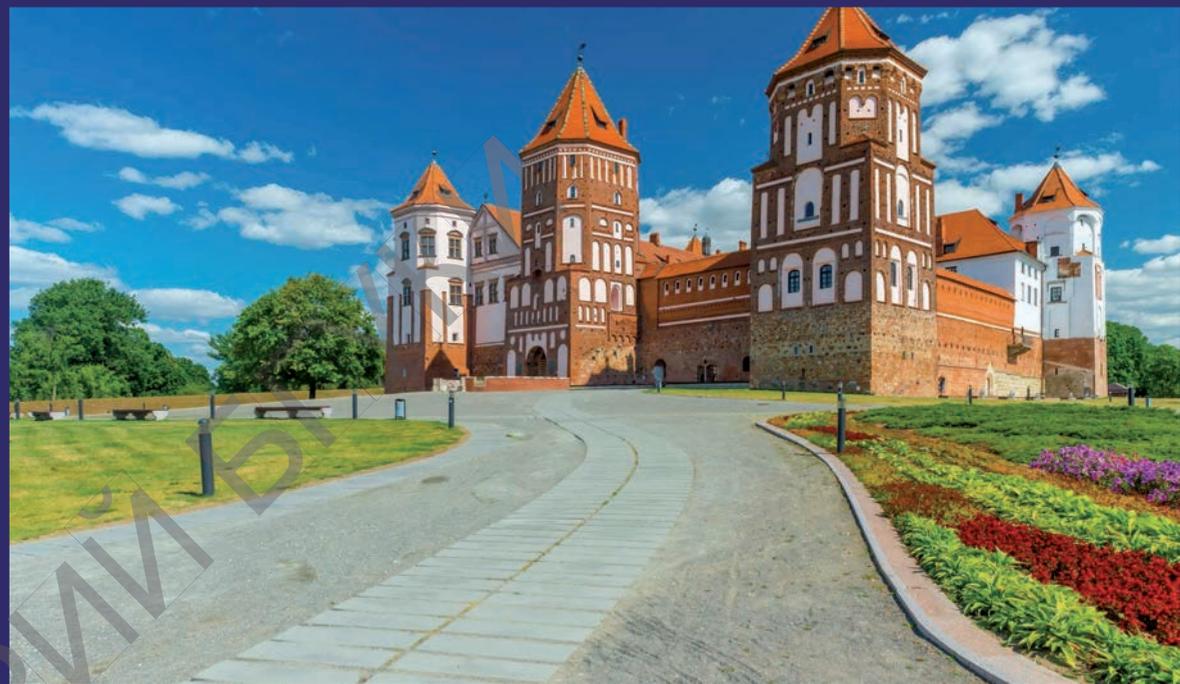


На основе концептуальных идей фундаментальной культурологии рассматриваются проблемы развития художественной культуры Беларуси в исторический период, охватывающий конец XVIII – первую четверть XX в. Отмечается, что творчество субъектов белорусской художественной культуры протекало в контексте дихотомии западноевропейской и восточнославянской цивилизаций. Вследствие этого искусство Беларуси обогащалось новыми художественными образами, выразительными средствами и жанрами, содержанием и формами. Акцентируется внимание на процессе формирования первооснов белорусского национального профессионального искусства, эстетики и системы художественного образования.



Смолик Александр, доктор культурологии, профессор. Автор монографий «Социодинамика культуры в пост-катастрофическом социуме», «Культурология Беларуси: история и современность», «Культура как образование», «История и культура белорусских татар», ряда научных статей и учебников по теории и истории культуры.



978-613-9-45954-4

Александр Смолик
Маргарита Соколовская

Художественная культура Беларуси: между Западом и Востоком

**Александр Смолик
Маргарита Соколовская**

**Художественная культура Беларуси: между Западом и
Востоком**

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

**Александр Смолик
Маргарита Соколовская**

**Художественная культура
Беларуси: между Западом и
Востоком**

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

LAP LAMBERT Academic Publishing RU

Imprint

Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this work is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

Cover image: www.ingimage.com

Publisher:

LAP LAMBERT Academic Publishing

is a trademark of

International Book Market Service Ltd., member of OmniScriptum Publishing Group

17 Meldrum Street, Beau Bassin 71504, Mauritius

Printed at: see last page

ISBN: 978-613-9-45954-4

Zugl. / Утверд.: Minsk, Belarusian State University of Culture and Arts, Diss., 2019

Copyright © Александр Смолик, Маргарита Соколовская

Copyright © 2019 International Book Market Service Ltd., member of OmniScriptum Publishing Group

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Аннотация На основе концептуальных идей фундаментальной культурологии рассматриваются проблемы развития художественной культуры Беларуси в исторический период, охватывающий конец XVIII – первую четверть XX в. Отмечается, что творчество субъектов белорусской художественной культуры протекало в контексте дихотомии западноевропейской и восточнославянской цивилизаций. Вследствие этого искусство Беларуси обогащалось новыми художественными образами, выразительными средствами и жанрами, содержанием и формами. Акцентируется внимание на процессе формирования первооснов белорусского национального профессионального искусства, эстетики и системы художественного образования.

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1 СОЦИАЛЬНЫЕ ОСНОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: СОЦИОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ	7
1.1 Художественная культура как особый способ рефлексии и фиксации социального опыта	7
1.2 Теоретико-концептуальные подходы к выявлению сущности художественного творчества.....	32
ГЛАВА 2 ПОЛИПАРАДИГМАЛЬНОСТЬ ДИНАМИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСИ	35
2.1 Модификация художественного творчества в эпоху Просвещения и раннего романтизма (конец XVIII – 1830-е гг.).....	35
2.2 Инверсионные изменения в художественной культуре романтизма и реализма (1840 – 1880-е гг.).....	57
2.3 Эмерджентный тип развития художественной культуры критического реализма (1890-е гг. – первая четверть XX в.).....	71
ГЛАВА 3 ЭВОЛЮЦИЯ ЭСТЕТИКИ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В БЕЛАРУСИ В XIX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX В.	89
3.1 Развитие эстетической и критической мысли в Беларуси	89
3.2 Диверсификация форм и содержания художественного образования на территории Беларуси.....	108
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	121
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	125
ПРИЛОЖЕНИЕ А Корреспонденции о художественной культуре Беларуси в периодической печати XIX – начала XX века.....	143
ПРИЛОЖЕНИЕ Б Статьи о белорусском искусстве в газете «Наша ніва».....	154
ПРИЛОЖЕНИЕ В Владельцы магнатских театров на территории Беларуси.....	162
ПРИЛОЖЕНИЕ Г Памятники архитектуры Беларуси исследуемого периода.....	168
ПРИЛОЖЕНИЕ Д Деятели художественной культуры Беларуси XVIII – первой четверти XX века.....	180

