандысцкіх мэт, формаў і сродкаў навучання. Мастацкая адукацыя, як і мастацкая культура ў цэлым, была ўключана ў канкрэтную рэчаіснасць.

На фарміраванне характэрных асаблівасцей сістэмы мастацкай адукацыі навішага часу ўплывалі некалькі фактараў: сацыяльныя рэаліі, размах пошукаў новых формаў і магчымасцей навучальных устаноў, гатоўнасць і жаданне народных мас атрымаць мастацкую адукацыю, спалучэнне пры арганізацыі мастацкай адукацыі старых (класічных – школы, вучылішчы) і новых (сучасных, савецкіх – рабочыя студыі, клубы) формаў мастацкага выхавання і адукацыі. Яны перапляталіся, узаемадзейнічалі, узаемаразвіваліся. У выніку 1930–50-я гг. у Беларусі склалася стройная сістэма мастацкай адукацыі, якая ў далейшым стала пашырацца і ўдасканальвацца.

Наданне асаблівай увагі мастацкай адукацыі ў навішы час, вылучэнне яе ў самастойную галіну сведчыць аб прызнанні яе сацыяльнай ролі. Бо структура мастацкай адукацыі адлюстроўвае не толькі структуру мастацтва, але і яго грамадскую накіраванасць. Адказнасць за сацыяльныя, светаўспрымальніцкія эстэтычныя і чыста тэхналагічныя перспектывы развіцця мастацкай культуры вымагае грунтоўнай прафесійнай падрыхтоўкі. І ў гэтым сэнсе можна падкрэсліць справядлівае слоў выдатнага італьянскага філосафа ХХ ст. Антоніа Банфі (1886–1957), які адзначаў: «Дапусцім, што мастацтва на адну трэць створана самадзейнасцю і самасційнасцю, але астатнія дзве трэці складаюць майстэрства і культура»<sup>3</sup>.

У ХХ ст., поўным драматычных супярэчнасцей і сутыкненняў, узнікае новая культура, новая мастацкая свядомасць, цесна звязаная з новай сацыяльнай рэчаіснасцю. Новы духоўны вопыт дапускае асіміляцыю разнастайных формаў мастацкай культуры і адпаведна мастацкай адукацыі. Ускладненне формаў мастацкай культуры без якіх-небудзь прагматычных яе спрашчэнняў выяўляе гістарычную ролю культурнага сінтэзу як працэсу эстэтычнага пераўтварэння і мастацкай творчасці.

## Пошукі новых формаў мастацкай адукацыі ў сацыякультурных умовах другога дзесяцігоддзя ХХ ст.

ХХ стагоддзе ўнесла ў грамадскае жыццё шмат новых сацыяльных падзей і пераўтварэнняў. Рэвалюцыі і войны, перабудова ладу жыцця, утварэнне

Власов В. Г. Стили в искусстве. С. 532, 533.

Энцыклапедыя гісторыі Беларусі: у 6 т. Мінск, 1993–2000. Т. 6, кн. 1, С. 327.

Банфи А. Философия искусства. М., 1989. С. 131.



І. Хруцкі. У пакоях сядзібы мастака. Дзеці перад малюбертам. 1854–1855 гг.

новых дзяржаў – вольны характэрныя з’явы мінулага веку. 1917 год вызначыў новую эпоху ў гісторыі чалавецтва і стаў пераломным у гістарычным лёсе беларускага народа. Дзяржаўнасць Беларусі складвалася паступова, яе самастойнасць і суверэннітэт дасягаліся вялікімі намаганнямі. У сакавіку 1918 г. была абвешчана Беларуская Народная Рэспубліка, дзяржаўнай мовай – беларуская. А 1 студзеня 1919 г. была ўтворана Беларуская Савецкая Сацыялістычная Рэспубліка. У нацыянальным пытанні кіруючымі органамі сярод першачарговых ставіліся задачы развіцця на роднай мове ўстаноў улады, суда, курсаў і школ як агульнаадукацыйнага, так і прафесійна-тэхнічнага напрамку, культурна-асветных устаноў, прэсы, тэатраў<sup>1</sup>. У 1922 г. быў створаны Саюз Савецкіх Сацыялістычных Рэспублік, у склад якога ўвайшла і БССР. У 1991 г. сфарміравалася незалежная Рэспубліка Беларусь, дзяржаўнымі мовамі

якой на рэферэндуме 1995 г. абвешчаны беларуская і руская<sup>2</sup>.

На працягу XX ст. развіццё культуры Беларусі абумоўлівалася рашэннем актуальных задач, уласцівых таму ці іншаму перыяду. Спектр праблем у галіне культуры быў вялікі – ад ліквідацыі непісьменнасці (у 1920 г. на 1000 чалавек насельніцтва прыпадала непісьменных ва УССР – 584, у РСФСР – 603, у БССР – 673 чалавекі)<sup>3</sup> да развіцця беларускай духоўнасці як асновы ўсіх здзяйсненняў беларускага народа. У 1990-я гг. культура мяняе сваю галоўную арыентацыю – з ідэалагізаванай яна становіцца свабоднай, адкрытай. Ствараюцца ўмовы для вольнага развіцця розных мастацкіх кірункаў, школ, светапоглядных арыентацый, дэмакратызацыі духоўнага жыцця, свабоды творчасці<sup>4</sup>.

Кожны з перыядаў фарміравання мастацкай культуры Беларусі ў XX ст. (агульнапрыняты прыкладна такі падзел: 1917 г. – пачатак 1930-х гг., 1930-я – пачатак 1940-х гг., 1940-я – пачатак 1950-х гг., 1950–60-я гг., 1970–90-я гг.) мае свае адметныя рысы, якія вызначаюць сутнасны змест гістарычнага развіцця.

1920-я гады застануцца ў гісторыі мастацкай культуры Беларусі (як і ў агульнаграмадскай гісторыі) перыядам вялікіх пераўтварэнняў, часам, калі фарміраваліся і дзейнічалі разнастайныя мастацкія напрамкі, стылі, творчыя школы, аб’яднанні. Для беларускай мастацкай культуры гэта быў найцікавейшы перыяд. Ён вызначыў шырокія асветніцкія і выхаваўчыя магчымасці мастацтва, сфарміраваў глебу для эксперыментальнага пошуку мастакоў, музыкантаў, дзеячаў тэатра, стварыў умовы для арганізацыі пашыранай цэласнай адукацыйнай сістэмы. У гэты час з’явілася цэлая плеяда творцаў у розных відах мастацтваў, якія занялі пачэснае месца ў культурным жыцці рэспублікі.

Само мастацкае асяроддзе гарадоў Беларусі, якое напаўнялася новым агітацыйным, дэкаратыўна-манументальным афармленнем, дзе арганізаваліся масавыя тэатралізаваныя прадстаўленні, не было адназначным і сведчыла аб шматграннасці, разнастайнасці творчых намаганняў, кірункаў і стыляў. Масавыя мітынгі, інсцэніроўкі, маніфестацыі, тэатралізаваныя святы ў першыя гады фармі-

<sup>1</sup> Тамсама. С. 405.

<sup>2</sup> НАРБ. Ф. 42. Воп. 1. Спр. 319. Арк. 23.

<sup>3</sup> Лыч Л., Навіцкі У. Гісторыя культуры Беларусі. С. 405–406.

<sup>4</sup> Лыч Л., Навіцкі У. Гісторыя культуры Беларусі. Мінск, 1996. С. 197.

равання новага грамадства сталі яркім пацвярджэннем цягі народа да мастацтва, якое раскрывалася ў розных відах і аб'ядноўвала ў адзінае відовішча паэзію і музыку, тэатр і дэкаратыўнае мастацтва, манументальны роспіс і архітэктурную, піратэхніку і спартыўны рух.

Аб афармленні Віцебска ў 1918 г. у гісторыка-мастацтвазнаўчых крыніцах пішацца наступным чынам: «Гэта быў першы вопыт пошуку масавых формаў мастацтва. Спалучэнне розных яго відаў у святочным ансамблі ўбрання – пано і плакатаў, брам і трыбун, сцягоў і лозунгаў, дэкаратыўных гірляндаў і ілюмінацый – стварала разам з музыкай аркестраў, палымянымі словамі прамоўцаў і калонамі дэманстрантаў маляўнічую і ўзнёслаю атмасферу свята. Афармленне Віцебска стала на беларускай зямлі першым крокам агітацыйна-масавага мастацтва ў падобным маштабе, якое нават і зараз здзіўляе сваім размахам»<sup>1</sup>.

Паралельна з арганізацыяй такіх грандыёзных свят паўставала больш будзённая праблема, якая патрабавала сістэматычнага і доўгатэрміновага вырашэння, – падрыхтоўка кадраў высокакваліфікаваных спецыялістаў. Былі прыняты дэкреты аб перадачы выхавання і адукацыі дзяржаве. У Беларусі была створана Галоўпалітасвета з аддзеламі тэатра, кіно, музыкі і выяўленчага мастацтва. Кіраўніком аддзела выяўленчага мастацтва прызначылі М. Станюту. 26 снежня 1917 г. прынята рашэнне стварыць Народны камісарыят асветы Паўночна-Заходняй вобласці. У склад камісарыята ўвайшлі аддзелы пачатковых і сярэдніх школ, пазашкольнай адукацыі і пралетарскага мастацтва.

У Беларусі прайшоў шэраг мерапрыемстваў па пераадоленні цяжкасцей, якія стаялі на шляху культурнага будаўніцтва. У выніку планамернай работы за перыяд з 1919 па 1920 г. было ўзята на ўлік звыш 500 старажытных маэнткаў, каля 1000 прыватных калекцый, амаль 200 тысяч твораў выяўленчага мастацтва<sup>2</sup>. На падставе дэкрэта Наркамсветы ад 19 чэрвеня 1918 г. у Гомельскай губерні праведзена дакладная рэгістрацыя музычных інструментаў, якія былі аб'яўлены ўласнасцю рэспублікі.

Усім урадавым і грамадскім установам і арганізацыям прапаноўвалася «ў двухтыднёвы тэрмін

з дня апублікавання дадзенай пастановы прадставіць у губернскай, павятовай і валаснай аддзелы народнай адукацыі рэгістрацыйныя спісы музычных інструментаў, якія знаходзіліся ў іх распараджэнні, з указаннем фірмы і фабрычнага нумара»<sup>3</sup>.

Мэты і задачы арганізацыі пралетарскага мастацтва абвясчаліся ў канкрэтных праграмах, як, напрыклад, у праграме Смаленскага пралеткульту: «Арганізоўваць растлумачальныя экскурсіі ў музеі і на выстаўкі, наладжваць лекцыі і экскурсіі па ўсіх пытаннях, якія датычаць мастацтва, знаёміць працоўныя масы з вялікімі творамі буржуазнага мастацтва як у галіне літаратуры, так і ў галіне жывапісу і музыкі»<sup>4</sup>.

Вялася работа па стварэнні праграмы новай рэвалюцыйнай школы мастацтва. Так, у «Журнале отдела народного образования Западной области» ў 1918 г. пісалася: «Садзейнічаць выяўленню новага свабоднага пралетарскага мастацтва, даць магчымаць авалодаць здабыткамі выяўленчага мастацтва былых эпох, пераносіць ў жыццё і мастацтва пралетарскія прынцыпы (выяўленне формаў новай пралетарскай архітэктурны, дэкаратыўнага жывапісу – тэатр, пралетарскія святы, архітэктурна, прыкладнае мастацтва), захоўваць мастацкія набыткі пралетарыяту – узоры пралетарскай мастацкай творчасці, гістарычныя помнікі мастацтва былых гадоў»<sup>5</sup>.

У адпаведнасці з узнёслай атмасферай новага грамадства паўставала задача стварэння новай сімволікі, праз якую перадавалася б сутнасць новых сацыяльных зносін. Асноўнымі сімваламі сталі чырвоная зорка, серп і молат. Поруч з гэтым пановаму трактуюцца старажытныя народныя сімвалы: прамяністае сонца як сімвал будучыні, моцныя дрэвы як сімвал жыцця, на фоне якіх паказаны працаўнік-араты. Менавіта да такіх вобразаў звяртаўся беларускі мастак Язэп Драздовіч, увасабляючы ідэі міру і вольнай працы. Гэты ж мастак выкарыстаў і старажытнабеларускі герб «Пагоня», пашырыўшы яго змест сучаснымі выявамі рабочага і селяніна, якія трактаваліся ў стылі грэчаскай міфалогіі. Прыхільнікі «вытворчага мастацтва» М. Цэханоўскі, В. Стржэмінскі распрацоўвалі новы стылістычна актуальны для тых часоў шрыфт, дзе кожная літара вычэрчвалася з дапамогай лякала і лінеек. Мары аб

<sup>1</sup> Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. Мінск, 1990. Т. 4: 1917–1941 гг. С. 98.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 19.

<sup>3</sup> Соха и молот. 1919 г. 16 крас.

<sup>4</sup> Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 4. С. 14.

<sup>5</sup> Тамсама. С. 14–15.

новым, шчаслівым жыцці ўвасабляліся ў малюнку разгорнутых крылаў белай птушкі.

Пры афармленні гарадоў выкарыстоўваліся незвычайныя сродкі: паветраная прастора ўпрыгожвалася паветранымі шарамі, на якія наносіліся надпісы і малюнкi; незвычайны выгляд убранню горада надавалі лозунгі і заклікі, напісаныя на лютэраках<sup>1</sup>. Вонкавае афармленне «гучала» разам з музыкай аркестраў, харамі, якія рухаліся, курсіруючымі агітмашынамі, дэкламацыйнымі чытаннямі і прамовамі. Выяўленчае, тэатральнае, прамоўніцкае мастацтва выступалі ў адзіным сінтэзе відовішчна-эмацыянальнага ўздзеяння.

Працэс творчага выхавання мас, падрыхтоўкі прафесійных кадраў і далучэння народа да мастацтва ішоў па чатырох напрамках.

Першы з іх – арганізацыя сеткі самадзейных гурткоў, студый, выканальніцкіх калектываў, якія непасрэдна далучалі шырокія народныя масы да мастацтва. Імклівае распаўсюджванне шматгранных формаў і відаў самадзейнай народнай творчасці з'явілася дзецішчам новай сацыяльнай эпохі.

Другі кірунак – увядзенне выкладання музыкі і малявання ў якасці абавязковых прадметаў у агульнаадукацыйных школах, што давала магчымасць прывіць навучэнцам любоў да мастацтва, навучыць іх разумець і цаніць творчасць ці, па словах Б. Асаф'ева, «умець назіраць мастацтва – значыць... умець успрымаць яго»<sup>2</sup>.

Трэці напрамак – канцэртна-асветніцкая дзейнасць прафесіяналаў і аматараў у галіне музычнага і тэатральнага мастацтваў і выставачная дзейнасць у галіне выўленчага мастацтва. Так, у 1921 г. у Мінску прайшла першая выстаўка, на якой дэманстравалася больш за 360 твораў 33 аўтараў-выкладчыкаў школ, студый, мастакоў-афарміцеляў. У 1922 г., напрыклад, у Мінску на выстаўцы экспанавалася прадукцыя ўсіх вытворчых і мастацкіх майстэрняў горада, прамысловых прадпрыемстваў, школ. У 1925 г. адбылася першая Усебеларуская мастацкая выстаўка, прысвечаная 20-годдзю першай рускай рэвалюцыі і 400-годдзю беларускага кнігадрукавання. Яе арганізатары для мастацкай распрацоўкі прапанавалі 14 тэм з гісторыі рэвалюцыйнай барацьбы беларускага народа: «Паўстанне пад кіраўніцтвам Касту-

ся Каліноўскага», «Барацьба за Савецкую ўладу ў гады грамадзянскай вайны», «Братэрскае адзінства народаў СССР», «Вобраз правадыра Вялікага Кастрычніка У. Леніна» і інш.

Разнастайнай па форме і шырыні распаўсюджвання была і канцэртна-асветніцкая дзейнасць музыкантаў-прафесіяналаў і аматараў. Ад «музычнай раніцы» да праграмных цыклаў і масавых музычных свят – такі шлях удасканалення формаў музычнай асветы. Навучэнцы і педагогі, выступаючы перад жыхарамі беларускіх гарадоў, укаранялі ў жыццё новыя прынцыпы: «музыка для ўсіх». Творчыя калектывы і салісты музычных навучальных устаноў вялі велізарную работу па далучэнні працоўных да культуры, па выхаванні народа ў духу сацыялістычнай свядомасці, павышэнні культурнага ўзроўню мас.

Чацвёрты кірунак – фарміраванне сістэмы спецыяльнай мастацкай адукацыі, якая дазволіла рыхтаваць высокакваліфікаваных прафесіяналаў – музыкантаў, мастакоў, акцёраў. У пачатку 1920-х гг. найбольш тыповымі і распаўсюджанымі сталі такія адукацыйныя ўстановы, як студыі, народныя кансерваторыі, мастацка-практычныя інстытуты.