ВВЕДЕНИЕ

В белорусском обществе, осуществляющем модернизацию, происходят динамические процессы не только в материально-производственной сфере, но и важные духовные преобразования. В сфере культуры формируется и набирает силу духовная синергия, способствующая консолидации общества и мобилизации усилий народа на решение задач, связанных с модернизацией белорусского общества. Духовная синергия является результатом продолжительной социодинамики культуры. В связи с этим в качестве важнейшей задачи государства, общественных организаций становится дальнейшее развитие культуры, ибо она представляет собой важнейший элемент духовной защищенности нашей страны. А. Моль, имея в виду огромное значение культуры, отмечал, «что не существует иной ценности, кроме самой культуры, что человек в обществе не имеет другого значения, кроме той роли, которую он играет в коллективном прогрессе человечества» [154, с. 19]. Белорусское общество за более чем тысячелетний период своего развития создало мощный слой духовной и материальной культуры. Поэтому одним из важнейших направлений деятельности государственных и общественных институций является всемерное использование культурного ресурса для формирования внутреннего мира человека.

Важное место в этом процессе принадлежит художественной культуре. Во все времена ее ценность определялась степенью эффективности воздействия на нравственное самоутверждение личности, сознательное воплощение духовных ориентиров общества. Она есть многогранный процесс и результат эстетического преобразования сферы человеческой жизнедеятельности. Основой художественной культуры является искусство, на котором замыкается вся совокупность эстетических и художественных ценностей. На духовно-эстетическое значение искусства еще в XVII в. указывал белорусский мыслитель Симеон Полоцкий. Он утверждал, что необходимость искусства диктуется ее воспитательной и катарсической функциями. «Один лад пения, – писал он, – сердце в сокрушение приводит, второй – ум от уныния освобождает, третий веселит, четвертый – слезные из очес источники изводит» [193, с. 168]. Благодаря воздействию искусства, полагал мыслитель, происходит вытеснение из души человека отрицательных аффектов положительными эмоциями. «Через красоту музыки и слово, красноречиво убеждал С. Полоцкий, недовольные становятся терпеливыми, ленивые – трудолюбивыми, сердитые – добродушными, неразумные – мудрыми, блудливые – чистыми сердцем» [158, с. 306]. Ф. Ницше рассматривал искусство как фундаментально-значимый элемент структуры и содержания культуры. Философ ставил искусство

выше религии, морали и науки, т. е. истины и объективного знания. По его мнению, оно не отрицает земной мир во имя потусторонней жизни, не пытается улучшить его в духе абстрактно понятого прогресса и гуманизма, а принимает таким, каков он есть, – со всей жестокостью, болью, страданиями и ужасами, с его вечной борьбой сталкивающихся между собой сил [163].

В процессе культурогенеза белорусским народом создана богатая художественная культура, включающая разножанровое народное, элитарное искусство, профессиональное и любительское творчество его субъектов, систему художественного образования и воспитания, фундаментальные теоретико-методологические труды по эстетике. Ее доминантная задача заключается в формировании целостного, универсального мировосприятия, личностного мировидения, основу которого составляет способность человека отличить сакральное от профанного. Особое место в развитии художественной культуры Беларуси, на наш взгляд, занимает период конца XVIII – первой четверти XX века. На этом историческом этапе постепенно вызревали первоосновы становления белорусской государственности и национальной художественной культуры, занимающей ныне уникальное положение в мировой культуре.

Актуальность обращения авторов монографии к художественной культуре обозначенного периода определяется ее ролью в жизни белорусского общества XXI в., посредством которой в значительной степени интерпретируется и эстетически оценивается наша действительность и отражается в художественных образах. Она развивает интеллект и духовные потребности, интересы и способности личности. Художественное творчество не только отражает реальность, но и одновременно предлагает альтернативную модель действительности. Искусство осуществляет функцию социализации и инкультурации личности, приобщая ее к духовно-нравственным идеалам, без которых современное социальное бытие невозможно. Оно призвано не только формировать духовный мир личности, но и служить сигналом о деструктивных процессах в обществе, о тупиковых и катастрофических тенденциях цивилизационного развития.

В то же время следует отметить, что художественная культура как многомерное смысловое явление, открытое для включения новых смыслов и значений, рождающихся в процессе трансформирующегося художественно-эстетического опыта требует, на наш взгляд, комплексной теоретической разработки с точки зрения фундаментальной культурологии. Исследования некоторых аспектов художественного творчества белорусскими культурологами П. К. Банцевичем, У. А. Жилко, Н. И. Крюковским, В. Ф. Мартыновым, Е. В. Свечниковой, В. П. Скороходовым [21, 87, 111, 153, 168, 195] и др. показывают, что полнее понять подлинный смысл искусства возможно лишь с учетом тех культурных реалий, в контексте которых они

развиваются. Весь в совокупности многовековой мировой художественно-исторический процесс при тщательном его изучении является не только и не столько порождением стилевых эпох или жанровых систем, сколько результатом последовательных изменений культурных идей, находящих свое воплощение в различных аспектах искусства. Именно этим обусловлено наше обращение к культурологическому анализу развития белорусской художественной культуры обозначенного историко-культурного периода.

Динамические процессы в искусстве анализируются на примере трех его видов – архитектуры, театра и музыки. Такой их выбор объясняется тем, что данные виды искусства в соответствии с морфологической теорией культуры относятся в системе искусства к разным категориям. Архитектура, по определению М. С. Кагана [89] и Н. И. Крюковского [111] – объективное искусство. Она является первоначальной, символической формой художественного творчества, напоминает идею, не выражая ее прямо. Музыка и театр принадлежат к субъективному искусству, которое способно владеть материей настолько, что всю ее подчиняет идее. В рассматриваемый нами период в данных видах искусства, на наш взгляд, наиболее полно выражались душа и форма жизни, сущность динамических процессов белорусской художественной культуры.

ГЛАВА 1 СОЦИАЛЬНЫЕ ОСНОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: СОЦИОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

1.1 Искусство как особый способ рефлексии и фиксации социального опыта

Человечество с глубокой древности стремилось разобраться в сложном комплексе окружающих природных и социальных явлений, пытаясь найти истоки многообразия материального и духовного мира, построив его в причинную цепь. Подобные попытки генетического объяснения реальности, в первую очередь проблемы происхождения жизни и человека, содержатся почти во всех древних мифах. В процессе развития общественной мысли представления о причинно-следственных связях были существенно углублены в античной философии, особенно в учении стоиков, наиболее последовательных из ранних сторонников всеобщего и неограниченного действия причинной связи. В эпоху Возрождения генетический метод объяснения был взят на вооружение историками, что произвело подлинный переворот в социальном познании. Широко причинное объяснение развития культурно-исторических процессов использовали в XVIII столетии М. Ж. А. Н. Кондорсе [107] и Н. Макиавелли [137]. Суть созданной ими теории прогресса человеческого общества сводилась к причинной связи. Безусловно, данная концепция была не в состоянии адекватно объяснить действительную динамику социального мира в силу того, что она страдала значительной узостью и односторонностью, игнорируя многообразие детерминационных зависимостей и замечая лишь чисто внешнее отношение причины и следствия.

Отмеченное обстоятельство в значительной степени обусловило появление и широкое распространение различных концепций детерминизма (географический, демографический, биологический, психологический, экономический, технологический и т.д.), которые придавали тому или иному фактору роль основного двигателя общественного развития. В современной социологии ведущее место занимают теории детерминизма, объясняющие прогресс человечества как результат бурного развития науки и техники. К ним относятся теории «Посткапиталистического общества» Р. Дарендорфа [80], «Нового индустриального общества» Д. Гэлбрейга [341], «Постиндустриального общества» Д. Белла [31, 245], «Постцивилизации» К. Боулдинга [248], «Технотронного общества» Э. Тоффлера [211], «Активного общества» А. Этциони [250] и др.

На наш взгляд, наиболее доказательными относительно сущности социальной динамики являются идеи представителей концепции «исторического детерминизма», которые считали, что на развитие

общества наиболее сильно воздействуют его равноправные по своему значению детерминанты: экономическая сила, географическая среда, расы, религия, культура, философия и т.д. Однако, каждый из перечисленных факторов, по их мнению, на том или ином отрезке времени и в той или иной ситуации может стать «доминантной причиной» движения социальной системы. Анализ движения социальной формы показывает, что любое общественное явление в своем возникновении и развитии обусловлено множеством факторов, как материального, так и идеального порядков. При этом ведущее место с точки зрения многообразия детерминант, несомненно, занимает культура, которая возникает, буквально, из всех сторон общественной жизни. Действительно, предпосылки духовной сферы имеются всюду: в материальном производстве, в механизмах взаимодействия общественных явлений, что обуславливает чрезвычайное богатство и разнообразие ее состава.

В конце XVIII – начале XIX в. страны Западной Европы вступили в период индустриального общества, для которого было свойственно наличие новых принципов регуляции социально-культурной жизни. Постепенно на путь капиталистических преобразований переходило и белорусское общество. Особенно быстрое развитие элементы индустриальной экономики получили после отмены крепостного права. В период с 1860 по 1900 год общее количество фабрик и заводов в Беларуси увеличилось на 1061 (в 15 раз), количество рабочих на них – на 30,5 тыс. (в 10,8 раза), количество мелких капиталистических предприятий – на 9,3 тыс. (в 6,1 раза) [169, с. 101]. К концу 1890-х гг. фабрично-заводское производство занимало господствующее положение в большинстве главных отраслей промышленности. В связи с этим общество нуждалось в кардинальных изменениях, в разрешении ряда сложных и противоречивых проблем, в замене устаревших идей и новых подходах к социокультурным явлениям и процессам. В этот исторический период художественная культура предшествующих эпох перестает в должной мере удовлетворять разнородные потребности активных буржуазных слоев белорусского общества. Растущее влияние широких слоев населения, вовлекаемых в капиталистические формы производства и отношения, требовало преобразования существующего искусства, чтобы оно отвечало их интересам. Сложный механизм промышленно развитой системы нуждался в поддержании не только соответствующей социальной и политической системы, но и требовал адекватного духовного обеспечения в виде культурных норм, ценностей и идеалов.

В иерархии ценностей личности индустриального общества, по мнению Г. Бейтсона, определяющими были достижения и успехи; индивидуализм; наличие частной собственности; потребительство; активность и труд; универсализм; вера в прогресс; право личности на жизнь, свободу и собственность; уважение к науке и технике [30].

В этот исторический период наблюдается повышенный интерес к проблеме социально-культурных изменений. Под воздействием ряда внешних и внутренних факторов – научно-технические открытия, индустриализация, смена политических режимов, массовизация производства, активизация межкультурных взаимодействий – представителями гуманитарных наук с разных теоретико-методологических позиций осмысливалась социодинамика духовной жизни общества. Представители социально-гуманитарных наук пытались выявить природу динамических процессов общества, культуры и искусства, показать их источники и механизмы. Изучение научной литературы, в которой освещались отдельные аспекты социодинамических процессов в культуре, в том числе и художественной, позволило выделить несколько теоретико-методологических подходов к исследованию обозначенной проблемы.

Большое значение для выявления сущности, содержания, форм и механизмов социодинамики культуры в целом и художественной культуры как ее подсистемы имеют теоретико-методологические исследования закономерностей процесса развития общества и культуры основоположников немецкой классической философии И. Канта [93, 94], Г. В. Ф. Гегеля [65-67], Ф. В. Й. Шеллинга [229, 230], И. Г. Фихте [214], которые в своих фундаментальных трудах сформулировали ряд важнейших идей, касающихся сущности динамических процессов культуры. Так, И. Кант в «Критике чистого разума» [93], «Критике способности суждения» [95], отталкиваясь от просветительской идеи о прогрессе человечества, показал, что поступательное движение истории и культуры является закономерным процессом. Прогресс, считал философ, есть результат деятельности самих людей. В своей социально-политической концепции он признавал идею о прогрессе человечества и стремился понять поступательное движение истории как закономерное. Прогресс им рассматривался как результат деятельности людей, так как они создают то, чего не существует в природе.