У Мінску на той час самымі вядомымі былі дзве музычныя студыі – педагогаў Карафа-Корбут (спевы) і В. Сямашкі (фартэпіяна), сярод вучняў якой вылучаўся піяніст С. Талкачоў (у 1930 г. скончыў Маскоўскую кансерваторыю і стаў галоўным канцэртмайстрам Беларускага дзяржаўнага тэатра оперы і балета).

Вялікай папулярнасцю карысталіся вучэбныя акцёрскія студыі. Меркавалася арганізаваць у 1919 г. драматычную агульнабеларускую студыю ў Мінску, якая, аднак, не змагла дзейнічаць у сувязі з акупацыяй горада (з 8 жніўня 1919 г. да 11 ліпеня 1920 г. Мінск быў акупіраваны войскамі буржуазнай Польшчы). У гарадах рэспублікі існавалі шматлікія студыі розных профіляў: акцёрская студыя пры Віцебскім гарадскім тэатры (1918–1920 гг.), у якой займаліся 52 чалавекі; юнацкая студыя пры Віцебскім губернскім камітэце дапамогі чырвонаармейцам (1919 г.); пры Магілёўскім народным Доме працавала драматычная трупа тэатра-студыі «Пошукі» (1918–1920 гг.) і інш.<sup>3</sup>

Навучэнцы з розных гарадоў Беларусі – Гомеля, Мінска, Магілёва маглі атрымаць адукацыю і ў сту-

<sup>1</sup> Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 4. С. 17, 63, 68, 72.

<sup>2</sup> Асаф'ев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л., 1973. С. 47.

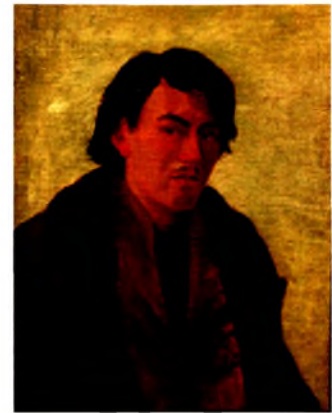
<sup>3</sup> Гісторыя беларускага тэатра: у 3 т. Мінск, 1983. Т. 1: Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 года. С. 47–48.

ды пры тэатры ў Віцебску БДТ-2, што адкрылася ў 1928 г. Педагогамі ў драматычнай студыі працавалі акцёры, якія атрымалі добрую школу сцэнічнага мастацтва ў Маскве: М. Міцкевіч (акцёрскае майстэрства, а таксама кіраўнік студыі), К. Саннікаў (сцэнічны рух і акрабавыка), А. Ільінскі (грым), С. Стэльмах (пастаноўка голасу), А. Некрашэвіч выкладаў грамадскія дысцыпліны. Навучальны працэс завяршыўся пастаноўкай спектакля «Авангард» па п'есе В. Катаева і ўрыўкаў з інсцэніроўкі «Маёмасць» у 1931 г. У тым самым годзе студыя БДТ-2 правяла новы набор навучэнцаў, якія авалодвалі акцёрскай прафесіяй, непарыўна сумяшчаючы тэарэтычныя і практычныя заняткі, што значна дапамагло вырашыць праблему творчага росту тэатральнага калектыву.

Больш грунтоўную і прафесійную адукацыю змагла забяспечыць студыя пры Беларускам дзяржаўным тэатры, якая стала працаваць у 1921 г. у Маскве. Сярод яе навучэнцаў – будучыя вядучыя акцёры беларускага тэатра К. Саннікаў, А. Ільінскі, С. Станюта, Я. Глебаўская, Т. Бандарчык, В. Рагавенка, І. Катовіч, І. Чайкоўскі, П. Малчанаў, В. Вашкевіч, А. Лагоўская, Л. Мазалеўская, Ц. Сяргейчык, В. Барысевіч, Р. Кашэльнікава і інш. Навучанне ў студыі працягвалася да пяці гадоў. У ёй выкладалі В. Смышляеў (піратэхніка, гісторыя тэатра і мастацтва; ён таксама ажыццяўляў агульнае кіраўніцтва студыяй), Б. Афонін, А. Гейрат, В. Громаў (эцюды па сістэме К. Станіслаўскага), Л. Аляксеева (мастацтва руху і рытміка), І. Меерхольд (біямеханіка), В. Кнорын (лекцыі па грамадскіх і палітычных навуках), Ч. Родзевіч (беларуская мова)<sup>1</sup>.

У галіне выяўленчага мастацтва студыйная адукацыя распаўсюдзілася вельмі шырока, што адпавядала патрэбам часу, бо мастакі былі неабходныя ўсюды: у школах, выдавецтвах, тэатрах, музеях. У газеце «Звязда» пісалі: «Выяўленчае мастацтва – не раскоша... Яно – неад'емная частка нашай пралетарскай культуры... Пачынаючы з ніжэйшых школ, выяўленчае мастацтва павінна быць абавязковым, правільна і сур'ёзна пастаўленым прадметам побач з іншымі выкладчыцкімі дысцыплінамі»<sup>2</sup>.

Мастацкія студыі адкрываліся ў Магілёве, Віцебску, Гомелі, Мінску і іншых гарадах. У Мінску ў 1920 г. працавалі студыі Я. Кругера, Гаўрылы Віера



М. Станюта. Партрэт мастака М. Філіповіча. 1925 г.

(пры клубе чыгуначнікаў), А. Тычыны (у чыгуначнай школе). Менавіта студыю А. Тычыны скончылі вядомы беларускі мастак Віталь Цвірка, а таксама Л. Замак, М. Кавязін. А. Тычына разам са сваімі сябрамі Міхаілам Станюгам і Міхаілам Філіповічам стварыў гурток, які называўся «Свабодная акадэмія М. Філіповіча». Майстэрня М. Філіповіча, якую ён адкрыў у 1921 г., стала тым асяроддзем, дзе збіраліся мастакі, каб маляваць з натуры, абмяркоўваць надзённыя прафесійныя пытанні. У Мінску ў Доме культуры чырвонаармейцаў дзейнічала таксама мастацкая студыя пад кіраўніцтвам Ф. Сяргеева, у якой займаліся макетаваннем, рабілі дэкарацыі для спектакляў, малявалі. Студыя-майстэрня існавала і пры Белдзяржтэатры. Сярод яе выхаванцаў быў будучы вядомы жывалісец і графік Яўген Красоўскі (1908–1980).

У Гомелі з 1919 г. дзейнічала мастацкая студыя імя М. Урубеля. Даследчыкі вызначаюць яе афармленча-агітацыйную спецыялізацыю, што пацвярджаецца наяўнасцю графічна-платнага абсталявання ў майстэрні, дзе выхаванцы маглі займацца вывучэннем асноў гравёрнага мастацтва, плаката, літаграфіі. Была пры студыі і дэкарацыйная майстэрня, у якой вывучалі фрэску, мастацтва афармлення сцэны, стварэння дэкарацыі. У студыі выконваліся партрэты, роспісы сцягоў, эскізы афармлення вуліц і плошчаў, пісаліся плакаты, лозунгі. Гэтыя формы творчасці сталі своеасаблівым адказам мастакоў на запатрабаванні часу. Кіраўнікамі студыі ў розныя часы былі мастакі Я. Краўчанка, С. Каўроўскі, А. Быхоўскі. Выкладалі таксама выпускнікі Петраградскай акадэміі мастацтваў (Ф. Валеро), Кіеўскага архітэктурнага інстытута (Р. Вількін), Пензенска-

<sup>1</sup> Гісторыя беларускага тэатра. Т. 2: Тэатр савецкай эпохі 1917–1945. С. 132.

<sup>2</sup> Звязда. 1921. 2 крас.





Ю. Пэн. Портрэт  
М. Шагала. Сярэдзіна  
1910-х гг.

га мастацкага вучылішча (М. Малец), Пражскай акадэміі мастацтваў (А. Марыкс) і інш. Сярод вучняў студыі – М. Русецкі, А. Шырай, В. Зорын, Я. Целішэўскі, Л. Смехаў, Г. Ніскі, Б. Звінаградскі<sup>1</sup>. Праграма навучання грунтавалася на сур'ёзным засваенні натуры, кампазіцыі, колеразнаўства, анатоміі і гісторыі мастацтваў.

Закласці фундамент «вялікага мастацтва будучыні, якое нараджаецца»<sup>2</sup> – такая задача ставілася пры адкрыцці народнай мастацкай школы ў г. Веліж Віцебскай губерні. Адметнасцю гэтай школы стаў выкладчыцкі калектыў: у ёй працавалі выхаванцы Пецябургскай акадэміі мастацтваў – савецкі скульптар і педагог, заслужаны дзеяч мастацтваў БССР (1939 г.) М. Керзін, савецкі жывапісец і графік М. Эндэ, беларускі савецкі жывапісец, народны мастак БССР (1955 г.) В. Волкаў, графік і манументльны жывапісец М. Лебедзева, беларускі савецкі мастак дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, арганізатар керамічнага аддзялення пры Віцебскім мастацкім тэхнікуме (1925 г.) М. Міхалал. Вучэбны план школы прадугледжваў выяўленне мастацкіх сіл пралетарыяту і сялянства, поўнае, свабоднае развіццё мастацкіх здольнасцей навучэнцаў, распаўсюджванне мастацкіх ведаў у шырокіх масах, арганізацыю пры школе павятовага мастацкага музея, што ў цэлым прыныпова адлюстроўвала светапогляд выкладчыкаў, аб'яднаных пад лозунгам «мастакоў-перасоўнікаў». У 1919 г. была арганізавана мастацкая выстава мастакоў-выкладчыкаў народнай мастацкай школы Веліжа. У гэтым горадзе

таксама працавала ганчарна-мастацкая школа пры мясцовым керамічным заводзе.

25 ліпеня 1918 г. мастацка-археалагічным паддзелам народнай асветы Заходняй вобласці быў прыняты важны для захавання культуры дакумент «Зварот да навучэнцаў школ», які заклікаў зберагаць мастацкую спадчыну: «Не знішчайце помнікаў культуры!.. Арганізуйце, стварайце таварыствы, гурткі аховы помнікаў мастацтва, старажытнасці, архіваў і г. д. Стварайце цэлую сетку гурткоў, цэнтрамі якіх будзеце вы як праваднікі культуры на месцах... Створым на месцах цэнтры падрыхтоўкі гэтай культуры, будзем усе намаганні прыкладаць для таго, каб усё, што ёсць каштоўнага ў гэтых адносінах, было ў нашых руках, было намі зарэгістравана, было на нашым уліку. Будзем памятаць, таварышы: культура былага – фундамент культуры будучыні»<sup>3</sup>.

Найбольш цікавым з'яўляецца феномен мастацкага Віцебска. З 1918 па 1922 г. у ім жылі і працавалі вядомыя лідары авангардызму, арганізатары і стваральнікі «новай» школы мастацтва Казімір Малевіч (1878–1935), Марк Шагал (1887–1985), Л. Лісіцкі (1890–1941), В. Ермалаева і іншыя эксперыментатары. Віцебская школа «новага рэвалюцыйнага ўзору» распачала сваю дзейнасць у 1918 г., пасля таго як народны камісар асветы А. Луначарскі падпісаў загад аб прызначэнні Марка Шагала на пасаду ўпаўнаважанага Калегіі па справах мастацтва і мастацкай прамысловасці пры Камісарыяце народнай асветы Віцебскай губерні.

У дакуменце значылася: «Марк Шагал адпаведна з пастановай Калегіі па справах мастацтва і мастацкай прамысловасці пры Камісарыяце народнай асветы ад 12 верасня 1918 г. прызначаецца ўпаўнаважаны адзначанай Калегіі па справах мастацтва у Віцебскай губерні. Прычым т. Шагалу надаецца права арганізацыі мастацкіх школ, музеяў, выстаў, лекцый і дакладаў па мастацтве і ўсіх іншых мастацкіх прадпрыемстваў у межах г. Віцебска і ўсёй Віцебскай губерні. Усім рэвалюцыйным уладам Віцебскай губерні прапаноўваецца аказаць т. Шагалу садзейнічанне ў выкананні ўказаных вышэй мэт. Луначарскі»<sup>4</sup>.

Урачыстае афіцыйнае адкрыццё Віцебскай народнай мастацкай школы адбылося 28 студзеня 1919 г. Падчас яго М. Шагал сказаў: «Задача новай

<sup>1</sup> Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 4. С. 17, 39, 33.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 17.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 18–19.

<sup>4</sup> Тамсама. С. 22.

навучальнай установы заключаецца ў тым, каб парваць са старой руцінай акадэміі, даць шырокую магчымасць квітнець «леваму» мастацтву»<sup>1</sup>. Падкрэсліваючы свае «левыя» погляды ў мастацтве, М. Шагал пісаў на старонках «Віцебскага лістка»: «Шырэй дарогу ўсяму рэвалюцыйнаму, рашуча ламайце ўсё старое і на абломках старога стварайце грандыёзны будынак новага»<sup>2</sup>.

Галоўнымі задачамі новай установы арганізатары лічылі функцыянальнае садзейнічанне школе і мастацкай практыцы: школа павінна ўкараняць у жыццё сапраўды рэвалюцыйнае мастацтва, якое парывае са старой акадэмічнай сістэмай, і на аснове дэкаратыўна-прыкладной майстэрні садзейнічаць упрыгожванню горада.

У хуткім часе ў Віцебск прыехалі М. Дабужынскі (ён заняў пасаду дырэктара школы), Н. Любавіна, І. Пуні, скульптар А. Бразер. Віцебская мастацкая школа зазнала некалькі пераўтварэнняў, абчым прынамсі сведчаць змены назвы. З прыездам у 1919 г. у Віцебск К. Малевіча яна была пераўтворана (у 1920–1921 гг.) у Дзяржаўныя мастацкія тэхнічныя майстэрні. Гэтая навучальная ўстанова, як і Віцебск у цэлым, становіцца для К. Малевіча і яго аднадумцаў своеасаблівай эксперыментальнай базай, дзе распаўсюджваюцца новыя формы і метады ў галіне выяўленчага мастацтва.

К. Малевіч уводзіць новы тып навучання, які базіруецца на калектыўных асновах. Паводле ўспамінаў М. Керзіна, «Малевіч адмаўляў жывапіс, лічачы яго з'явай аджыўшай. Прадметам паказу быў квадрат, які сімвалізуе сусвет, круг – рух зямлі, трохвугольнік – Бога, падоўжаныя чатырохвугольнікі (супрэмы) – узаемадзеянне сіл. Асноўнымі фарбамі былі чорная і белая. Чорная азначала злы пачатак, белая – добры. Зрэдку дапускаліся іншыя фарбы. З іх кожная мела сваё значэнне»<sup>3</sup>.

Супрэматычныя сімвалы – рознакаляровыя геаметрычныя фігуры – сталі асновай кампазіцыйнай структуры роспісаў К. Малевіча пры святочным афармленні горада. Часам гэтыя мастацкія роспісы суправаджаліся тэкставымі лозунгамі, як, напрыклад, такім: «Праца, веды і мастацтва – аснова камуністычнага грамадства».

К. Малевіч арганізуе ў Віцебску ў 1920 г. «ПОС-НОВИС» («Последователи нового искусства»), які



«УНОВИС». Злева направа ў ніжнім радзе: М. Векслер, В. Ермалаева, І. Чашнік, Л. Хідэкець. У верхнім радзе: І. Чарвінка, К. Малевіч, Я. Рокк, А. Каган, М. Суэцін, Л. Юдзін, Е. Магарыл. 1922 г.

ў хуткім часе пераймяноўваецца ва «УНОВИС» («Утвердители нового искусства»). Іх тэарэтычным надмуркам стаў прынцып калектыўнай творчасці. Нават на выставах работы членаў гэтых арганізацый экспанаваліся ананімна<sup>4</sup>. Такі прынцып калектыўнай творчасці базіраваўся на ўпэўненасці «УНОВИСА» ў тым, што, па словах М. Куніна, для «сцвярджэння і ўстанаўлення новых формаў і рэалізацыі гэтых формаў неабходна арганізоўвацца ў партыі... будучыня, якую можна будаваць толькі калектывам, належыць нам»<sup>5</sup>.

«УНОВИС» таксама меў друкаваныя выданні. У 1919–1920 гг. у Віцебску былі выдадзены навукова-публіцыстычныя брашурны К. Малевіча, якія сталі тэарэтычнай асновай яго практычнай дзейнасці: «Бог не скінуты», «Мастацтва, царква, фабрыка», «Супрэматызм. 34 малюнкi», «Аб новых сістэмах у мастацтве». Тут жа ўбачыў свет «Супрэматычны сказ пра два квадраты» Эль Лісіцкага, перавыдадзены ў Берліне ў 1922 г.<sup>6</sup>

У 1921 г. Дзяржаўныя мастацкія тэхнічныя майстэрні былі рэарганізаваны ў Мастацка-практычны інстытут (рэктар В. Ермалаева). Актыўная творчая

<sup>1</sup> Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 4. С. 33.