Несколько оригинальных суждений им было высказано по поводу развития художественной культуры. Так, философ отрицал значимость традиций для гения искусства, создателя новых правил, а не их приверженца. Согласно Канту, искусство является результатом деятельности гения, из творчества которого всякое истинное искусство должно выводить свои законы [95, с. 180, 181]. Способность эстетического суждения, с одной стороны, является областью, не подвластной регуляции извне, а с другой – основывается на преемственных ориентирах культуры, образования. Диалектическая двойственность была характерна и для его рассуждений о красоте – «свободной» (игре, целесообразной вне цели) и «сопутствующей» (зависимой от приоритетов общества) [95, с. 98].

Осмысливая роль и место искусства в жизни общества, философ полагал, что сущность всякого искусства заключается не в приятном раздражении и умилении, которые, поскольку они основываются на наслаждении, делают душу изменчиво веселой или неудовлетворенной, но в форме, которая приближает дух к идеям. Этим самым Кант отводил для

искусства особую область в человеческой душе – область чувств. Он выделял не только психологический аспект, но и указывал на общественное значение искусства, которое развивается под воздействием социальных факторов. Исполняемая музыка как нематериальное благо, утверждал философ, не может быть чьей-то собственностью, подобно некоторой вещи, а потому потребление этого нематериального блага и доставляемое ею наслаждение – это предмет участия, а не личного присвоения. По его мнению, «звуки музыки суть тона и служат для слуха тем же, чем краски для зрения, они далеко вокруг в пространстве передают чувства всем, кто находится в этом пространстве, и доставляют обществу наслаждение, которое не уменьшается оттого, что участие в нем принимают многие». Композитор, исполнители, слушатели – все они участвуют в процессе сотворения музыкальных образов, формирования определенных чувств [95, с. 389].

И. Кант много размышлял о месте поэзии, изобразительного искусства в жизни человека. Из отдельных видов искусства философ выше всего ставил поэзию. На его взгляд, она дает простор фантазии, укрепляет и развивает дух, может вызвать такое богатство мыслей, которое недоступно научному мышлению. Характеризуя музыку, Кант отмечал, что она, несмотря на то, что говорит с реципиентами «языком чувств без понятий», возбуждает душу глубоко и всесторонне. По силе эмоционального воздействия, по создаваемому ею душевному волнению он ставил музыку на второе место после поэзии. Кант полагал, что музыка распространяет свое влияние дальше, чем требуется, заставляет слушать ее всех, даже тех, кто не в настроении в данный момент воспринимать музыку. Помимо этого Кант одним из первых отметил такую особенность музыки, как ее воздействие на творческие способности, на сам процесс творчества. Он писал: «...музыка может того, кто слушает ее не как знаток [например], поэта, философа привести в такое настроение, в котором каждый в соответствии со своим занятием или своими склонностями сосредоточивается и овладевает своими мыслями, тогда как, сидя одиноко в своей комнате он не так удачно уловил бы их» [95, с. 409-410]. На его взгляд, для поэта, художника, философа эмоциональное воздействие музыки вообще незаменимо.

В своих трудах Кант касался также источников развития искусства. Согласно ему, оно возникло в процессе трудовой деятельности и сопровождает ее. Философ исходил из представления о культуре как результате всеобщей человеческой деятельности [95, с. 29]. При этом он считал, что субъектом художественного творчества является не изолированный индивид, а индивиды, объединенные в определенную социальную и историческую общность. Поэтому искусство как социальное явление также рассматривалось им в качестве продукта общественной деятельности, в какой бы форме – индивидуальной или непосредственно коллективной – оно не осуществлялось. Искусство, по мнению Канта, служит людям средством бессловесного общения, формирования их эмоционального состояния. В творчестве проявляется отношение автора произведения к миру,

реакция слушателя на это «сообщение» индивидуальна, но отзвук в душах рождается у всех.

Особенно пристальное внимание проблемам, связанным с феноменом культуры, в том числе и искусства, с объяснением и выявлением сущности их изменений уделял Г. В. Ф. Гегель [65, 67]. Философ, исходя из принципов диалектической логики, раскрыл источник непрерывного становления, движения, изменения, преобразования и развития всего сущего. Он показал взаимную внутреннюю связь этого движения и развития в противоречивой природе некой абсолютной духовной сущности. Гегель рассматривал первооснову мира не как неподвижную, неизменную сущность, а как непрерывный процесс восхождения от одной ступени к другой, более высокой.

Анализ основополагающих трудов Гегеля показывает, что принцип тождества мышления и бытия был положен им в основу рефлексии об искусстве, которое, согласно ему, есть предвсущая победа духа над материей. «Создания всех искусств, утверждал он, суть произведения духа представляют собой нечто начинающееся, движущееся вперед, достигающее завершения и заканчивающееся – рост, расцвет и разложение» [65, с. 8]. Идея, проникая в материю, видоизменяет ее по своему образу. Идея, с одной стороны, и материя, с другой, являются двумя необходимыми и нераздельными факторами искусства.

Все искусства того времени философ делил на два больших вида – объективные и субъективные [65, с. 17]. Первоначальным видом искусства, полагал Гегель, является архитектура. Это еще только символическая форма искусства, где она напоминает идею, не выражая ее прямо. Вследствие этого архитектура из всех видов искусства самое материальное. Она не в состоянии передать всех оттенков живой идеи, бесконечно разнообразные красоты реальности. Дуализм формы и идеи, присутствующий в архитектуре, как считал философ, стремится к исчезновению в скульптуре. Скульптура, образец классического искусства, уже не только символ, но прямое откровение, непосредственное выражение идеи, которая воплотилась в адекватной форме. В то же время Гегель отмечает, что хотя скульптура и менее материальная, она только выражает форму жизни, но не может показать душу [65, с. 95, 96]. Более идеальной, на взгляд философа, является живопись, материал которой уже не тело трех измерений, а плоская поверхность. Глубина сводится в ней к простой видимости, представляемой перспективой. Но материалы, которыми она пользуется, по мнению Гегеля, еще не в состоянии полностью видоизменить дух и жизнь. Идея в живописи еще заключена в формы материи и пространства [65, с. 198, 199]. На этом основании архитектуру, скульптуру и живопись философ именуется искусством объективным, внешним, видимым, материальным.