<sup>2</sup> Тамсама.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 227.

<sup>4</sup> Незвестный русский авангард в музеях и частных собраниях // Живопись. А. Д. Сарабьянов. М., 1992. С. 166.

<sup>5</sup> Тамсама. С. 270.

<sup>6</sup> Незвестный русский авангард. С. 33.

работа ў інстытуце вялася поруч з вострай барацьбой двух выхаваўчых метадаў: старых педагогаў, якія абапіраліся на рэалістычную школу, і «левых» мастакоў, што выпрацоўвалі новыя «рэвалюцыйныя» формы. Сярод выхаванцаў інстытута – прадстаўнікі авангарднага мастацтва Леў Юдзін (1903–1941), Георгій Наскоў (1902–?), Яфім Рояк (1906–1987) і інш.

Рэалістычнае мастацтва ўмацавала свае пазіцыі, калі Віцебскі мастацка-практычны інстытут быў пераўтвораны ў Віцебскі мастацкі тэхнікум (1923 г.) і там сталі выкладаць прызнаныя творцы, што прытрымліваліся рэалістычнага метаду: У. Хрусталёў, І. Ахрэмчык, Л. Лейтман, В. Волкаў, М. Лебедзева, М. Эндэ, Ф. Фогт, М. Керзін, які і ўзначаліў тэхнікум.

Амаль усе гэтыя выкладчыкі былі выпускнікамі Пецябургскай акадэміі мастацтваў і ўсё жыццё займаліся педагогічнай дзейнасцю, перадавалі свой творчы вопыт больш маладым пакаленням. Так, Валянцін Віктаравіч Волкаў (1881–1964) выкладаў у Веліжскай мастацкай школе, Віцебскім мастацкім тэхнікуме, Беларускай тэатральна-мастацкім інстытуце; Мікалай Андрэевіч Керзін (1883–1979) – у Веліжскай мастацкай школе, Віцебскім мастацкім тэхнікуме, у Мінску, Ленінградзе; Міхаіл Георгіевіч Эндэ (1888–1932) – у гімназіях Гарадка, Веліжа, у Віцебскім мастацкім тэхнікуме.

Вялікае значэнне ў арганізацыі графічнага аддзялення Віцебскага мастацкага тэхнікума набыла дзейнасць Фёдара Адольфавіча Фогта (1889–1939). Уладзімір Якаўлевіч Хрусталёў (1896–1954) выкладаў у Народнай мастацкай школе ў Веліжы, Віцебскім і Мінскім мастацкіх вучылішчах. Іван Восіпавіч Ахрэмчык (1903–1971), выпускнік Вышэйшага мастацкага тэхнічнага інстытута ў Маскве, з 1931 г. займаўся педагогічнай дзейнасцю ў Віцебскім мастацкім тэхнікуме і Беларускай тэатральна-мастацкім інстытуце.

Усе яны абапіраліся на традыцыі рэалістычнага мастацтва, маючы дастатковы вопыт практычнай работы. Напрыклад, у першыя паслярэвалюцыйныя гады Ф. Фогт быў адным са стваральнікаў літаграфічных ілюстрацый да кніг («Рэвізор» М. Гогаля, «Стракаты флейтыст» Г. Браўнінга); М. Керзін і В. Волкаў удзельнічалі ў святочным афармленні Петраграда ў 1918 г.: М. Керзін стаў аўтарам пано «Праметэй», а В. Волкаў стварыў некалькі пано ў тэхніцы манументальна-дэкаратыўнага жывапісу,

сярод якіх «Хто не з намі – той супраць нас», «Узяцце Зімяга. 25 кастрычніка», «Навука і мастацтва вячаюць сацыялізм».

Педагогічныя і практычна-творчыя памкненні выкладчыкаў Віцебскага мастацкага тэхнікума, а таксама вывучэнне традыцый беларускага мастацтва (напрыклад, М. Лебедзева вывучала старажытныя фрэскі) сфарміравалі глебу, на якой плённа выхоўваліся маладыя мастакі. Яны не толькі набывалі творчае ўмельства ў сценах тэхнікума, але і паступова асвойвалі жыццёвую прастору. Так, навучэнцы тэхнікума ўдзельнічалі разам з педагогамі ў афармленні віцебскага кінатэатра «Мастацкі» (1924 г.).

Вызначаючы задачы тэхнікума, Народны камісарыят асветы, якому падпарадкоўвалася ўстанова, падкрэсліваў: «У адрозненне ад былой школы, дзе вучыліся ў асноўным выхадцы з дробнабуржуазнага асяроддзя, студэнтамі тэхнікума павінны быць выхадцы ў асноўным з пралетарскага асяроддзя. Па-другое, новая школа павінна пастаянна здзяйсняць цесную сувязь з жыццём, прымяняючы на практыцы атрыманыя тэхнічныя навыкі шляхам выканання заказаў і г. д. Трэцяя асаблівасць заключаецца ў тым, што ў аснову творчасці новай школы павінны легчы рэвалюцыйна-класавыя ідэі і жыццё рабоча-сялянскай масы»<sup>1</sup>.

У тэхнікуме выкладаліся жывапіс, малюнак, скульптура, пластычная анатомія, гісторыя літаратуры, гісторыя мастацтва, перспектыва, фізіка, хімія і іншыя прадметы, што сведчыла аб прафесіяналізме і шырыні ведаў, якія даваліся навучэнцам. З цягам часу прафілізацыя навучання пашырылася: у 1925–1927 гг. працавалі ўжо ганчарна-керамічная, графічная, дэкаратыўная майстэрні; у 1926/27 навучальным годзе працавалі аддзяленні малярства, разьбярства, педагогічна-мастацкі аддзел; у 1927/28 навучальным годзе быў адкрыты графічны аддзел. У тлумачальным допісе ў 1929/30 навучальным годзе пісалася: «Падручны работнік для ганчарна-керамічнага аддзела ўведзены ў штат. Тэхнікуму трэба мець сталага працаўніка, каб палепшыць і пашыраць вытворчую працу (атрымаць з-за мяжы машыны). Рознахарактарная вытворчасць (размінанне гліны, састаўленне смесей, праца пры горне і г. д.) з выпадковымі працаўнікамі вельмі складаная і патрабуе кожны раз працяглага тэрміну для азнамлення іх з характарам працы»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 4. С. 44.

<sup>2</sup> Гістарычны архіў Віцебскай вобласці. Ф. 837. Вол. 1. Спр. 100.

Захаваліся чарцяжы абсталявання, да якіх дадалася апісанне вялікіх і малых печаў, «глінянай рабрыстай трубы, у сценкі якой ўведзена награвальная спіраль», якая «прызначаецца для атаплення вагонаў электрычнага трамвая»<sup>1</sup>. Таксама даваліся часцяжы награвальнага посуду, які мог выкарыстоўвацца як у хатніх умовах, так і ў лабаратарыях, «кракадзіл» для нагрэву цырульніцкіх шчыпцоў, грэлка для шпітальяў, ваза-комін і інш. На вырабах павінна было ставіцца кляймо з подпісам: «Віцебск. Беларускі дзяржаўны мастацкі тэхнікум. Керамічная майстэрня. Імя аўтара».

У 1928 г. Віцебскі мастацкі тэхнікум перайменаваны ў Дзяржаўнае мастацкае вучылішча. Яго вучні ўдзельнічалі ў Першай Усебеларускай мастацкай выставе, дзе іх работы экспанаваліся асобным раздзелам «Творы навучэнцаў Віцебскага мастацкага тэхнікума».

Значэнне гэтай установы цяжка пераацаніць і найпершае сведчанне гэтага – імёны яго выхаванцаў, якія скончылі тэхнікум у 1920–30-я гг. і сталі вядучымі майстрамі беларускага мастацтва ХХ ст.

Сярод іх жывапісцы В. Цвірка, К. Касмачоў, П. Масленікаў, А. Кроль, В. Дзежыц, Я. Зайцаў, А. Гугель, П. Гаўрыленка, М. Манасзон, Я. Ціхановіч, М. Беляніцкі, Р. Семашкевіч, скульптары З. Азгур, С. Селіханаў, А. Арлоў, графікі Н. Галоўчанка, В. Ціхановіч, тэатральны мастак Я. Нікалаеў і іншыя.

Сярод новых відаў адукацыі ў галіне тэхнагенных мастацтваў цікава ўзгадаць пра дзейнасць Віцебскага кінатэхнікума, які быў адкрыты 1 лютага 1931 г., называўся «Дзяржаўны беларускі кінатэхнікум. Г. Віцебск» і знаходзіўся на Канатнай вуліцы, 93<sup>2</sup>.

У ім было два аддзяленні: кінафікатарскае і тэхнічнае. Выкладаліся такія дысцыпліны, як гука-тэхніка, радыётэхніка, электратэхніка, акустыка, оптыка, хімія кінаплёнкі, пракціравачная апаратура, здымачная апаратура, абсталяванне кінатэатра, арганізацыя кінавытворчасці.

Зыходзячы з названых дысцыплін, у кінатэхнікуме рыхтавалі спецыялістаў кінапракату, але разам з тым вялікае значэнне надавалі сацыяльным праблемам, аб чым сведчыць выкладанне такой дысцыпліны, як сацыялогія мастацтва. Студэнты выконвалі «заданні па рэцэнзіі кінафільма, яго педагагічным уздзеянні на глядачоў рознага ўзросту, рэкламе кінафільма»<sup>3</sup>.

Разам з тэхнічнымі аддзяленнямі існавала і творчае – сцэнарнае, дзе вывучалі гісторыю кіно, метадалогію пабудовы фільма, тэатразнаўства і рэжысуру, сцэнарый, фотаграфію, спецдысцыпліны. Захаваліся вучэбныя праграмы па графіцы («мэта – азнаёміць з усімі метадамі і сродкамі графічнай вобразнасці, азнаёміць з навейшымі накірункамі ў вобразным мастацтве і іх уздзеяннем на пераасэнсаванне тэатральных і кінапастановак»), па гісторыі музыкі, у праграму якой уваходзіла такая актуальная для таго часу тэма, як «Работа і рытм», адпаведна праграма па гісторыі кіно актуалізавала тэмы: «Кіно як масавае экраннае відовішча», «Развіццё фотаграфіі як прадукт буржуазнага «дэмакратызму», «Гісторыя заходнееўрапейскага кіно», «Карцінныя прадстаўленні А. Блока і першыя сцэнарыі», асобна выдзялялася творчасць Грыфіта, Чарлі Чапліна і іншых<sup>4</sup>.

У 1929/30 навучальным годзе ў мастацкім тэхнікуме мелася чатыры аддзяленні, на якіх рыхтавалі мастакоў-выкладчыкаў вобразнага мастацтва для агульнаадукацыйных устаноў і мастацкіх гурткоў пры клубах, мастакоў-інструктараў для ганчарна-керамічнай прамысловасці, мастакоў-графікаў для паліграфічнай прамысловасці, дэкаратараў-бутафораў для патрэб тэатраў, кінавытворчасці і клубнай сцэны. Калі навучанне па першых дзвюх спецыяльнасцях было ад 1 да 4 курса, дык паліграфічная і дэкарацыйная майстэрні ўводзіліся на 3 курсе мастацка-педагагічнага аддзялення<sup>5</sup>.

Імкненне да большага пашырэння музычнага, тэатральнага, выяўленчага мастацтваў і зварот да розных сродкаў прапаганды нараджалі новыя разнастайныя формы мастацкай адукацыі і асветы. Вельмі моцнае было жаданне выйсці на ўзровень вышэйшай школы. У пачатку 1920-х гг. гэта рабілася пакуль што толькі ўмоўна, што адлюстравалася пераважна ў назвах навучальных устаноў. Так, у межах выяўленчага мастацтва гэта быў мастацка-практычны інстытут, у межах музычнага мастацтва – народныя кансерваторыі.

Б. Асафеў пісаў: «Мне здаецца, што рабочая, або, як яе па старой памяці яшчэ называюць, «народная» кансерваторыя павінна стаць тым даследчым цэнтрам, дзе пачне стварацца актуальная і слаўная музычная свядомасць новага слухача і адкуль вырасце новая музычная культура насустрач

<sup>1</sup> Гістарычны архіў Віцебскай вобласці. Ф. 837. Воп. 1. Спр. 100. Арк. 31.

<sup>2</sup> Тамсама. Ф. 1539. Воп. 1. Спр. 10. Арк. 35.

<sup>3</sup> Тамсама. Спр. 20. Арк. 62.

<sup>4</sup> Тамсама. Спр. 18. Арк. 35.

<sup>5</sup> Тамсама. Ф. 837. Воп. 1. Спр. 100.



Першы будынак Віцебскай народнай кансерваторыі. 1918 г.

жыццёвым перадумовам, якія ўтрымліваюцца ў творчых спробах юнага пакалення кампазітараў і ў новых ідэях у галіне выканання...»<sup>1</sup>.

У народных кансерваторыях, адкрытых у Беларусі, вучні авалодвалі іграй на розных інструментах, набывалі музычна-тэарэтычныя веды і разам з педагогамі вялі канцэртна-лекцыйную работу сярод шырокіх мас.

Паводле арганізацыйных формаў гэтыя навучальныя установы працягвалі традыцыі, закладзеныя ў рускіх народных кансерваторыях, а па структуры і змесце навучальнага працэсу яны з'яўляліся арганізацыямі, якія аднаўлялі патрабаваннем новага грамадства. Гэта былі спецыяльныя музычныя навучальныя ўстановы, заняткі ў якіх праводзіліся рэгулярна, а прадметы выкладаліся на высокім прафесійным узроўні.

Праграма ўключала толькі музычныя прадметы. Вучыцца тут маглі людзі, розныя па ўзросце і прафесійнай падрыхтоўцы. Народныя кансерваторыі сталі, па сутнасці, своеасаблівымі аб'яднаннямі, дзе давалася і пачатковая, і сярэдняя музычная адукацыя, вучыліся і дзеці, і дарослыя, і тыя, хто імкнуўся спасцігнуць глыбіню спецыяльнай адукацыі, і тыя, хто хацеў толькі далучыцца да свету музыкі. Побач з народнымі кансерваторыямі, дзе праграмы былі агульныя для ўсіх навучэнцаў (або дыферэнцыраваліся па ўзроставым прынцыпе), існавалі кансерваторыі з двума курсамі навучання – прафесійным і асветніцкім. Так, у Гомельскай народнай кансерваторыі спалучаліся спецыяльная і кароткачасовая формы адукацыі.

Такая арганізацыя навучальнага працэсу адпавядала галоўнаму прынцыпу развіцця мастацкай адукацыі ў 1920-я гг., які заключаўся ў ажыццяўленні спецыяльнай адукацыі і мастацкай асветы мас.

Разнастайнае і цікавае мастацкае жыццё Віцебска, дзе функцыянаваў вялікі сімфанічны аркестр (да 120 чалавек, першым дырыжорам якога быў Б. Суходрэў), абумовіла адкрыццё там першай у Беларусі народнай кансерваторыі. На пасадку дырэктара Віцебскай кансерваторыі (1918 г.) і дырыжора сімфанічнага аркестра быў запрошаны таленавіты музыкант Мікалай Андрэевіч Малько (1883–1961) – ужо вядомы оперна-сімфанічны дырыжор, які пачаў свой творчы шлях яшчэ пры Э. Напраўніку ў Марыінскім тэатры. М. Малько скончыў Пецярбургскую кансерваторыю, дзе па тэорыі і кампазіцыі займаўся ў М. Рымскага-Корсакава, А. Лядава і А. Глазунова, па класе раяля – ў Н. Лаўрова і ў дырыжорскім класе М. Чарапніна.

М. Малько аказаўся дзейным арганізатарам і патрабавальным музыкантам-выхавацелем, які актыўна ўключыўся ў будаўніцтва новага жыцця. За кароткі час знаходжання ў Віцебску ён здолеў зрабіць «сімфанічны аркестр Віцебскага аддзела Усерасійскага саюза аркестрантаў... непазнавальным... Правёў вялікую работу, і ў сучасны момант ва ўмовах правінцыяльнага жыцця, безумоўна, можа лічыцца бліскучым»<sup>2</sup>.

Стварэнне рэпертуару аркестра было даволі складанай справай, аб чым сведчыць дзённікавы запіс М. Малько: «Віцебск, 2 лістапада, 11 гадзін 35 хвілін – 1 гадзіна 50 хвілін... Зала Пралетарскага клуба 1 Мая. Праграма: Бетховен – «Эгмант», Чайкоўскі – «Італьянскае капрычыя», Літальф – уверцюра «Рабесп'ер». Цяжка апісаць уражанне, такое яно моцнае і разнастайнае: агульная неразбярэха, стракаты натоўп музыкантаў, натоўп разявак, поўнае неўладкаванне ўсяго, неакуратнасць у часе, мітуслівы Барыс Міхайлавіч Суходдзеў (Суходрэў, памылка друку. – В. П.) і пры гэтым Шуман з пытаннем: «Якую мне валторну іграць?» (вядома, жартам). Спачатку я думаў, што нічога не выйдзе: паспрабаваў іграць – какафонія, да таго ж многіх не хапала. Потым іншыя глядзяць, як быццам прыйшоў беларучка; я вырашыў, сцяўшы зубы, працаваць. Вучыў не таго, каго трэба, трэба было б з кожным або з пультам паасобку, а вучыў усіх разам, дамагаючыся перш

<sup>1</sup> Асафьев В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л., 1973. С. 133.

<sup>2</sup> Витебский листок. 1918. 10 листок.

Група артыстаў Віцебскага сімфанічнага аркестра. У цэнтры трэцяга раду – Б. Сухадрэў (трэці злева) – адміністратар аркестра і адзін з заснавальнікаў кансерваторыі, М. Малько (чацвёрты злева) – галоўны дырыжор аркестра і дырэктар Віцебскай народнай кансерваторыі, Анры Фортэр (пяты злева) – французскі дырыжор і кампазітар, які прыехаў на гастролі



за ўсё стройнасці, потым больш ці менш правільных гукаў, потым ужо астатняга... Крыху праяснілася; неяк ідзём наперад, але цяжка і вельмі марудна; я працую шмат, але гэта не зусім работа музыканта: хутчэй работа натхніцеля-настаўніка. Стараюцца, глядзяць і хочучь зрабіць, але сіл не хапае»<sup>1</sup>.

Аднак з гэтага «стракатага натоўпу музыкантаў» быў створаны сапраўдны аркестр, які, па сведчанні самога ж М. Малько, у перыяд з 11 чэрвеня 1919 г. да 11 красавіка 1921 г. даў 201 канцэрт!

У рэпертуар аркестра ўваходзілі лепшыя ўзоры рускай і замежнай класікі: Пятая сімфонія Л. Бетховена, Незавершаная сімфонія Ф. Шуберта, Чацвёртая і Пятая сімфоніі П. Чайкоўскага, Першая сімфонія В. Каліннікава, «Шахеразада» М. Рымскага-Корсакава, сюіты з музыкі Э. Грыга да «Пер Гюнта» і Ж. Бізэ да «Арлезіянкі» і інш. Складанасць партытур, разнастайнасць характараў і вобразаў гэтых твораў патрабавалі вялікіх творчых магчымасцей аркестра і музычна-арганізацыйных здольнасцей дырыжора. Не толькі адказныя адносіны да канцэртных выступленняў, але і плённае выкарыстанне часу, які адводзіўся на рэпетыцыі і на педагогічную практыку, характарызувалі М. Малько як паслядоўнага, настойлівага дырыжора-педагога. Выкладаючы музычную форму і інструментар, ён абавязваў сваіх вучняў наведваць рэпетыцыі аркестра, якія з'яўляліся фактычна працягам заняткаў у класе.

Адзначаючы 10-годдзе творчай дзейнасці М. Малько ў 1918 г., Віцебскі аддзел мастацтваў у сваім віншаванні падкрэсліваў: «Арганізацыя народнай кансерваторыі, радыкальнае паляпшэн-

не нашага дзяржаўнага сімфанічнага аркестра, наладжанне цэлага шэрагу выдатных агульнадаступных канцэртаў – усё гэта справа Ваших рук, Вашага творчага пачыну... Высокі лозунг «Мастацтва – народу!» знайшоў у Вашай асобе свайго таленавітага і гарачага прыхільніка...»<sup>2</sup>.

Так, жаданне далучыцца да высокага мастацтва было вельмі моцнае. Своеасаблівым паказчыкам усеагульнай зацікаўленасці, імкнення людзей, розных па ўзросце і сацыяльным становішчы, атрымаць музычную адукацыю была колькасць нададзеных заяў (1530!) у Віцебскую кансерваторыю. Тыя, што аддавалі перавагу фартэпіяна (1165 чалавек), скрыпцы (223 чалавекі) і спевам (118 чалавек), традыцыйна складалі большасць жадаючых займацца музыкой. Універсальнасць фартэпіяна, яго багатае аркестравае гучанне, прыгажосць і гібкасць чалавечага голасу вабілі аматараў музыкі, і гэтыя спецыяльнасці заставаліся найбольш папулярнымі. Прынятыя вучні былі размеркаваны па класах: 122 піяністы, 22 вакалісты, 49 скрыпачоў, 14 віяланчэлістаў і па 2 чалавекі ў класах кампазіцыі і валторны.

Музыканты, якія працавалі ў Віцебску, добра ўсведамлялі ролю мастацтва ў выхаванні чалавека. Пры арганізацыі народнай кансерваторыі ў дакладной запісцы Віцебскага аддзялення Усерасійскага саюза аркестрантаў народнаму камісару па справах мастацтваў А. Луначарскаму пісалася: «Патрэба ў названай навучальнай установе адчувалася даўно ўжо, але ажыццявіць якую не ўяўлялася магчымым па прычынах выключна палітычнага характару. Цяпер жа, калі становішча працоўных класаў у дзяр-

<sup>1</sup> Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1972. С. 22.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 345.

жаве стаіць на першым плане, а не апошнім, як было да рэвалюцыі, і калі прадстаўнікі новай улады прыкладаюць усе намаганні і клопаты да таго, каб бяднейшыя слаі насельніцтва былі ў роўнай ступені забяспечаны з маёмным класам і карысталіся дабротамі жыцця на аднолькавых з імі правах, з'яўляецца поўная магчымасць шырока прапагандаваць музычнае мастацтва сярод народа і стварыць такія ўмовы, дзякуючы якім працоўны і рабочы элемент можа атрымаваць не толькі эстэтычнае задавальненне ў якасці слухачоў, але і прымаць удзел у якасці харавых і аркестравых выканаўцаў, а таксама выдзяляць са свайго асяроддзя кіраўнікоў у справе навучання і пашырэння мастацтва ўсюды»<sup>1</sup>.

Умовы працы ў першыя гады дзейнасці кансерваторыі былі цяжкія: не хапала інструментаў, нотных выданняў, памяшканняў (спачатку заняткі вяліся ў другой палове дня ў розных памяшканнях савецкіх устаноў).

Педагогамі кансерваторыі ў большасці былі маладыя музыканты, якія спалучалі ў сабе педагогічныя і выканаўчыя здольнасці. Іх энтузіязм, энергія, самаадданасць, напружаная праца дазволілі перамагчы ўсе цяжкасці, адолець усе перашкоды і выхаваць немалую колькасць вучняў, многія з якіх пазней паступілі і паспяхова закончылі Ленінградскую і Маскоўскую кансерваторыі.

Самае прадстаўнічае па колькасці навучэнцаў і педагогаў у Віцебскай кансерваторыі было фартэпіянае аддзяленне. На ім выкладалі выдатныя піяністы: М. Дубасаў (1869–1935), вучань А. Рубінштэйна, лаўрэат I Міжнароднага конкурса яго імя (1890 г.); Е. Шуман, выхаванка Пецябургскай кансерваторыі па класе прафесара Ф. Штэйна; Э. Бай, які закончыў Пецябургскую кансерваторыю і ўдасканальваў фартэпіянае майстэрства ў Леапольда Гадоўскага. Таксама на фартэпіянным аддзяленні выкладалі і іншыя выпускнікі Пецябургскай кансерваторыі: В. Мерын, А. Штэйн, Я. Фрадкіна, І. Святлоўская, Э. Завелеў.

Па іншых спецыяльнасцях у кансерваторыі працавалі выкладчыкамі музыканты, якія валодалі высокім выканаўчым майстэрствам: К. Грыгаровіч, А. Бяссмертны, Г. Шэйдлер (скрыпка), С. Шпільман (віяланчэль), О. Шуман (валторна), у мінулым саліст аркестра Марыінскага тэатра ў Пецябургу, С. Браўдо (габой), у далейшым саліст аркестра

Вялікага тэатра СССР, К. Зімін (спевы), М. Анцаў (тэарэтык і кампазітар, вучань М. Рымскага-Корсакава), В. Праснякоў (выкладчык пластыкі і рытмікі, танцоўшчык у балете М. Фокіна, унук польскіх паўстанцаў – сяброў А. Міцкевіча, з 1921 г. дырэктар Віцебскай народнай кансерваторыі). Гэтыя педагогі выходзілі ў вучняў добры мастацкі густ, адпрацоўвалі тэхнічнае майстэрства, адстойваючы ў сваёй дзейнасці творчыя прынцыпы рускай школы.

Выканальніцкая практыка педагогаў абумовіла шырокае распаўсюджванне ў Віцебскай народнай кансерваторыі і ў горадзе аркестрава-інструментальнай канцэртнай творчасці. Менавіта асветніцка-выканальніцкая дзейнасць інструменталістаў стала характэрнай рысай культурнага жыцця Віцебска.

Прыезд вядомых музыкантаў у Віцебск, іх актыўная высокамастацкая канцэртна-прапагандысцкая дзейнасць спрыялі стварэнню інтэнсіўнай творчай абстаноўкі ў горадзе. Выдатная кваліфікацыя настаўнікаў і высокі ўзровень заняткаў вылучылі Віцебскую народную кансерваторыю ў шэраг лепшых у краіне навучальных устаноў таго часу. Існаванне двух калектываў – народнай кансерваторыі і сімфанічнага аркестра – аказалася выключна спрыяльным для развіцця музычнай культуры Віцебска і рэспублікі ў цэлым.

У адрозненне ад Віцебска, дзе выразна адчуваўся непасрэдны ўплыў прадстаўнікоў рускай культуры і маладое пакаленне музыкантаў выходзіла менавіта на рускіх творчых традыцыях, у іншых губернях музычнае жыццё развівалася ў больш цеснай сувязі з мясцовымі звычаямі. Так, асаблівым «захаваннем» народных традыцый вызначалася Гомельшчына. Многія даследчыкі неаднаразова падкрэслівалі незвычайную музычную здольнасць жыхароў Палесся, неабмежаваныя магчымасці іх творчага таленту, любоў да харавых спеваў<sup>2</sup>.

Пры арганізацыі шырокай сеткі музычных навучальных устаноў у 1920-я гг. на Гомельшчыне музыка ў масы працоўных у большасці выпадкаў прыходзіла менавіта праз музычна-харавыя студыі і гурткі, што не было ўласціва ніводнай іншай губерні Беларусі. Тут можна адзначыць студыю пры Гомельскім культадзеле губпрадсавета, студыю ў Нова-Беліцы пры заводзе «Везувій», якой кіраваў беларускі кампазітар, выхаванец Пецябургскай

<sup>1</sup> Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці. Ф. 1050. Воп. 1. Спр. 9. Арк. 5.

<sup>2</sup> Можайко З. Песенная культура Беларускага Полесся: селі Тонж. Мінск, 1971. 263 с.

кансерваторыі па класах А. Лядава і М. Сакалова Аляксей Яўлампавіч Туранкоў (1886–1958), а таксама Палескую музычна-харавую студыю імя Н. Брусавай (усе заснаваны ў 1919 г.), музычна-вакальны гурток у Клімавічах (1918 г., кіраўнік А. Ляшкевіч).

Заканамерным быў працяг музычна-харавых традыцый і ў Гомельскай народнай кансерваторыі, якая адкрылася 3 ліпеня 1919 г. Фарміраванне арганізацыйнай структуры Гомельскай кансерваторыі праходзіла своеасабліва. Першай адметнай характарыстыкай стала сама арганізацыя навучальнага працэсу: наяўнасць дзвюх формаў навучання – спецыяльнага і кароткачасовага. У газеце «Путь Советов» пісалі: «Губернскі аддзел народнай адукацыі, жадаючы ісці насустрач наспелай патрэбе ў шырокай музычнай адукацыі, пастанавіў арганізаваць у Гомелі народную кансерваторыю.

У кансерваторыі будуць адкрыты два аддзяленні:

1. Спецыяльнае – для сапраўдных спецыялістаў-музыкантаў. У яго будуць прыняты асобы з сур'ёзным музычным дараваннем. Праграма гэтага аддзялення будзе тая ж, што і ў іншых кансерваторыях і музычных школах.

2. Курсавое (кароткачасовае) – для тых, хто хоча пазнаёміцца з першапачатковай тэхнікай музычнага выканання.

Апрача чыста музычнай адукацыі, кансерваторыя будзе імкнуцца даць сваім выхаванцам і педагогічныя навыкі, неабходныя для таго, каб яны маглі падысці бліжэй да народнага музычнага пачуцця і прывіць густ да мастацкай музыкі»<sup>1</sup>.

Увядзенне розных прынцыпаў выкладання (для спецыялістаў і для тых, хто хацеў бы толькі азнаёміцца з музычным мастацтвам) стала адлюстраваннем тых напрамкаў, па якіх развівалася сістэма музычнай адукацыі ў пачатку 1920-х гг. – падрыхтоўка прафесіяналаў і далучэнне шырокіх мас да музычнага мастацтва.

У адрозненне ад вучэбных праграм іншых кансерваторый у Гомельскай кансерваторыі вялікае значэнне надавалася вывучэнню народнай музыкі і песні, методыцы харавых спеваў, прычым значыліся гэтыя прадметы толькі ў праграме курсавога аддзялення, якое, відаць, было больш цесна звязана з народнымі музычна-выканаўчымі традыцыямі Гомельшчыны.

У дзейнасці кансерваторыі самы актыўны ўдзел прымаў Мікалай Уладзіміравіч Назараў (1885–1942) –

высокапрафесійны музыкант, які прыехаў у Гомель з Масквы ў 1918 г., а з 1920 г. стаў загадчыкам (дырэктарам) Гомельскай народнай кансерваторыі. Ён працаваў дырыжорам сімфанічнага аркестра, выкладаў у класе габоя, а таксама тэарэтычныя дысцыпліны, займаўся з харавымі групамі, якія неаднаразова выступалі ў канцэртах.

Паралельна з развіццём песенна-харавых традыцый у Гомельскай кансерваторыі зараджаліся і новыя формы калектыўнага выканальніцтва, напрыклад, выкананне на народных інструментах. Там існаваў аркестр рускіх інструментаў, і можна меркаваць, што гэта была першая навучальная ўстанова ў Беларусі, дзе загучаў аркестр народных інструментаў.

Народныя кансерваторыі былі таксама адкрыты ў Мінску (1919 г) і Бабруйску (1921 г.).

Адной з яскравых старонак дзейнасці народных кансерваторый Віцебска, Мінска, Гомеля і Бабруйска стала канцэртна-асветніцкая работа. Выступленні салістаў і музычных калектываў гэтых навучальных устаноў мелі сістэматычны і планамерны характар. Абавязковыя штотыднёвыя канцэрты музыкантаў-педагогаў і вучняў віталіся ў самых розных залах гарадоў Беларусі.

Канцэртна-асветніцкая дзейнасць развівалася ў разнастайных формах. Арганізоўваліся асобныя канцэрты і тэматычныя цыклы, якія суправаджаліся музыказнаўчымі каментарыямі непасрэдна ў навучальных установах і ў канцэртных залах гарадоў. Але побач з традыцыйнымі формамі канцэртна-асветніцкай дзейнасці ўзніклі і новыя формы музычнай прапаганды. Гэта былі выязныя канцэрты ў рабочыя клубы, на адкрытыя пляцоўкі ў парках, канцэрты-мітынгі, масавыя святы, мастацкае абслугоўванне Чырвонай Арміі і Флоту, франтоў грамадзянскай вайны і г. д. Безумоўна, такая рознабаковая, насычаная дзейнасць педагогаў і вучняў адыграла асабліва значную ролю ў далучэнні шырокіх мас да музычнага мастацтва.

У 1920-я гг. існавала мноства формаў выкладання музыкі, большасць з якіх не мелі дакладнага профілю і не маглі быць выразна функцыянальна размежаваны. Першай спробай стварыць цэласную сістэму музычнай адукацыі ў краіне з'явілася складанне ў 1919 г. «Асноўных палажэнняў аб дзяржаўным музычным універсітэце», зыходзячы з якіх спецыяльныя музычныя навучальныя ўстановы падзяляліся на тры ступені ў адпаведнасці з узроў-

<sup>1</sup> Путь Советов. 1919. 4 чэрв.





Выкладчыкі і навучэнцы  
Віцебскага музычнага  
тэхнікума. 1924 г.

нем ведаў навучэнцаў. Аднак у гэтых «Асноўных палажэннях...» яшчэ не былі размежаваны задачы спецыяльнай адукацыі і асветы, не быў вызначаны ўзроставы цэнз.

У той час толькі намячаліся шляхі ўдасканалення сістэмы музычнай адукацыі і дзейнасці іншых творчых арганізацый, якія атрымалі ўсебаковую дапамогу пасля прыняцця пастановы «Аб перабудове літаратурна-мастацкіх арганізацый» у 1932 г. У сувязі з гэтым у дакументах і перыядычным друку адлюстроўваліся шматлікія «музычныя рэформы», сутнасць якіх у большасці выпадкаў зводзілася толькі да змены назвы і падзелу навучальных устаноў на ступені.