Совершенно иное происходит, утверждал Гегель, в поэзии, искусстве одухотворенном, субъективном, которое умеет владеть материей настолько, что всю ее подчиняет идее. Поэзия не заключает в себе ничего исключительного, но она есть синтез всех противоположностей, гармоничное

объединение субъективного мира с миром объективного искусства. Поэзия как искусство может все сказать, все выразить, все снова создать, поэтому она является искусством всеобщим [65, с. 344]. Поэзия, пользуясь звуком, создает из него символ идеи.

Еще более сильно и глубоко умеет воспроизводить с потрясающей истиной самое сокровенное в человеческой душе музыка, относимая Гегелем к субъективному искусству. В выявлении ее сущности и динамики он опирался на понятие «музыка вещей», под которым подразумевалось погружение вещей во всеобщую стихийную, бытийную основу. «Музыка вещей» в гегелевской концепции предстает как открытие бытия, как некое соответствие различным сторонам и явлениям мира, как чистое, абстрактное понятие, которое олицетворяет выражение предельной гармонии и истинной сущности. Гегель рассматривал музыку, с одной стороны, с абстрактно-философской точки зрения, а с другой – с физико-механической. В своей работе «Энциклопедия философских наук» философ отмечал, что звук – это субъективное внутреннее движение, идеальность. «Существование этой идеальности обладает ввиду ее абстрактной всеобщности только количественными различиями. Поэтому в царстве звуков и тонов их дальнейшее отличие друг от друга, их гармония и дисгармония покоятся на числовых отношениях и на их более простом или более запутанном и отдаленном согласовании» [66, с. 194]. Благозвучие музыки Гегель связывает только с тем, что в ней присутствуют числовые соотношения. «Гармоническое основано на легкости консонансов; оно есть ощущаемое в различии единство, как симметрия в архитектуре. Неужели же чарующая нас гармония и мелодия, этот голос, на который откликается чувство и страсть, зависит от отвлеченных чисел? Это кажется неожиданным и даже странным; но это именно так, и мы можем видеть в этом преобразование числовых отношений» [66, с. 196].

Большое внимание уделял Г. Гегель театральному искусству, ставя его на второе место после музыки. Он полагал, сценическое действие «...в настоящий момент, принадлежит, правда, внутреннему миру и с этой стороны вполне выражается в слове, но оно раскрывается также и во внешней реальности и требует всего человека, в частности и в его телесном существовании, поступках, поведении, в движениях его тела и в мимическом выражении чувств и страстей» [65, с. 561]. В гегелевской «Эстетике» рассматриваются основные жанры театрального искусства (трагедия, комедия и драма), характеризуются их принципы и отличительные особенности развития театра в XIX столетии [65, с. 573-615].

Согласно Гегелю, данные пять объективных и субъективных видов искусства формируют систему, которая детерминируется и организуется по принципу истинной вещественности. За пределами их, полагал он, существуют иные искусства: декоративно-прикладное, дизайн, танец и т. д.

Динамику искусства Гегель рассматривал в тесной связи со всеми сторонами общественной жизни: политическими, нравственными, семейными отношениями. Но, правильно отметив социальную

обусловленность искусства конкретно-исторической обстановкой, его возникновение он объяснял идеалистически. Искусство, по Гегелю, возникло из потребности человека в наглядном изображении бога, причем в образе человека.

Величайшая заслуга Ф. В. Й. Шеллинга заключается в разработке им философии природы, ее диалектики. В своем основном труде «Философия искусства» он критически переосмысливает принципы субъективного идеализма, отбрасывает интерпретацию Спинозой материи как единой субстанции мира, не принимает и дуалистическое решение основного философского вопроса [229]. Первоосновой всего сущего, в том числе и искусства, доказывал философ, является абсолютный, вечный Разум или абсолютное «Я», являющееся абсолютным тождеством субъективного и объективного. Поэтому материю и дух недопустимо противопоставлять одно другому.

Исследование философского наследия Шеллинга свидетельствует, что он также определенно высказывался за метафизические или трансцендентные истоки искусства. «Истинное искусство, или, вернее, божественное в искусстве, утверждал философ, есть внутреннее начало, изнутри формирующее для себя материал и всей своей силой противодействующее любому грубому механизму, любому беспорядочному нагромождению материала извне» [230, с. 40]. Согласно Шеллингу, «объективный мир есть лишь изначальная, еще не осознанная поэзия духа; общим органом философии, фундаментом всего ее свода, является философия искусства» [230, с. 241].

Таким образом, с точки зрения истоков художественного творчества взгляды Шеллинга восходят к метафизической бесконечности. Основной особенностью произведения искусства он считал бессознательную бесконечность (синтез природы и свободы). Творец как бы инстинктивно привносит в свое произведение помимо того, что выражено им с явным намерением, некую бесконечность, полностью раскрыть которую не способен ни один конечный рассудок [229, с. 275].

Философ среди всех видов искусства ставил музыку на первый план и отводил ей определяющую роль, считая, что музыка создает из звуков и тонов слышимый универсум. Музыка как отражение ритма и гармонии видимого мира, лишённое образности воспроизведение самого становления как такового. В его концепции музыка объявлялась голосом глубочайшей сущности мироздания.

В «Философии искусства» Шеллингом осмысливаются проблемы музыкального времени. Философ высказывается о том, что необходимой формой музыки является временная последовательность. Если в реальности время бесконечно, то в музыке – конечно. По внушению природы человек во всякую работу, представляющую чистое тождество, стремится внести множественность и разнообразие посредством ритма. Ритм есть превращение последовательности, которая сама по себе ничего не означает, в значащую. Благодаря ритму

случайность оказывается необходимостью, целое больше не подчиняется времени, но заключает его в себе самом. Музыка, по Шеллингу, понимается также как реальное самоисчисление души, исчисление бессознательное, само себя забывающее.