Спроба стварыць дакладную сістэму навучальных устаноў была выклікана таксама патрабаваннямі новага зместу іх дзейнасці. У артыкуле «Рэформа музычнай адукацыі» І. Палфёраў, выкладчык па класе фартэпіяна Мінскай народнай кансерваторыі, пісаў: «Навучальна-адукацыйнае трэба прызнаць, што да гэтага часу яна зводзілася да вузкай спецыяльнай тэхнічнай падрыхтоўкі, і не было агульнаадукацыйных класаў, якія давалі б шырокае музычнае развіццё шырокім масам. І толькі цяпер у РСФСР праводзіцца ў жыццё даўно наспелая музычная рэформа, лозунг якой – узняцце мастацкай свядомасці мас.

Кратка рэформа заключаецца ў наступным: знішчаецца кансерваторыя, узнікае сетка музычных

школ, якія ўзначальвае дзяржаўны музычны ўніверсітэт. Выкладанне вядзецца па новым метадах, задачамі якога з'яўляюцца: палегчыць масам працэс слухання музыкі, навучыць іх актыўнаму ўспрыманню, развіць музычную свядомасць, выкладаць музычную граматыку шляхам жывых гутарак, якія шырока ахоплівалі б сутнасць тэарэтычнага боку мастацтва. Дзяржаўны музычны ўніверсітэт уключае ў сябе ўсе галіны музычнага мастацтва і творчасці нафакультэтна.

Аддзел мастацтваў Беларусі адным з першых бярэ на ўзбраенне гэтую рэформу і вырашае адмовіцца ад кансерваторыі, рэарганізаваць яе ў школы I і II ступені з агульнаадукацыйным курсам, паступіць на які маюць права ўсе без абмежавання ўзросту»<sup>1</sup>.

Але чыста знешняе перайменаванне кансерваторыі ў музычныя школы на першым часе не ўнесла амаль ніякіх прынцыповых змен у змест гэтых навучальных устаноў, не змяніла становішча ўнутры іх. Усе складаныя праблемы былі звязаны са станаўленнем навучальнага працэсу, дыферэнцыяцыйнай праграм, адпаведным размеркаваннем навучэнцаў па класах. І яны вырашаліся толькі з цягам часу, з набыццём пэўнага вопыту ў арганізацыі сістэмы музычнай адукацыі ў Беларусі.

Толькі пасля таго, як на базе народных кансерваторыі былі адкрыты музычныя тэхнікумы (Ві-

<sup>1</sup> Звезда 1921. 1 снеж.

цебск – 1922 г., Мінск – 1924 г.), узнікла патрэба ў стварэнні музычных школ-сямігодак, дзе займаліся б дзеці з сямігадовага ўзросту і якія рыхтавалі б вучняў для паступлення ў музычныя тэхнікумы.

Фарміраванне сістэмы музычнай адукацыі патрабавала дыферэнцыяцыі навучэнцаў па ўзросце і дакладнага размежавання задач, якія ставіліся перад пачатковымі, сярэднімі і вышэйшымі навучальнымі ўстановамі. Захаваўшы школы толькі для дзіцячага навучання, ім тым самым забяспечылі стабільнае існаванне да канца XX ст.

Арганізацыі дзіцячай музычнай адукацыі надавалася вялікая ўвага. У пастановах кіруючых органаў, выступленнях педагогаў, работнікаў мастацтва падкрэслівалася, што асноватворным для далейшага развіцця сістэмы спецыяльнай адукацыі з'яўляецца канкрэтызацыя задач, дакладнасць праграм навучання менавіта ў дзіцячай музычнай школе. Так, Н. Брусава ў часопісе «Музыка і рэвалюцыя» пісала: «Кранулася з месца прафесійная музычная адукацыя... тады, калі абудзіліся яе школьныя арганізацыі...»<sup>1</sup>.

Музычныя школы адкрываліся ў розных гарадах Беларусі: Магілёве (1919 г.), Гомеле (1923 г.), Мінску (1926 г.), Бабруйску (1927 г.) і інш. У іх займаліся па 200–250 навучэнцаў, ствараліся свае аркестры, хары – асноўныя ўдзельнікі музычна-канцэртнага жыцця гарадоў. У межах музычных школ пачыналі сваю дзейнасць беларускія кампазітары. Арганізатарам Бабруйскай школы стаў Яўген Карлавіч Цікоцкі (1893–1970) – у будучым народны артыст СССР. Пад яго кіраўніцтвам рабіў свае першыя крокі ў музыцы Уладзімір Уладзіміравіч Алоўнікаў (1919–1998) – кампазітар і грамадскі дзеяч, у 1962–1982 гг. рэктар Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі, народны артыст БССР (1970 г.). Аркестр Магілёўскай школы ў 1924 г. удзельнічаў у пастаноўцы оперы М. Чуркіна «Вызваленне працы».

Мастацкая адукацыя ў першай палове 1920-х гг. знаходзілася ў поўным пошуку аптымальнай сістэмы. Сведчанне таму – рэарганізацыя і частае перайменаванне навучальных устаноў (студыі, майстэрні, школы I і II ступені, народныя кансерваторыі, музычныя ўніверсітэты, мастацка-практычныя інстытуты). Больш стабільнае становішча яна набыла з адкрыццём тэхнікумаў – музычных і мастацкіх. Пра Віцебскі мастацкі тэхнікум, які адкрыўся ў 1923 г., гаворка ў нас ўжо ішла.



І. Ахрэмчык. Народная артыстка СССР Л. Александроўская

Музычныя тэхнікумы ў Беларусі не толькі давалі прафесійную адукацыю, але і аб'ядноўвалі ўсе музычна-выканальніцкія і тэарэтычна-даследчыя сілы рэспублікі. Яны таксама адыгрывалі важную ролю ў стварэнні творчых калектываў.

Важнае месца ў фарміраванні нацыянальных музычных кадраў і развіцці беларускай музычнай культуры заняў Мінскі музычны тэхнікум (пазней Мінскае музычнае вучылішча імя М. Глінкі, цяпер – Мінскі музычны каледж). У яго арганізацыі і дзейнасці нельга пераацаніць ролю Аркадзя Львовіча Бяссмертнага (1893–1955) – скрыпача і дырыжора аркестра, першага дырэктара гэтай установы, вакалістаў Васіля Аляксеевіча Цвяткова (1866–1933) і Антона Пятровіча Баначыча (1880–1933), піяністаў Валянціны Антонаўны Сямашка (1868–1938) – вучаніцы В. Сафонава і Георгія Мікалаевіча Пятрова (1888–1960) – вучня К. Ігумнава, і інш. Славіліся ў сталіцы выступленні сімфанічнага аркестра тэхнікума, якім кіравалі А. Бяссмертны і І. Гітгарц. Самай вядомай і любімай у слухачоў спявачкай стала выпускніца тэхнікума Л. Александроўская.

Значнай для развіцця музычнай культуры рэспублікі была дзейнасць кафедры тэорыі і кампазіцыі. Сярод іншых кафедраў тэхнікума яна адыгрывала адметную ролю, бо стала тым адукацыйным фундаментам, на якім пачалі фарміравацца нацыянальная кампазітарская школа і музыказнаўчая навука.

Клас кампазіцыі вёў кампазітар, фалькларыст і этнограф, вучань М. Рымскага-Корсакава Якаў Васільевіч Прохараў (1870–1942), які выхаваў кампазітараў І. Любана, В. Яфімава, Н. Сакалоўскага, А. Кавалёва, С. Сендзярэя і інш. Музычна-тэарэтыч-

<sup>1</sup> Музыка и революция. 1926. № 1. С. 27.



Якаў Васільевіч Прохараў  
(1870–1942)



Юльян Мікалаевіч Дрэйзін  
(1879–1942 гг.)

ня дысцыпліны выкладаў кампазітар, у 1944–1948 гг. дырэктар Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі, народны артыст БССР (1955 г.) Мікалай Ільіч Аладаў (1890–1972), у якога займаліся будучыя кампазітары А. Багатыроў, Н. Сендзярэй, У. Алоўнікаў, Н. Сакалоўскі і музыказнаўцы Ю. Ляцецкі, Г. Мігай, С. Нісневіч і інш.

На гэтай жа кафедры працаваў і Юльян Мікалаевіч Дрэйзін (1879–1942). Закончыўшы гісторыка-філалагічны факультэт Маскоўскага ўніверсітэта

ў 1908 г., дзе яго педагогамі ў галіне класічнай філалогіі былі прафесары М. Крашаніннікаў (лацінская мова) і А. Навіцкі (грэчаская мова), Ю. Дрэйзін працаваў у Магілёўскай мужчынскай гімназіі выкладчыкам антычных моў да 1918 г. Потым выкладаў гісторыю ў сярэдніх і вышэйшых школах, а таксама гісторыю музыкі ў Магілёўскай музычнай школе. Музычную адукацыю, тэарэтычную і практычную (скрыпка), ён атрымаў пад кіраўніцтвам прафесараў Г. Дулава і Б. Сібора. У 1925 г. Ю. Дрэйзін пераязджае ў Мінск, дзе працуе выкладчыкам тэорыі і гісторыі музыкі ў педагагічным і музычным тэхнікумах і ў кансерваторыі. Два гады Ю. Дрэйзіна выбіралі членам Мінскага гарсавета. У 1935 г. ён пераехаў на работу ў Маскву, дзе і пражыў да канца жыцця.

Чалавек шырокай эрудыцыі, Ю. Дрэйзін валодаў лацінскай, французскай, нямецкай, англійскай, італьянскай, польскай мовамі. Займаўся перакладамі са старажытнагрэчаскай на беларускую мову. Адулікаваў шмат артыкулаў у газетах і часопісах, надрукаваў кнігу «Музыка і рэвалюцыя» (Магілёў, друкарня Крунта, 1921 г.). У сваіх публікацыях паспрабаваў асэнсаваць праблемы тагачаснай беларускай музыкі.

Інтэлігентны, надзвычай адукаваны чалавек, Ю. Дрэйзін, апрача педагагічнай, займаўся вялікай асветніцкай дзейнасцю, выступаючы з цікавымі лекцыямі аб творчасці кампазітараў. Ён арганізаваў



Выкладчыкі і вучні  
Магілёўскай музычнай  
школы. 1923/24  
навучальны год. Чацвёрты  
рад зверху – выкладчыкі  
(злева направа):  
4 – А. Яўстратаў (скрыпка),  
5 – Я. Пэўзнер (кіраўнік  
сімфанічнага аркестра),  
6 – А. Боркус (фартэпіяна),  
7 – І. Каранеўская  
(фартэпіяна), 8 – Л. Зісман  
(дырэктар школы з 1920 г.),  
9 – Казакоў, 10 – І. Меркіна  
(фартэпіяна), 11 – Б. Браўдэ  
(духавыя інструменты),  
12 – Ю. Дрэйзін  
(тэарэтычныя дысцыпліны),  
13 – Б. Анчараў (сольныя  
спевы)



Выкладчыкі па класе  
спеваў А. Краўзэ  
і А. Баначыч з групай  
навучэнцаў. 1931 г.

і правёў некалькі цыклаў так званых «гістарычных канцэртаў», пісаў рэцэнзіі амаль на ўсе канцэрты, якія праходзілі ў Мінску і Магілёве, што зараз дазваляе нам атрымліваць інфармацыю пра многія праграмы і іх выкананне. Апрача матэрыялаў па праблемах гісторыі і тэорыі музыкі, вельмі цікавыя і самабытныя артыкулы Ю. Дрэўзіна аб літаратурна-музычных сувязях «Музыка ў творах беларускіх паэтаў», «Антычныя матывы ў паэзіі М. Багдановіча» і інш.

Такім чынам, да канца 1920-х гг. мастацкая адукацыя ў Беларусі набыла стройную сістэму. У той час ужо даволі дакладна былі вызначаны задачы мастацкіх навучальных устаноў усіх катэгорый, больш канкрэтнымі сталі патрабаванні да педагогаў, вучняў, да выканання навучальных праграм і г. д.

Набыццё вопыту ў арганізацыі мастацкай адукацыі размежавала задачы прафесійнай школы і асветніцкай работы. Школы і тэхнікумы становіліся спецыяльнымі навучальнымі ўстановамі, здольнымі арганізаваць работу ў адпаведнасці з патрабаваннямі жыцця. Разам з рашэннем прафесійных задач кіраўніцтва мастацкіх навучальных устаноў не здымала з парадку дня і пытання аб выхаванні людзей, сацыяльна блізкіх да той аўдыторыі, для якой яны працуюць. У свядомасці народа пачынае ўмацоўвацца думка, што работа творцаў – частка

агульнай справы, патрэбнай усім людзям і звязанай з агульнымі задачамі чалавечага грамадства»<sup>1</sup>. А. Луначарскі, выступаючы ў 1927 г. на XIII Усерасійскім з'ездзе Саветаў, з задавальненнем канстатаваў, што па выдатках на культурнае будаўніцтва «Наркамсвета, за выключэннем двух левіяфанаў нашага бюджэту – Наркамшляху і ваеннага ведамства, займае першае месца ў бюджэце»<sup>2</sup>.

Для таго каб захаваць і як мага больш мэтазгодна выкарыстоўваць у рэспубліцы падрыхтаваныя кадры спецыялістаў (музыкантаў, мастакоў, акцёраў), – выпускнікоў, асабліва стыпендыятаў, па-першае, абавязвалі два гады адпрацаваць у месцах, указаных Галоўпрафадукцыяй. Па-другое, «з мэтай падрыхтоўкі з ліку найбольш здольных асоб, якія скончылі музычны тэхнікум па класе спеваў», у 1928/29 навучальным годзе ў Мінску быў адкрыты клас па праграме вакальнага факультэта вышэйшай навучальнай установы на чале з прафесарам А. Баначычам, былым салістам Вялікага тэатра. У 1929 г. з'явілася оперная студыя. Па-трэцяе, для піяністаў у 1930 г. пры Мінскім музычным тэхнікуме былі арганізаваны своеасаблівыя курсы, на якіх праводзілі-

Брюсова Н. Музыкальное просвещение и образование за годы революции // Музыка и революция. 1926. № 1. С. 28.

Луначарский А. В. О состоянии народного просвещения в РСФСР. Доклад на XIII Всероссийском съезде Советов. М.; Л., 1927. С. 8.



Педагогічная рада  
Белдзяржмузтэхнікума.  
1927/28 навучальны год

ся заняткі па ўскладненых праграмах па спецыяльнасці (педагогі В. Сямашка, Г. Пятроў) і аналізе музычных твораў (педагог М. Аладаў). Па-чацвёртае, увосень 1928 г. на базе драматычнага класа, які існаваў пры музычным тэхнікуме, была створана беларуская драматычная студыя пры БДТ-1. У друку адзначалася: «Драматычны клас Белмузтэхнікума з гэтага года перадаецца 1-му Белдзяржтэатру як сталая драматычная студыя накіпталт былой маскоўскай, з якой утварыўся БДТ-2. Акрамя рэжысёраў БДТ-1 Міровіча і Смяянава, для работы ў студыі запрашаецца яшчэ шэраг новых выкладчыкаў. Студыя разлічана на 35 чалавек. Частцы студыйцаў мяркуецца выдаць стыпендыі»<sup>1</sup>. У межах гэтай студыі, дарэчы, займаліся і артысты балета, якія потым сталі вядучымі салістамі Беларускага дзяржаўнага тэатра оперы і балета: Юлія Хіраска, Тамара Узунава, Сямён Дрэчын, Якаў Вяпрынскі, Валянціна Бурэйка, Ксенія Пекур, Наталля Фінская, Клаўдзія Калітоўская і інш.

У пачатку 1930-х гг. у Мінску быў адкрыты Беларускі дзяржаўны тэхнікум сцэнічнага мастацтва, а пры ім – аднагадовыя драматычныя курсы. У дакладнай запісцы Наркамату асветы дырэкцыя тэх-

нікума пісала: «Для стварэння тэатральных кадраў БССР у мінулым годзе (1931 г.) былі адчынены аднагадовыя драмкурсы і тэхнікум сцэнічнага мастацтва, але за адсутнасцю адпаведных умоў, як, напрыклад, не маючы памяшкання для вучобы, інтэрната і... стыпендыі, тэхнікум на працягу ўсяго года існаваў толькі фармальна»<sup>2</sup>. З цягам часу навучальны працэс наладжваўся, і сіламі навучэнцаў была пастаўлена двухактавая кампазіцыя «Бранявыя энтузіясты».