Исходным пунктом философии И. Г. Фихте как представителя немецкого субъективного идеализма являлся тезис об автономности субъекта («Я»), провозглашаемого единственной реальностью, которую и необходимо принимать во внимание в процессе познания. При этом «Я» – не пассивное созерцающее существо, а активное, непрерывно действующее. Отказавшись от кантовской идеи «вещь в себе», философ стремился доказать, что весь мир, который представляется субъектом, есть итог самореализации его сознания.

Анализ трудов Фихте позволяет нам полагать, что он много внимания уделял исследованию сущности искусства, эстетике, занимающей, по его мнению, промежуточное положение между теоретической и практической философией. Эстетика интерпретировалась им как эстетический способ видения вещей. Эстетическое отношение к миру состоит в том, что «прекрасный дух» видит все с прекрасной стороны; он видит все свободным и живым. Прекрасный дух – это, полагал философ, именно человек искусства, поэтому эстетическое созерцание поэта, художника, музыканта есть некое неосознаваемое состояние свободы, особый *modus vivendi* сознания. Мир прекрасного духа – это мир, расположенный в человечности. Поэтому всякое искусство, по мнению Фихте, вводит человека внутрь самого себя и готовит его к осуществлению своей автономности как конечной цели разума [214]. Эстетика предстала в концепции И. Г. Фихте как аналитика видения мира через искусство. Это, на наш взгляд, безусловный шаг в сторону понимания эстетики как философской науки об искусстве и красоте в нем.

В XIX в. в западноевропейской философии происходит смена традиционных типов рефлексии. Наука до этого времени представляла собой классическую систему знаний, основные принципы и идеи которой считались окончательно оформившимися истинами. Значительные успехи были достигнуты в естествознании. Научные открытия в области астрономии, биологии, геологии, медицины, физики, химии происходили постоянно. Интенсивно развивающиеся естественнонаучные знания начинают играть все большую роль в теоретическом осмыслении бытия мира. Прогресс в естествознании поставил перед философией вызов: «Какое место философии в объяснении законов развития мира?». В поисках ответа на вызов со стороны естественнонаучных знаний философия сумела отстоять свою суверенность как способ универсально всеобщего теоретического осмысления целостности мира и его бытия. В западноевропейской философии XIX в. возникают новые концепции, стремящиеся проникнуть в сущность социально-культурных процессов индустриального общества.

Рационально-прогрессивная идея саморазвития мира, сформулированная предшественниками, пришла в противоречие с

общефилософскими постулатами, консервативными и метафизическими в своей основе. Теоретическое наследие философов XVII–XVIII вв., хотя и оказало значительное влияние на духовное развитие человечества, однако по многим вопросам было противоречивым и эклектическим. Оно включало и материалистические тенденции, и идеализм, и агностицизм. Философы XIX в. стремились не только развить идеи своих предшественников, но и преодолеть свойственные им противоречия. Они пытались найти новые способы осмысления действительности, выйти за границы природы в пространство культуры. В искусстве как феномене бытия они стремятся отыскать альтернативные способы познания.

Философское осмысление искусства содержится в главном труде А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» [232]. Иррационализм философа содержится в его онтологии. Основой мира является Мировая воля – непознаваемая и непредсказуемая стихия, неподвластная человеку. Искусство, по его мнению, является непосредственной ее объективацией. Сущность искусства, утверждал Шопенгауэр, сводится к наслаждению безвольным созерцанием вечно совершенных Архетипов – Идей и Мировой воли; идей, поскольку последние находят свое выражение в образах чувственной красоты. Сами идеи, полагал философ, вневременные и внепространственные, но искусство, пробуждая в человеке чувство красоты, дает ему возможность прозревать сверхразумным мистическим путем сокровенную сущность мира. Таким образом, приходит к заключению он, «целью всякого искусства служит передача постигнутой идеи, которая благодаря этому посредничеству духа художника, где она является очищенной и изолированной от всего чужеродного, становится доступной и тому, кто имеет более слабую восприимчивость и совсем не одарен продуктивностью» [232, с. 316]. Отдельные искусства соответствуют преимущественно отображению определенной степени объективации Мировой воли.

Согласно А. Шопенгауэру, человеческий дух раскрывает определенные степени объективации воли в мире посредством скульптуры, живописи, поэзии. Более высокую степень объективации, по мнению философа, отображает театр, особенно драма и трагедия, которые раскрывают перед реципиентами истинное содержание и смысл человеческой жизни. «Целью трагедии, по мнению философа, является изображение страшной стороны жизни, – здесь показывают нам несказанное горе, скорбь человечества, торжество злобы, насмешливое господство случая и неотвратимую гибель праведного и невинного: это – знаменательное указание на характер мира и бытия» [232, с. 336].

Во всей полноте, доказывал Шопенгауэр, мистическое выражение глубочайшей сущности воли присуще музыке, которая единственная из всех видов искусства отображает саму волю. Все искусства, по убеждению философа, «...говорят только о тени, она же (музыка) – о существе» [232, с. 342]. Посредством воли музыка, считал философ, получает свое собственное бытие, оторванное от бытия мира как представления.

В своих оценках музыки философ идет дальше. Он утверждал, что музыка может существовать даже без реального, материального мира. «Так как наш мир – не что иное, – отмечал он, – как проявление идей во множественности... то музыка не касаясь идей, будучи совершенно независимой и от мира явлений, совершенно игнорируя его, могла бы до известной степени существовать, даже если мира вовсе не было, – чего о других искусствах сказать нельзя» [232, с. 342]. Отдельные картины человеческой жизни, на его взгляд, переложенные на язык музыки, никогда не связаны с бытием безусловной необходимостью или полным соответствием. Они относятся к музыке как любой пример к общему понятию: в определенности действительности они представляют то, что музыка выражает в общности чистой формы. Из этого утверждения Шопенгауэра вытекает, что музыка сама по себе онтологична, чтобы обладать бытием ей не нужно существование мира, музыка всегда выражает только квинтэссенцию жизни и ее событий, а не сами события. Следовательно, будучи независима от явленного мира, полностью его игнорируя, музыка, а также ее развитие не детерминируются общественными факторами, а являются отражением Мировой воли.