Такім чынам, у 1920-я гг. пачала вырашацца праблема падрыхтоўкі высокакваліфікаваных спецыялістаў на дзяржаўнай аснове. Падставай для гэтага сталі дэкрэты Урада рэспублікі аб перадачы выхавання і адукацыі дзяржаве. Працэс падрыхтоўкі прафесійных кадраў і далучэння народа да мастацтва ішоў па чатырох напрамках: праз самадзейную народную творчасць, праз выкладанне музыкі і малявання ў агульнаадукацыйных школах, праз канцэртна-асветніцкую і выставачную дзейнасць прафесіяналаў і аматараў, праз фарміраванне сістэмы спецыяльнай мастацкай адукацыі.

Найбольш тыповымі і распаўсюджанымі ў пачатку 1920-х гг. былі такія формы мастацкай адукацыі, як студыі, народныя кансерваторыі, мастацка-прак-

<sup>1</sup> Гісторыя беларускага тэатра. Т. 2. С. 265.

<sup>2</sup> Тамсама.

тычныя інстытуты. Паводле новых сацыяльна-культурных прынцыпаў, якія дэкларавалі масавасць і калектыўнасць, у мастацтве культываваўся прынцып калектыўнай творчасці і новы тып навучання, які базіраваўся на калектыўных асновах.

Стабільнасць фарміраванню мастацкай адукацыі надала дыферэнцыраваная арганізацыя навучэнцаў па ўзросце: школы забяспечвалі дзіцячую музычную і мастацкую адукацыю, у музычных і мастацкіх тэхнікумах займаліся падлеткі і моладзь. Такім чынам, мастацкая адукацыя ў Беларусі ў 1920-я гг. набыла стройную сістэму, што дало рэальныя падставы для станоўчага вырашэння пытання аб адкрыцці ў рэспубліцы вышэйшых навучальных устаноў – кансерваторыі і тэатральна-мастацкага інстытута.

### **Стварэнне дзяржаўных вышэйшых навучальных устаноў як важны этап фарміравання сістэмы мастацкай адукацыі ў Беларусі ў 1930–50-я гг.**

Сістэма мастацкай адукацыі ў Беларусі сфарміравалася ў сярэдзіне ХХ ст. Працэс яе станаўлення расцягнуўся на некалькі дзесяцігоддзяў. Адукацыя ў розных відах мастацтва мела свае кульмінацыйныя пункты, якія суадносіліся з датамі адкрыцця вышэйшых навучальных устаноў – Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі (1932 г.) і паасобку тэатральнага (1945 г.), мастацкага (1953 г.) факультэтаў у Беларускай дзяржаўнай тэатральна-мастацкай інстытуце.

Тэрмін арганізацыі вышэйшых навучальных і сярэдніх спецыяльных мастацкіх устаноў (харэаграфічнае вучылішча было адкрыта ў 1945 г.) абумоўліваўся ўзроўнем прафесійных дасягненняў у галіне мастацкай культуры, сістэматычнасцю педагогічных метадаў, стабільнасцю бытавання і плёнам дзейнасці музычных, харэаграфічных, тэатральных і мастацкіх школ і вучылішчаў у гарадах Беларусі.

Яксна новым перыядам у арганізацыі мастацкай адукацыі сталі 1930-я гг. У гэты час працэс фарміравання адукацыйнай сістэмы характарызаваўся найбольшымі глыбінёй і канкрэтнасцю. Рэвалюцыйны пафас сцвярджэння новага жыцця, рамантычная прыўзнятасць героікі барацьбы за сацыялістычнае грамадства, як ідэйна-эмацыяналь-

ная аснова сістэмы поглядаў у 1920-я гг., змяніліся строгаасцю і ідэалагізаванасцю сістэмы таталітарнага рэжыму, які ўсталяваўся да сярэдзіны 1930-х гг.<sup>1</sup> У развіцці мастацтва і літаратуры пэўным рубяжом стаў 1932 г., калі выйшла пастанова ЦК УКП(б) «Аб перабудове літаратурна-мастацкіх арганізацый».

Мастацкая культура і адпаведна мастацкая адукацыя фарміруюцца ў гэты час у планамерных, упарадкаваных, ідэйна і партыйна скіраваных умовах. Сярод рознапрофільных мастацкіх навучальных устаноў больш распаўсюджанымі і сістэмна арганізаванымі аказаліся музычныя школы і вучылішчы. Паглыбленае, мэтанакіраванае, імклівае развіццё двухадзінага працэсу музычнай адукацыі і асветы патрабавала значнага павелічэння колькасці спецыялістаў. Рэспубліка мела патрэбу ў добра падрыхтаваных музыкантах-прафесіяналах. Выхаванне педагогаў, якія валодаюць сучаснымі метадамі выкладання, сталых выканаўцаў, прынцыповых, патрабавальных тэарэтыкаў, творча самастойных, самабытных кампазітараў павінна было забяспечыць найбольш эфектыўнае вырашэнне праблем станаўлення беларускай музычнай культуры савецкага часу.

Кіруючай арганізацыяй у вырашэнні пастаўленых задач стала Беларускай дзяржаўная кансерваторыя. Адкрыццё ў 1932 г. першай вышэйшай мастацкай навучальнай установы паклала пачатак новаму этапу развіцця мастацкай культуры і мастацкай адукацыі ў Беларусі. Кансерваторыя з'явілася трывалым фундаментам для далейшага развіцця музычнай культуры ў рэспубліцы, цэнтрам музычна-метадчай думкі. Яна стварыла рэальныя ўмовы для падрыхтоўкі высокакваліфікаваных спецыялістаў.

У першы год у кансерваторыю залічылі каля 40 студэнтаў, большасць з якіх былі выпускнікамі Мінскага музычнага тэхнікума, што стаў ў пэўнай ступені адміністрацыйна-арганізацыйнай базай для развіцця гэтай вышэйшай навучальнай установы (у іх былі агульныя вучэбнае памяшканне, кіраўніцтва кафедраў і дырэцыя). Акрамя спецыяльнасцей, якія выкладаліся ў вучылішчах (фартэпіяна, спева, струнныя і духавыя інструменты), у кансерваторыі адкрываліся новыя аддзяленні – кампазіцыі, дырыжорскае, харавое і інструктарскае.

Неацэннае значэнне для фарміравання музычнай культуры Беларусі мела дзейнасць кафедры

<sup>1</sup> Лыч Л., Навіцкі У. Гісторыя культуры Беларусі. С. 266.



Л. Асядоўскі.  
Старэйшыя кампазітары,  
раданачальнікі беларускай  
савецкай музыкі М. Аладаў,  
Я. Цікоцкі, Р. Шырма,  
М. Чуркін



Х. Лушыц. Партрэт  
П. Падкавырава

гісторыі, тэорыі і кампазіцыі, якую узначальваў у 1933–1937 гг. Васіль Андрэевіч Залатароў (1872–1964), вучань рускіх кампазітараў А. Лядава, М. Балакірава і М. Рымскага-Корсакава. Ён унёс у беларускае музычнае мастацтва традыцыі рускай класікі, стаў нібы сувязным звяном паміж «кучкістамі» і культурай Савецкай Беларусі, быў заснавальнікам беларускай кампазітарскай школы.

В. Залатароў меў вялікі педагогічны вопыт (раней працаваў прафесарам Маскоўскай, Адэскай, Кіеўскай кансерваторыі і выкладчыкам Свядлоўскага музычнага тэхнікума). Ён валодаў энцыклапедычнымі ведамі ў галіне літаратуры і мас-

тацтва, яму былі ўласцівыя вялікая працавітасць, умённе разгледзець творчую індывідуальнасць сваіх вучняў, высокая патрабавальнасць, ідэйная перакананасць.

У беларускай кансерваторыі ў класе В. Залатарава займаліся А. Багатыроў, М. Крошнер, П. Падкавыраў, А. Папоў, В. Яфімаў (выпуск 1937 г.), Л. Абелёвіч, У. Алоўнікаў, М. Вайнберг, І. Жыновіч, Д. Лукас, С. Нісневіч (выпуск 1941 г.). Усе яны сталі вядомымі дзеячамі музычнай культуры. Гэтыя два першыя выпускі кафедры кампазіцыі, пачатак іх самастойнай творчай дзейнасці і лічацца перыядам станаўлення беларускай нацыянальнай кампазітарскай школы.

Важнай падзеяй стала адкрыццё ў кансерваторыі ў 1939 г. аддзялення народных інструментаў, арганізацыя якога была падрыхтавана дзейнасцю асобных музыкантаў-выканаўцаў, невялікіх ансамбляў. Так, у сярэдзіне 1930-х гг. у гарадах Беларусі, у асноўным пры навучальных установах, існавалі аркестры народных інструментаў, выступалі салісты-цымбалісты, невялікія ансамблі, якія складаліся з цымбалаў, ліры, дудкі і інш. Уздзельнікі гэтых ансамбляў не былі прафесіяналамі, а з'яўляліся народнымі музыкантамі і часта не толькі выканаўцамі, але і стваральнікамі ўласных інструментаў. Такія аркестры і ансамблі народных інструментаў існавалі пры Го-



Белдзяржмузтэхнікум. Клас настаўніка Г. Пятрова. 1931 г.



Г. Пятроў (стаіць) падчас вучобы ў Маскоўскай кансерваторыі ў класе К. Гумнава (справа)

мельскім і Мінскім музычных вучылішчах, група народных музыкантаў удзельнічала ў музычным афармленні спектакляў БДТ-1. Ужо ў 1920-я гг. набылі вядомасць выступленні цымбалістаў С. Навіцкага, Х. Шмелькіна, І. Жыновіча і інш.

Прызнанне і папулярнасць баяна, цымбалаў, балалайкі, домры і іншых народных інструментаў, паступовы пераход ад народнага музіцыравання да прафесійнага выканальніцтва былі новай з'явай у музычнай адукацыі Беларусі, новай заваёвай музычнай асветы ХХ ст. Народныя інструменты рабіліся аб'ектам прафесійнага вывучэння, народна-інструментальнае выканальніцтва набывала прафесіяналізм. Падрыхтоўка кадраў спецыялістаў у галіне народна-інструментальнай музыкі лічылася справай вялікай важнасці.

Сярод першых студэнтаў аддзялення народных інструментаў былі Іосіф Жыновіч (1907–1974) – цымбаліст-віртуоз, кампазітар, дырыжор і педагог, заснавальнік класа цымбалаў і кафедры народных інструментаў у Белдзяржкансерваторыі, прафесар, народны артыст СССР), Георгій Жыхараў, Эльфрыда Азарэвіч, Мікалай Лысенка і інш. Дзейнасць гэтага аддзялення ў даваенны час, вядома, не поўнаасцю адпавядала кансерваторскім патрабаванням, не было педагогаў-спецыялістаў, асабліва па класах беларускіх народных інструментаў (напрыклад, С. Маркоўскі, які стаў выкладаць па класе цымбалаў, з'яўляўся педагогам па класе ударных інструментаў). У гэты перыяд рабіліся толькі першыя крокі ў падрыхтоўцы выканаўцаў на народных інструмен-

тах. Асноўная ж работа гэтага аддзялення пачалася пасля Вялікай Айчыннай вайны, у 1949 г.

Прафесійная падрыхтоўка выканаўцаў на народных інструментах абумовіла ўзнікненне новых твораў, упершыню напісаных прафесійнымі кампазітарамі для беларускіх народных інструментаў, напрыклад «Ронда» М. Аладава.

Стабільнай дзейнасці розных аддзяленняў у кансерваторыі папярэднічала вялікая арганізацыйна-пошукавая работа, у якой вызначаліся перспектыўныя задачы выхавання музыкантаў розных профіляў. Так, першыя спробы сфарміраваць навякі канцэртмайстра ў студэнтаў-піяністаў рабіліся на створанай у 1935 г. секцыі акампаніятараў пры кафедры фартэпіяна.

Важнае значэнне для фарміравання канцэртмайстарскіх навякаў студэнтаў мела выканаўчая практыка педагогаў. Адным з вядучых піяністаў-педагогаў быў Г. Пятроў (1888–1960) – чалавек высокай культуры, адораны піяніст-выканаўца, патрабавальны, прынцыповы, уважлівы педагог, якога сапраўды можна назваць адным з самых актыўных канцэртантаў (у якасці саліста і канцэртмайстра) і вядучых педагогаў рэспублікі.

Некаторыя пачынанні па фарміраванні прынцыпаў выхавання студэнтаў і ўдасканалення работы педагогаў мелі часовы характар, што з'явілася вынікам дэкларатыўна-прапагандысцкай палітыкі Савецкай дзяржавы. Напрыклад, у якасці эксперыменту быў уведзены так званы брыгадны метад заняткаў. Ён заключаўся ў прымацаванні некалькіх



адстаючых студэнтаў да выдатніка, які павінен быў з імі заўсёды займацца і поўнасьцю адказваць за іх паспяховасць. Адзнака выстаўлялася ўсім агульная. Натуральна, станоўчых вынікаў такі метада даць не мог і хутка быў выключаны з педагагічнай практыкі.

Часовай аказалася таксама дзейнасць інструктарска-педагагічнага аддзялення, якое ўзнікла ў сувязі з пошукамі новых формаў асветы і выклікала шмат спрэчак і рознагалоссяў. Яго задачай дэкларыравалася падрыхтоўка «адукаванага музыканта, які ўмее праводзіць музычную асветніцкую работу з дарослымі і музычна-выхаваўчую работу з дзецьмі і ўмее звязаць гэтую работу па музычным выхаванні і асвеце з задачамі агульнай адукацыі і асветы»<sup>1</sup>. Безумоўна, неабходнасць у існаванні падобнага аддзялення, якое рыхтавала б работнікаў шырокага асветніцкага профілю, не выклікала сумненняў у той час, калі стваралася новая структура савецкай музычнай школы і рэспубліцы патрабавалася вялікая колькасць педагогаў-асветнікаў.

Аднак з цягам часу адносіны да інструктарска-педагагічнага аддзялення набылі адмоўны характар, што тлумачыцца многімі прычынамі: зніжэннем у некаторых выпадках прафесійна-мастацкай патрабавальнасці да яго студэнтаў, спрашчэннем метадыкі выкладання, дубляваннем шмат у чым дзейнасці іншых аддзяленняў выканаўчага факультэта і г. д.

Пасля ўважлівага і ўсебаковага абмеркавання ад гэтай структуры было вырашана адмовіцца. Паступова кансерваторыі сталі рыхтаваць музычна-педагагічныя кадры на ўсіх аддзяленнях, не захоўваючы для гэтага спецыяльных педагагічных факультэтаў.

Мэтанакіраваная работа па фарміраванні аддзяленняў і кафедраў, удасканаленні навучальнага працэсу ў кансерваторыі ў другой палове 1930-х гг. прывяла да стабілізацыі арганізацыйнай структуры, больш дакладнага падзелу на факультэты, размежавання задач кожнага з іх. У 1936 г. у кансерваторыі існавала сем аддзяленняў: фартэпіяннае (загадчык М. Асрыеў), струннае (загадчык А. Бяссмертны), духавое (загадчык Г. Папавіцкі), вакальнае (загадчык П. Ціханаў), тэорыі, гісторыі і кампазіцыі (загадчык В. Залатароў), інструктарска-педагагічнае (загадчык І. Бары) і музычнага выхавання (загадчык Г. Гермаш). Дырэктарамі кансерваторыі ў даваенны

час былі М. Казакоў (1932–1933 гг.), Я. Прыс (1933–1934 гг.), К. Багушэвіч (1934–1936 гг.), О. Гантман (1937–1938 гг.), М. Бергер (1938–1941 гг.).

Работа па павышэнні кваліфікацыі педагогаў, пашырэнні іх кругагляду, фарміраванні светапогляду станавілася трывалым фундаментам для стварэння навукова-метадычных распрацовак, правядзення спецыяльных даследаванняў па тэорыі і гісторыі музыкі. Пачатковым яе этапам можна лічыць навуковыя пасяджэнні кафедраў па пытаннях інтэрпрэтацыі, трактоўкі твораў, вывучэння гісторыі беларускай музыкі, метадыкі выкладання, творчасці асобных кампазітараў і г. д.

Акрамя гэтага, праводзіліся і практычныя даследаванні. На кафедры спеваў існавала лабараторыя эксперыментальнай фанетыкі, дзе вывучаўся «працэс гукаўтварэння чалавека з пункту погляду фізічнага і акустычнага, каб даць вакальнай педагогіцы навуковае абгрунтаванне»<sup>2</sup>. Кіраваў работай у лабараторыі загадчык кафедры спеваў дацэнт П. Ціханаў. Пры дапамозе прыстасаванняў, якімі была абсталявана лабараторыя (пнеймограф, страбаскоп, фанометр, сфігманометр і інш.), кіраўнікі ў працэсе навучання сачылі за станам галасавога апарату студэнтаў. Пры гэтым яны прыходзілі да цікавых высноў аб тыпах пеўчага дыхання, дзеянні галасавых звязак і г. д.

Навукова-даследчая работа кафедраў стала своеасаблівай школай, дзе фарміравалася музычна-тэарэтычная думка. Выкладчыкі кансерваторыі не толькі выступалі з публікацыямі ў газетах і часопісах, у якіх рэцэнзаваліся оперныя і балетныя спектаклі, канцэрты, творчасць асобных кампазітараў і выканаўцаў, але і выконвалі вельмі важную задачу стварэння падручнікаў, у якіх абагульняўся практычны вопыт педагогаў. У 1930-я гг. былі падрыхтаваны да выдання «Падручнік па музычнаму выхаванню ў школах сацвыхавання» – калектыўная праца аўтараў Ю. Дрэзіна, М. Мацісона, М. Равенскага, Леўчанкі, «Элементарная тэорыя музыкі» М. Мацісона, «Школа ігры на цымбалах» І. Жыновіча, «Школа ігры на кантрабасе» І. Салодчанкі, «Школа ігры на ударных інструментах» С. Маркоўскага, што садзейнічала фарміраванню больш прафесійнага навучання ў спецыяльных і музычна-тэарэтычных класах. Асаблівую ролю адыграла праца «Школа ігры на цымбалах» І. Жыновіча – яна стала першым

<sup>1</sup> Дзяржаўны архіў Гомельскай вобласці. Ф. 131. Воп. 1. Спр. 91. Арк. 46.

<sup>2</sup> НАРБ. Ф. 222. Воп. 1. Спр. 24. Арк. 131.

навукова-метадычным даследаваннем беларускага нацыянальнага інструмента, якім карыстаюцца да нашых дзён.

Беларуская дзяржаўная кансерваторыя з'явілася арганізуючым, накіроўваючым цэнтрам і ў галіне канцэртна-тэатральнай дзейнасці. Добрая арганізацыя студэнцкіх канцэртаў, падбор рэпертуару, у які ўваходзілі творы розных аўтараў і жанраў, сталі неад'ёмнай часткай навучальнага працэсу. Асаблівае значэнне мелі выступленні калектываў кансерваторыі – сімфанічнага аркестра пад кіраўніцтвам І. Мусіна і смычковага квартэта, створанага ў 1934 г. з выкладчыкаў кансерваторыі А. Бяссмертнага (першая скрыпка), С. Жыва (другая скрыпка), І. Гуральніка (альт), М. Арлова (віяланчэль).

Умовы, у якіх фарміравалася музычная культура Беларусі, патрабавалі сумяшчэння работы педагога, дырыжора, саліста, артыста аркестра, удзельніка камернага ансамбля і г. д. Музыканты, якія працавалі ў 1930-я гг. ў Беларусі, былі і выканаўцамі, і педагогамі, аддавалі свае сілы для паспяховага развіцця музычнай культуры ў рэспубліцы.

З ліку выхаванцаў і выкладчыкаў кансерваторыі і музычных тэхнікумаў былі сфарміраваны высокапрафесійныя творчыя калектывы: Беларускі дзяржаўны тэатр оперы і балета (1933 г.) і Беларуская дзяржаўная філармонія (1937 г.). Стварэнне сімфанічнага і народнага аркестраў, нацыянальнай опернай трупы з'явілася вынікам дзейнасці менавіта спецыяльных навучальных устаноў, у якіх рыхтаваліся музыканты розных спецыяльнасцей. Традыцы шырокай канцэртнай, асветніцкай, выхаваўчай работы, пакладзеныя ў аснову дзейнасці творчых калектываў на пачатку іх існавання, укараніліся, атрымалі сваё развіццё.

Асветніцкія традыцыі набылі працяг не толькі ў канцэртнай дзейнасці музыкантаў-прафесіяналаў, але і ў навучанні аматараў. Мастацтва ў масы працоўных прыходзіла праз шырокую сетку гурткоў самадзейнай творчасці. Спецыяльныя курсы для дарослых дзейнічалі пры кансерваторыі, музычных вучылішчах, драматычных тэатрах.

Тэндэнцыя павышэння кваліфікацыі ўдзельнікаў самадзейнасці і яе кіраўнікоў тычылася як музычнага, так і тэатральнага мастацтваў. Так, пры БДТ-2 у 1934 г. адбыўся набор у вячэрнюю студию з ліку ўдзельнікаў тэатральнай самадзейнасці. Мастацкім кіраўніком студыі з'яўляўся Цімафей Мікалаевіч Сяргейчык (1899–1977) – акцёр Беларускага

драматычнага тэатра імя Я. Коласа, народны артыст БССР (1944 г.); педагогамі працавалі Аляксандр Канстанцінавіч Ільінскі (1903–1967 гг.) – акцёр Беларускага драматычнага тэатра імя Я. Коласа, народны артыст СССР (1953 г.), Павел Сцяпанавіч Малчанаў (1902–1977) – акцёр Беларускіх дзяржаўных тэатраў імя Я. Коласа і Я. Купалы, народны артыст СССР (1948 г.) – абодва выкладалі майстэрства акцёра, Ю. Чарноў – выкладаў сцэнічную мову, Л. Маркевіч – музычную граматыку. Агульнаадукацыйныя дысцыпліны вялі педагогі Віцебскага педінстытута і мастацкага вучылішча.

Студыйцы сумяшчалі вучобу і практычную дзейнасць, удзельнічалі ў пастаноўках спектакляў: выступалі ў масавых сцэнах, эпізодах, стваралі шумавое афармленне. Лепшых з выхаванцаў пакінулі працаваць ў тэатры, астатніх накіравалі ў калгасна-саўгасныя самадзейныя калектывы.

Курсы для ўдзельнікаў мастацкай самадзейнасці былі створаны і па навучанні ігры на народных інструментах. Так, пры Мінскім музычным тэхнікуме з 1934 г. функцыяніравалі месячныя курсы ігры на баяне (вучыліся 24 чалавекі).

Такім чынам, пошук і сцвярдженне новых формаў мастацкай асветы даюць магчымасць прасачыць дыялектыку іх станаўлення. За кароткі гістарычны перыяд (1–1,5 дзесяцігоддзі) адбыліся глыбокія якасныя змены ў свядомасці і запатрабаваннях чалавека новага грамадства. На пэўных этапах дасягаліся мэты, якія станавіліся ў сваю чаргу сродкамі для дасягнення новых вышынь. Так, пачаўшы з пасіўнага слухання музыкі ці прагляду твораў выяўленчага і тэатральнага мастацтваў, рабочыя маглі ўжо стаць актыўнымі ўдзельнікамі самадзейных калектываў і далучаць да мастацтва новых слухачоў і гледачоў.

Тэатральная адукацыя, хаця і развівалася ў асноўным у межах студыйна-практычнага выхавання, разам з тым рабіла і пэўныя крокі на шляху больш сталай і прафесійнай падрыхтоўкі кадраў. У 1931–1933 гг. у Мінску працаваў тэхнікум сцэнічнага мастацтва. У 1938 г. было адкрыта рэспубліканскае тэатральнае вучылішча (праіснавала да 1941 г.) з двума аддзяленнямі – драматычным і харэаграфічным. Поруч з падрыхтоўкай акцёрскіх кадраў для тэатраў рэспублікі ў вучылішчы працягвалася традыцыя асветніцкай работы: праводзілася кароткатэрміновая вучоба самадзейных акцёраў калгасна-саўгасных тэатраў, удзельнікаў самадзейнасці тэатральных гурткоў.



М. Гусеў. Рыгор Шырма. 1961 г.

Кіраўніком Рэспубліканскага тэатральнага вучылішча быў прызначаны Еўсцігней Афінагенавіч Міровіч (1878–1952) – вядомы беларускі драматург, рэжысёр, педагог, адзін з заснавальнікаў беларускага савецкага тэатра. Ён жа ўзначаліў і кафедру майстэрства акцёра, на якой працавалі В. Галаўчынер, Л. Асенкава, М. Зораў, Л. Літвінаў, В. Галіна, Л. Рахленка, Дз. Румянцаў, А. Юдалевіч, В. Леангардт, І. Рапапорт, Ю. Палічынецкі. Музыкальны дысцыпліны выкладаў Я. Цікоцкі, танец – З. Васільева, сцэнічную мову – І. Гушманова.

У тэатральным вучылішчы вялася метадычная работа, распрацоўваліся навучальныя праграмы, стваралася адзіная метадыка выхавання акцёра, якая ў значнай ступені базіравалася на творчых прынцыпах сістэмы К. Станіслаўскага.

Такім чынам, да канца 1930-х гг. у Беларусі ў межах мастацкай адукацыі ўжо існавалі вышэйшая навучальная ўстанова (кансерваторыя), сярэднія навучальныя ўстановы (шэсць музычных вучылішчаў, адно мастацкае і адно тэатральнае), пачатковыя на-

вучальныя ўстановы (19 музычных школ, шэраг тэатральных і мастацкіх студый).

Новыя фарбы ў мастацкую адукацыю ўнеслі асобныя дзеячы культуры і ўстановы, якія ўвайшлі ў Беларускаю Рэспубліку пасля ўз'яднання ў 1939 г. Заходняй Беларусі з БССР. Яшчэ ў 1920–30-я гг. Заходняя Беларусь вызначалася адмысловым культурным жыццём. У некаторых павятах існавалі свае хары, музычныя таварыствы, гурткі. У той час даволі цікавым і разнастайным было музычнае жыццё Брэста. Фарміравалася яно па прынцыпе прыватнай арганізацыі і асабістай зацікаўленасці музыкантаў і аматараў. Тут існавала музычнае таварыства, старшыней якога з'яўляўся Каліноўскі. Было пашырана аматарскае музіцыраванне ў агульнаадукацыйных навучальных установах. Так, пры гімназіі працавалі хор і аркестр, у гандлёвым вучылішчы – хор (кіраўнік К. Ціёлек), у Брэсцкім чыгуначным тэхнікуме – аркестр народных інструментаў (неапалітанскі склад, кіраўнік М. Дземчанка). У выкананні гэтага аркестра гучалі уверцюра да оперы «Севільскі цырульнік», фантазіі на тэмы з опер «Кармэн», «Травіята», «Фаўст». Пры рускім дабрачынным таварыстве дзейнічаў аркестр народных інструментаў пад кіраўніцтвам Ключева.

Адметнай з'явай у культурным жыцці Брэста 1930-х гг. стала пастаноўка опер «Яўгеній Анегін» П. Чайкоўскага і «Галька» С. Манюшкі сіламі мясцовых аматараў і ўдзельнікаў хору брацкай царквы пад кіраўніцтвам адваката Панцілевіча, які меў і музычную адукацыю.

У галіне музычнай адукацыі таксама рабіліся пэўныя спробы наладзіць арганізацыю навучальных устаноў. Так, у 1935–1938 гг. у Брэсце існавала прыватная музычная школа Малечака, але яна мела самадзейны ўзровень выкладання і не магла шмат зрабіць для развіцця музычнай адукацыі ў горадзе. У 1938 г. была арганізавана дзяржаўная музычная школа імя Караля Шыманаўскага. Узначаліў яе Сільвестр Часноўскі, таленавіты музыкант, кларнетыст і дырыжор. У далейшым ён часта выступаў на Варшаўскім радыё.

Асноўным жа цэнтрам нацыянальнага і культурнага жыцця Заходняй Беларусі была Вільня. У асяродак віленскай інтэлігенцыі ўваходзілі Б. Тарашкевіч, У. Жылка, І. Канчэўскі, У. Самойла і інш. У Віленскай беларускай гімназіі выкладалі М. Гарэцкі, Б. Тарашкевіч, І. Дварчанін, хорам навучэнцаў гімназіі і хорам Беларускага саюза студэнтаў у Вільні кіраваў

Рыгор Раманавіч Шырма (1892–1978) – выдатны этнамузыкалаг, беларусі харавы дырыжор, публіцыст, грамадскі дзеяч, стваральнік і кіраўнік шматлікіх харавых калектываў, народны артыст СССР (1955 г.), Герой Сацыялістычнай Працы (1977 г.).

Цэнтрам падрыхтоўкі мастацкіх кадраў з’яўляўся Віленскі ўніверсітэт, які аднавіў сваю дзейнасць у 1919 г. (у 1832 г. ўніверсітэт быў закрыты расійскім імператарам Мікалаем I). Там існаваў факультэт прыгожых мастацтваў, якім кіраваў прафесар Ф. Рушчыц (1870–1936) – выхаванец Пецябургскай Акадэміі мастацтваў, вучань І. Шышкіна і А. Куінды, вядомы жывапісец, графік, тэатральны мастак. Падзелу па спецыяльнасцях на факультэце не было: усе студэнты вывучалі малюнак, жывапіс, скульптуру, гравюру, ткацтва, кампазіцыю, шрыфт. Акрамя таго, у пералік вучэбных дысцыплін уваходзілі тэорыя і гісторыя мастацтва, класічная археалогія, анатомія, перспектыва, тэхніка жывапісу, праектаванне і дэкарацыя інтэр’ера, кансервацыя помнікаў старажытнасці.

Прадстаўнікі беларускай нацыянальнасці гуртаваліся вакол Беларускага музея, заснаванага ў Вільні ў 1921 г. У яго экспазіцыі былі цікавыя калекцыі з археалагічных раскопак, нумізматыкі, медалёў, крыжоў, случкіх паясоў, дываноў, беларускіх народных музычных інструментаў, карцін мастакоў XVI–XVIII стст., рукапісаў і кніг XIV–XVIII ст.

Вельмі цікавай асобай з’яўляўся мастак Язэп Нарцызавіч Драздовіч (1888–1954), выхаванец Віленскай мастацкай школы. Даследчыкі характарызуюць яго як пачынальніка рамантызму ў тагачасным мастацтве, унікальнага і незвычайна адоранага творцу, якому былі аднолькава падудадны пяро і аловак графіка, разец скульптара, пэндзаль жывапісца, *живое беларускае слова*<sup>1</sup>. За ўніверсальнасць і рознабаковасць дзейнасці мастака, якая была ўласціва вялікім майстрам еўрапейскага Адраджэння, Пётра Сергіевіч нават назваў Язэпа Драздовіча беларускім Леанарда да Вінчы.

Усе зямныя мары і ідэі Язэп Драздовіч пераносіў у сваіх творах у космас. Ён рэалізоўваў уяўленне аб чалавечым шчасці на іншых планетах, маляваў тое, чаго не хапала ў жыцці. Нават на Марсе ён будзе школу (графічны аркуш «Марсіянская школа пад адкрытым небам»), стварае палац-галерэю («Мармуровы палац-галерэя на Марсе»).

Свае ўяўленні аб мінулым і мары пра будучае, у тым ліку і пра школьную мастацкую адукацыю, Я. Драздовіч па меры магчымасці ўвасабляў у жыццё. Ён не толькі выкладаў маляванне ў розных школах Заходняй Беларусі, але і заснаваў свае студыі і школы. У 1926–1927 гг. пры Віленскай беларускай гімназіі, дзе працаваў выкладчыкам малявання, ён арганізуе студыю-майстэрню, у асяроддзі якой выхоўваюцца таленавітыя мастакі Р. Семашкевіч, Н. Васілеўскі, В. Сідаровіч і інш.

А раней, у 1921 г., на сваёй роднай Дзісеншчыне, у вёсцы Сталіца, што непадалёку ад Германавічаў, Я. Драздовіч арганізаваў школу для навучання на роднай мове. Праіснавала яна не больш за тры месяцы, бо польскія ўлады закрылі яе як «нелегальную». У сваім дзённіку мастак запісаў: «Бедавалі бацькі, плакалі дзеці. Вучняў вучыў па сваёй методыцы, без «пастрах і кары», а на разуменні, што ёсць дабро, што зло, што прыгожае, а што непрыгожае. Слухалі мяне і паважалі не як «госпадына учителя» ці «пана», а як свайго дзядзьку настаўніка»<sup>2</sup>.

Уз’яднанне Заходняй і Усходняй Беларусі ў 1939 г. пашырыла магчымасці фарміравання творчых сіл, паўнакроўнага развіцця мастацкай культуры і адукацыі, узбагаціла працэс творчага станаўлення ў рэспубліцы. У Беларусі ў 1941–1942 гг. планавалася будаўніцтва інстытута выяўленчых мастацтваў у Магілёве на 300 навучэнцаў, а таксама дзвюх майстэрняў мастакоў у Мінску і Магілёве. Агульны аб’ём капіталаўкладанняў на развіццё выяўленчага мастацтва ў тры гады прадугледжваўся ў суме 2,4 мільёна рублёў<sup>3</sup>. Аднак Другая сусветная вайна перапыніла працэс развіцця мастацкай культуры ў Беларусі.

Фарміраванне сістэмы мастацкай адукацыі завяршылася ў пасляваенны перыяд, калі была адкрыта вышэйшая навучальная ўстанова ў галіне тэатральнага і выяўленчага мастацтваў. Аднак працэс утварэння Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута расцягнуўся на некалькі гадоў. Спачатку быў створаны тэатральны факультэт (1945 г.), а потым, праз 9 гадоў – мастацкі.