Ф. Ницше искусство воспринималось как наиболее репрезентативная форма отражения мира. Ряд его характеристик понимались им как сходные с характеристиками самого бытия. Бытие представлялось философу в виде абсолютной континуальности, постоянного осуществления. Искусство, особенно музыка, на его взгляд, также представляет собой, в сущности, континуальность, в осуществлении которой оно собственно и существует. Таким образом, рассуждает Ницше, искусство неразрывно связано с идеей стихийной прасновы бытия. В этой же связи Ницше представлялся и смысл трагического существования человека.

В наибольшей степени философское осмысление искусства содержится в сочинении Ницше «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру» [162], которое является частью его сочинения «Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм» [163]. Концепция ясно изложена в начале работы. Ее ядром являются образы богов древнегреческой мифологии: «Аполлон, как бог всех сил, творящих образами, есть в то же время и бог, вещающий истину, возвещающий грядущее и Дионис, доподлинный герой сцены и средоточие видения» [162, с. 45, 86]. Философ акцент делает на том, что Дионис является покровителем инстинктивных, природных начал человека, обуславливающих оргиастическое, разрушительное, приводящее к трагедии поведение. Согласно его концепции, дионисийское начало пронизывает всю историю искусства, «дионисийский дух» можно выявить в искусстве всех времен. «Дионисическое начало, по мнению Ницше, является вечной и изначальной художественной силой, вызвавшей вообще к существованию весь мир явлений» [162, с. 191].

По мнению Ницше, важнейшей задачей людей является переживать и осознавать дионисийскую сторону жизни, не упуская самоочевидного значения аполлоновского начала. Ни для отдельного человека, ни для

общества в целом, полагал философ, не нормально быть полностью поглощенным духом лишь одного из этих двух принципов. Необходимо иметь равную опору в них обоих. Данная идея наиболее полно выражена им в теории о рождении афинской трагедии, в которой, на его взгляд, дионисийский и аполлоновский элементы жизни тесно переплетены, что позволяет зрителю испытать полный спектр состояний человеческого духа. Дионисийский элемент, утверждал философ, содержится в песнях и музыке хора, а аполлоновский – в диалоге актеров, который вносит в эллинскую трагедию конкретный символизм, уравнивающий разгул стихии Диониса. Аполлоновский дух здесь придает форму необузданному дионисийскому чувству.

Ф. Ницше полагал, что динамика искусства детерминирована сублимацией сексуально-агрессивных комплексов человека, скрытых в его подсознании. Дионисийское начало Ницше считал главенствующим фактором развития искусства, особенно становления трагедии. Он писал: «Было бы большим выигрышем для эстетической науки, если бы не только путем логического уразумения, но и путем непосредственной интуиции пришли к сознанию, что поступательное движение искусства связано с двойственностью аполлоновского и дионисийского начал, подобным же образом, как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении» [162, с. 42]. Философ предполагал, что вслушиваясь в музыку разных народов и времен и анализируя ее на предмет выявления инвариантных составляющих дионисийской музыки, мы получим некое универсальное знание о музыкальных формах, которые свойственны всем эпохам и регионам.

Подводя итог концептуальных воззрений западноевропейских мыслителей XIX века на сущность искусства, следует отметить, что искусство и природу, как мир явлений, они считали равноправными элементами, которые двумя разными способами передают одно и то же. Философы в своих суждениях об искусстве сходились в мнении о том, что художественные динамические процессы детерминируются субстанциональным бытием (Мировой волей, Духовной сущностью, вечным Разумом, автономным субъектом «Я», идеями). В процессе понимания и интерпретации сущности искусства как многогранного феномена социального бытия философы пришли к выводу, что оно обладает внутренней целостностью, а не только имеет прикладной характер. Искусство, особенно музыка, наделялось философами особыми специфическими чертами, которые подчеркивали его связь с бытием как таковым. Музыкальное искусство в их концепциях интерпретировалось как нечто всеобщее, даже как особый слой бытия.

Зарождение и развитие в XIX в. культурологии как особой отрасли гуманитарных знаний позволило западноевропейским мыслителям, опираясь на собственную методологию и методы исследования, создать ряд концепций, объясняющих сущность динамики культуры и общества. В рамках теории эволюционизма

А. Бастиан [330], Т. Вайц [44], Л. Г. Морган [155], Г. Спенсер [204], Э. Б. Тайлор [209], Дж. Д. Фрезер [217] считали, что основу духовного поступательного прогресса человечества составляют единые, интегральные идеи.

Несомненный интерес для нашего исследования представляет концепция представителей культурно-исторической школы Ф. Боаса [36] и А. А. Крёбера [110], согласно которой личности принадлежит важная роль в формировании культуры. Так, Боас утверждал, что только на основе изучения реакции индивида на культуру, в которой он живет, его влияния на общество возможно толкование многих аспектов культурных изменений [247].

Поиск общих закономерностей генезиса и функционирования культуры вели основоположники психологической антропологии Т. Вайц [44], Р. Беннедикт [246], М. Мид [151] и др. Главным тезисом в их учении являлся постулат о том, что личность и ее психология формируют культуру, определяют, в конечном счете, ее содержание и облик. В нашем исследовании мы опирались на положение этнопсихологической школы о детерминации способов воспитания как своеобразного проводника особенностей культуры и психологии этносов.

Особое значение для понимания социодинамики культуры в целом и, в частности, белорусской художественной культуры имеет предложенный Л. Уайтом системный подход [266], используемый для описания и интерпретации культуры как самоорганизующейся системы, функционирующей по естественным законам. Культуру он воспринимал в качестве самостоятельного, самообуславливающегося процесса, в котором ее свойства взаимодействуют, образуя новые комбинации и соединения.

Важной научной значимостью для нашего исследования обладают труды культурологов, являющихся авторами теории циклического развития культуры. Н. А. Бердяев [32, 33], Н. Я. Данилевский [78], А. Дж. Тойнби [210], О. Шпенглер [233], К. Ясперс [242] обосновали идею о том, что ход истории выражается в смене вытесняющих друг друга культурно-исторических типов. Культура ими понималась как социальный организм, устойчивость и сохранность которого задается определенными механизмами, например, системой категорий культурного сознания.