Адкрыццё Беларускага дзяржаўнага тэатральнага інстытута ў 1945 г. стала важнай падзеяй у культурным жыцці рэспублікі. На гэту навучальную ўстанову (як адзначалася ў статуте інстытута) ускладваліся задачы арганізацыі вучэбна-ме-

<sup>1</sup> Тамсама. С. 307.

<sup>2</sup> Прокопцов В. И. В поисках красоты и гармонии. Минск, 1988. С. 19.

<sup>3</sup> Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 4. С. 319.



I. Ахрэмыч. Кампазітар М. Аладаў. 1961 г.

тадычнага працэсу, што павінна было забяспечыць падрыхтоўку высокакваліфікаваных кадраў у галіне тэатральнага мастацтва, звязаць тэорыю з практыкай, спалучыць мастацкі вопыт беларускага тэатра з тэарэтычнай спадчынай рускай тэатральнай школы. У статутце былі вызначаны спецыяльнасці, па якіх вялася падрыхтоўка кадраў: акцёры, рэжысёры, гісторыкі і тэарэтыкі, педагогі па спецыяльных дысцыплінах для сярэдніх тэатральных навучальных устаноў.

З першым акцёрскім курсам займаўся мастацкі кіраўнік інстытута Еўсцігней Афінагенавіч Міровіч. Ён жа стаў і першым загадчыкам кафедры майстэрства акцёра і тэатразнаўства (арганізавана ў 1946 г.). Е. Міровіч раскрыўся як тэатральны педагог, які з цягам часу набыў вялікі вопыт, веды, выпрацаваў уласныя прыёмы і метады тэатральнай педагогікі. Галоўнай мэтай ён лічыў выяўленне прыроджанага тэмпераменту студэнта, сілы страсцей, развіццё актыўнага мыслення творчага чалавека. Ён імкнуўся выхаваць у вучняў культуру, інтэлігентнасць<sup>1</sup>.

Першы выпуск тэатральнага факультэта адбыўся ў 1949 г., і ў якасці дыпломных работ на сцэне Тэатра імя Я. Купалы былі паказаны спектаклі «Разлом» Б. Лаўранёва, «Мяшчане» М. Горкага, «Сэрца не камень» А. Астроўскага, «У адным горадзе» А. Сафонава. Сярод выхаванцаў акцёрскага курса – А. Бутакоў, Э. Герасімовіч, А. Гутковіч, В. Карпілаў, І. Курган, У. Станкевіч, Р. Сакалова, Л. Федчанка, Д. Шпакава.

З 1949 па 1952 г. кафедру майстэрства акцёра ўзначальваў Барыс Аркадзевіч Мардвінаў (1899–1953) – вядомы тэатральны педагог і рэжысёр, які паставіў мноства спектакляў у тэатрах Масквы і Мінска. Яго метадыка грунтавалася на вывучэнні спадчыны К. Станіслаўскага. Кожнае тэарэтычнае палажэнне яго сістэмы Б. Мардвінаў творча ўзбагачаў, абапіраючыся на традыцыі беларускага тэатральнага мастацтва. Па ініцыятыве Б. Мардвінава былі ўведзены агульнакурсавыя заняткі па тэорыі драмы і тэатра.

У пачатку 1950-х гг. на педагагічную работу ў інстытут прыйшлі Л. Мазалеўская, П. Малчанаў, І. Ждановіч, А. Бутакоў. У 1950 г. былі прысвоены званні дацэнтаў вядучым выкладчыкам інстытута К. Саннікаву і Д. Арлову, які ўзначальваў кафедру майстэрства акцёра з 1953 г.

Неад'емнай часткай выхавання дзеяча тэатра стала правядзенне студэнцкіх навуковых канферэнцый, у працэсе падрыхтоўкі да якіх развіваўся інтэлект студэнтаў, выхоўваліся іх эстэтычныя погляды, мастацкі густ. Такія канферэнцыі наладжваліся з самага пачатку дзейнасці інстытута, напрыклад у 1947 і 1950 г. Тэмы дакладаў адлюстроўвалі праблемы выхавання акцёра і рэжысёра: «Бялінскі і тэатр», «Пытанні этыкі ў тэатральным мастацтве ў запісках К. Станіслаўскага», «Сістэма Станіслаўскага як творчы метады работы акцёра над сабой», «Звышзадача і скразное дзеянне» і інш.<sup>2</sup>

У канцы 1950-х гг. вельмі выразна паўстала праблема падрыхтоўкі рэжысёрскіх кадраў. Для забеспячэння прафесійных і самадзейных тэатральных калектываў, кінастудый, радыё і тэлебачання кваліфікаванымі рэжысёрамі ў 1958 г. у інстытуце была арганізавана кафедра рэжысуры, якую ўзначаліў А. Яфрэмаў, запрошаны з Масквы. З 1961 г. гэтай кафедрай загадваў знакаміты беларускі рэжысёр, акцёр і педагог, адзін з заснавальнікаў Беларускага дзяржаўнага тэатра імя Я. Купалы, народны артыст БССР, прафесар Канстанцін Мікалаевіч Саннікаў (1896–1965). Да гэтага часу ён ўжо падрыхтаваў чатыры акцёрскія выпускі, быў арганізатарам і прапагандыстам новых метадаў у тэатральнай педагогіцы.

У 1953 г. для інстытута спецыяльна быў узведзены новы будынак (арх. Я. Шапіра), на праспекце імя І. Сталіна (пасля Ленінскі, імя Ф. Скарныны,

<sup>1</sup> Гісторыя беларускага тэатра. Т. 3: Тэатр савецкай эпохі 1945–1961. С. 222–223.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 224–226.

цяпер праспект Незалежнасці) з вучэбнымі аўдыторыямі, глядзельнай і фізкультурнай заламі, бібліятэкай і чытальняй з даволі вялікім кніжным фондам. Але ў гэтае новае памяшканне ўвайшлі ўжо два факультэты, з якіх складаўся Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут з 1953 г.

На мастацкім факультэце дзейнічалі аддзяленні жывапісу, графікі і скульптуры. Першым загадчыкам кафедры жывапісу стаў народны мастак Беларусі Віталь Цвірка (1913–1993). Галоўнае месца ў яго творчасці займаў пейзаж, вызначальнай рысай якога з'яўлялася арганічнае адзінства паэтычнасці і манументальнай шырыні ў перадачы велічы вобразаў беларускай прыроды. Яму былі ўласцівыя насычаныя колеравыя кантрастаў і гармоній, лёгкасць мазка, што ён імкнуўся перадаць і сваім вучням.

Пазней кафедрай жывапісу загадвалі народны мастак Беларусі Іван Ахрэмчык (1903–1971) – сваіх вучняў ён выхоўваў на традыцыях рэалістычнага мастацтва, ідэях грамадзянскасці, глыбокага пранікнення ва ўнутраны свет сучасніка, заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі Пётр Крохалеў (1919–1997), які з вялікай увагай адносіўся да сваіх вучняў, перадаючы ім асабісты вопыт пластычнага выказвання, і інш. У розныя часы на кафедры жывапісу выкладалі народныя мастакі Беларусі Валянцін Волкаў, Аскар Марыкс, Яўген Чамадураў, Павел Масленікаў, заслужаныя дзеячы мастацтваў Беларусі Натан Воранаў, Хаім Ліўшыц, Уладзімір Сухаверхаў і інш.<sup>1</sup>

Заснавальнікам кафедры скульптуры з'явіўся народны мастак Беларусі Андрэй Бембель (1905–1986). Праграму прафесійнай падрыхтоўкі скульптараў ён разглядаў у сувязі з развіццём грамадства і станаўленнем выяўленчага мастацтва. Ён заклаў асновы класічнай метадалогіі навучання пльыстыцы і вывёў яе на новую ступень разумення<sup>2</sup>. Пазней загадчыкам кафедры стаў яе выхаванец, народны мастак Беларусі Анатоль Анікейчык (1932–1989), які вызначаўся маштабнасцю мыслення і актыўнай грамадзянскай пазіцыяй, чаго патрабаваў і ад сваіх вучняў.

У арганізацыю кафедры графікі важкі ўклад ўнеслі заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі Павел Любамудраў (1916–1984), заслужаны работнік культуры Беларусі Аляксандр Казлоўскі, народны мастак Беларусі Васіль Шаранговіч. У розныя гады



І. Ахрэмчык. Народны артыст БССР М. Дзянісаў

тут працавалі Аляксандра Паслядовіч, Аляксандр Мазалёў, Мікалай Гуціеў, Арлен Кашкурэвіч, Людвіг Асецкі і інш.<sup>3</sup>

Гэтыя тры кафедры – жывапісу, скульптуры і графікі – сталі той глебай, на якой сфарміраваліся два сучасныя факультэты: мастацкі і дызайну. На працягу гісторыі Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута (з 1991 г. – Беларуская акадэмія мастацтваў, з 2000 г. – Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў) вялікі ўклад у яго дзейнасць унеслі народныя артысты Беларусі Е. Міровіч, Д. Арлоў, К. Саннікаў, народныя мастакі Беларусі І. Ахрэмчык, В. Волкаў, П. Масленікаў, В. Шаранговіч, заслужаныя дзеячы мастацтваў Беларусі П. Любамудраў, Э. Герасімовіч, заслужаныя дзеячы культуры Беларусі Б. Вішкароў, Ф. Кобля, дактары мастацтвазнаўства А. Сабалеўскі, Р. Смольскі.

<sup>1</sup> Вытокі творчасці: Беларуская акадэмія мастацтваў. Мінск, 1995. С. 28.

<sup>2</sup> Тамсама. С. 31.

<sup>3</sup> Тамсама. С. 32.

За больш чым 50-гадовы перыяд існавання Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў выпускалі шмат высокаадукаваных кадраў па многіх мастацкіх спецыяльнасцях. На трох факультэтах – тэатральным, мастацкім і дызайну – рыхтуюцца спецыялісты ў галіне тэатральнага, выяўленчага, дэкаратыўна-прыкладнага, прамысловага і кіна-тэлевізійнага мастацтваў.

Такім чынам, у сярэдзіне XX ст. у Беларусі сфарміравалася сістэма мастацкай адукацыі, якая стала фундаментам для далейшага ўдасканалення метадаў і формаў навучання ў межах традыцыйных відаў мастацтва, а таксама развіцця новых адукацыйных спецыяльнасцей ў галіне тэхнагенных мастацтваў.

Па структуры сістэма мастацкай адукацыі ахоплівае тры асноўныя адукацыйныя ўзроўні: пачатковы, сярэдні спецыяльны, вышэйшы. Па змесце яна раскрываецца ва ўсіх мастацкіх спецыяльнасцях, якія абумоўліваюць актуальнае і перспектыўнае развіццё мастацкай культуры Беларусі.

У XX ст. першае значэнне набывае індывідуальнасць, якая ва ўмовах беларускай дзяржаўнасці фарміруе пэўныя мастацкія школы, кірункі і стылістыку.

На шляху станаўлення сістэмы мастацкай адукацыі развіваліся тыповыя формы (школа, вучылішча ці каледж, акадэмія, універсітэт), фарміраваліся метады і спосабы мастацкага навучання.

Вывучэнне эвалюцыі гэтых формаў адукацыі і метадаў выкладання дае магчымасць раскрыць стадыяльнасць працэсу станаўлення сістэмы мастацкай адукацыі: ад сінкрэтызму яе відаў (у адпаведнасці з традыцыйнымі відамі мастацтва) на першапачатковым этапе развіцця – праз відавую дыферэнцыяцыю і вузкапрафесійную спецыялізацыю – да новага ўзроўню сінтэзу мастацкіх ведаў і творчых спецыяльнасцей на сучасным этапе.

Працэс пераёмнасці мастацкага навучання грунтуецца на двух фактарах: 1) абавязковым асваенні класічных, кананізаваных, акадэмічных асноў (у выяўленчым мастацтве гэта малюнак, колер, кампазіцыя, у музычным – мелодыя, рытм, гармонія, у тэатральным – слова, жэст, рух, а для ўсіх – абавязковае вывучэнне формы, жанру і адпаведных спецыяльнасці сродкаў выразнасці і выказвання); 2) выхаванні прафесіяналізму (артыстызму) з улікам стылявых асаблівасцей мастацкай культуры пэўнага перыяду. Кожны навучэнец паступова асвойвае ў сваім індывідуальным развіцці класічныя і сучас-

ныя асновы прафесіі на ўсіх узроўнях адукацыі – пачатковым, сярэднім, вышэйшым.

Мастацкая адукацыя мае сваю структурную іерархію. У якасці асноўных структурных элементаў фарміруюцца тры узроўні: пачатковы, сярэдні спецыяльны, вышэйшы. Яны звязаны як з узростам навучэнцаў, так і з мэтамі навучання, непарыўна ўзаемадзеіваюць, параджаюць многаварыянтнасць формаў, з'яўленне і функцыянаванне якіх абумоўлена гісторыка-сацыяльнымі рэаліямі.

Тыповыя формы мастацкай адукацыі маюць дакладныя патрабаванні да ўзросту навучэнцаў і ўзроўню іх творчай падрыхтоўкі. Яны існуюць незалежна адна ад адной, самастойна, але звязаны паслядоўнасцю і пераемнасцю навучання.

Узроўні і формы, якія вызначаюць сістэму мастацкай адукацыі, з'яўляюцца неабходнымі і дастатковымі для ажыццяўлення мастацкай адукацыі ў непарыўным яе развіцці і ўдасканаленні. Дыялектыка школы, вучылішча і ВНУ сведчыць, з аднаго боку, пра іх адносную самастойнасць і завершанасць, а з іншага – пра ўзаемадзеянне і ўзаемазалежнасць. У выніку менавіта іх спалучэнне і параджае сістэмнасць мастацкай адукацыі як феномен выхавання творчай індывідуальнасці.

Цесным ўзаемадзеяннем мастацкай культуры і мастацкай адукацыі на розных этапах гістарычнага развіцця Беларусі абумоўлена разнастайнасць формаў адукацыі. Працэс гісторыка-культурнага станаўлення яе сістэмы ў рэспубліцы адлюстроўвае заканамернасці фарміравання як традыцый мастацкай культуры краін Заходняй і ўсходняй Еўропы, так і нацыянальнай беларускай. У гэтым бачацца арыгінальныя рысы мастацкай адукацыі ў Беларусі і магчымасць яе разгляду на ўзроўні агульнаеўрапейскіх ці сусветных стандартаў.

Праз сучасную мастацкую адукацыю рэалізуюцца сацыяльна-функцыянальныя патрэбы грамадства, у адпаведнасці з якімі не толькі ўдасканальваюцца традыцыйныя спецыяльнасці (у межах музычнага, тэатральнага, выяўленчага мастацтваў), але і фарміруюцца новыя, тэхнагенныя, аўдыёвізуальныя – кіна- і тэлерэжысёр, кіна- і тэлеаператар, акцёр экрана, тэлеведучы, дызайнер, менеджар мастацкай культуры, камп'ютарны аранжыроўшчык музычнага твора, камп'ютарны графік і інш.

«Абнаўленне» ў XX ст. традыцыйных відаў мастацтва з дапамогай радыё, кіно, тэлебачання, аўдыё-

і выдэатэхнікі, сучаснай віртуальнай культуры не толькі вядзе да новых сродкаў тыражыравання і распаўсюджвання твораў выяўленчага, тэатральнага мастацтва, музыкі ў шырокім сацыяльным асяроддзі, але і ставіць новыя мастацкія задачы стварэння тэхнагенных, сучасных кампазіцый, формаў, жанраў. Сучасная мастацкая адукацыя як частка мастацкай культуры намежжа ХХ–ХХІ ст. таксама ўсё больш рэалізуецца праз глабальную віртуальную інфармацыйную сістэму.

З'яўленне і распаўсюджванне новых спецыяльнасцей у сістэме мастацкай адукацыі на мяжы ХХ–ХХІ ст. дэманструе яе вялікія творчыя магчымасці, з дапамогай якіх ва ўсе сферы мастацкага жыцця ўводзіцца новы прафесійны вопыт, пераасэнсоўваюцца мастацкія праблемы, рэалізуецца

новыя адукацыйныя магчымасці, удасканалюцца адукацыйныя формы, як традыцыйныя, так і новыя, тэхнагенныя.

Навейшы час стаў эпохай, калі з'явіліся невядомыя раней сінтэтычныя віды мастацтва – кіно, радыё, фота, тэлебачанне, камп'ютарныя віртуальныя рэаліі. Развіццё і ўдасканалванне гэтых тэхнагенных мастацтваў на працягу ХХ ст. стала адлюстраваннем сацыяльнай патрэбнасці ў новым мастацкім мадэліраванні жыцця, аднаведнасці канструктыўных магчымасцей «веку тэхнічнай рэвалюцыі» спосабам мастацкага выказвання. Гэтыя сінтэтычныя віды мастацтва патрабуюць і сінтэтычных мастацкіх ведаў ад мастакоў, мастацтвазнаўцаў і, вядома, ад педагогаў і вучняў у галіне мастацкай адукацыі.



РЕПОЗИТОРИЙ БГУДУ