При характеристике художественной культуры эпохи Романтизма целесообразно использовать оценку этого идейно-художественного направления, данную Н. А. Бердяевым. «Романтизм, писал философ, есть реакция природно-органического элемента культуры против технического ее элемента. Поскольку романтизм восстает против классического сознания, он восстает против преобладания технической формы над природой» [33, с. 502]. В своих трудах философ исследует сущность и детерминанты кризиса искусства. В работе «Кризис искусства» он, касаясь проблемы свободного

художественного творчества, рассуждает об истоках искусства. Он полагает, что «...искусство вырастает из духовной глубины человека, как свободный плод. И глубоко и ценно, то лишь искусство, в котором чувствуется эта глубина» [32 с. 19]. Оно, по мнению Н. Бердяева, обязано свободно раскрывать всякую глубину и охватывать собой всю полноту бытия. Здесь же он подчеркивает, что художественное творчество не должно быть оторвано от духовной жизни и от духовного развития человека.

Своеобразная концепция динамики художественной культуры создана А. Ф. Лосевым, в рамках которой он интерпретирует субстанциональное бытие искусства. В ней основополагающими понятиями являются «эйдос», «миф», «символ», «личность», «энергия сущности» и «имя» [123, с. 782]. Искусство рассматривается как специфический феномен. Оно, в его представлении, прежде всего, идеально, от Божественной Личности. Музыка, например, по мнению философа, есть время, жизнь чисел, которые пронизывают Вселенную и человеческое бытие. Число есть смысл, основное качество числа – значимость. Смысл, как и число, разнообразен по способу своего бытия и функционирования [123, с. 609].

В научном наследии А. Ф. Лосева содержатся рассуждения о динамике искусства. Рассматривая искусство как жизнь, он приходит к заключению, что в нем сильнее действует не закон достаточного основания – логос, а закон динамики (рождения и становления). На его взгляд, искусство вечно находится в процессе становления, изменчивости, как жизнь в природе. В процессе самопротивоборства оно предстает как жизнефункционирующая субстанция. Так, все музыкальное бытие, считает философ, есть сплошная субстанция, неизменно текущая и выражающая саму себя в каждый мельчайший промежуток времени. Музыка, являясь бытием идеальности, в то же время живет длительностью, напряжением во времени. Лосев приходит к мысли, что музыка есть искусство времени. Она – сплошная текучесть, неустойчивость, динамизм, взрывность, напряжение и длительность. Музыка возникает как искусство времени, в глубине которого таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи, по его выражению, зацветает качествами овеществленного движения. «Жизнь чисел, по его мнению, – вот сущность музыки» [123, с. 667]. Музыка, являясь субстанцией, предполагает становление чисел, их логическую predeterminedную последовательность. Именно этим объясняет Лосев устойчивость определенных форм в музыке независимо от жанров и видов.

Таким образом, А. Ф. Лосев рассматривал сущность искусства и его динамику как: а) идею, б) эйдос, в) смысл, г) становление, д) выражение, ж) состоявшийся факт создания художественного произведения. В трудах философа обосновано, что бытие искусства – субстанциональное, тесно связанное с сущностью Первоединого.

В культурологическом дискурсе имеется также ряд концепций, с помощью которых ученые пытаются выявить специфику динамики художественной культуры. Накопленный в предыдущий период опыт культурологического исследования художественного творчества применил

российский культуролог В. М. Розин. В своих трудах он с позиций фундаментальной культурологии анализирует этапы и механизм становления театрального и музыкального видов искусства [181, 148]. Структура классической музыки представляется ему в виде сложной звуковысотной организации, состоящей из сходных элементов и сквозной тематической логики. «Гармонические и мелодические опоры, по мнению Розина, позволяют реципиенту видеть и слышать подобие целого и частей, единство в многообразии, следить за развитием, драматургией текущих во времени событий и процессов» [181, с. 115].

Рассматривая музыку как явление культуры и психический феномен, В. М. Розин динамику музыкально-театрального искусства выводит из душевной эмоциональной жизни человека. В своем исследовании он шел от самого искусства к человеку, к его душе. Для доказательства своего предположения исследователь вводит понятие «психический энергетизм». Классическая музыка, согласно Розина, не какая-то вообще музыка, а иная форма бытия души европейского человека. Следовательно, приходит к заключению философ, классические виды искусства и новоевропейская личность формировались одновременно, находя себя друг в друге. В развитом состоянии общие структуры искусства и личности осознаются в идеях временности и психического энергетизма, а также изоморфизма художественной и психической реальностей. Усложнение личности, превращение ее в многомерное образование, множество «Я», распад сознания европейского человека, происходившие в XIX – начале XX в., по мнению Розина, вызвали стремительные изменения в художественном творчестве.

Как особую форму социального бытия исследовал художественную культуру известный российский культуролог М. С. Каган. В своей морфологической концепции он рассматривал ее как серединную форму между духовной и материальной культурой. В процессе анализа строения культуры философ приходит к выводу, что «только в художественном творчестве материальное и духовное взаимно отождествляются, а не просто соединяются или уравниваются, т. е. вступают в особый вид связи, в которой свойства обоих «партнеров» уничтожаются и рождаются новые системные свойства» [89, с. 183].

Генезис музыкального и театрального искусства М. С. Каган выводит «... из древнейшей напевной речи человека» [89, с. 83]. Музыка, согласно его концепции, является звуковым выражением текущей во времени жизни человеческого духа, делая его слышимым. «Музыка, – писал философ, – упорядочивает отношения между человеком и временем, и лишь опосредовано, по ассоциативным законам синестезии она способна говорить о пространстве» [90, с. 81]. В качестве механизма преобразований в художественной культуре философ определял смену ценностных доминант. При всех особенностях, считал Каган, аксиологической динамики онтогенеза, общим с филогенезом является сама модификация иерархии ценностей,

обусловленная изменяющимися условиями бытия совокупных и индивидуальных субъектов художественного творчества [90, с. 144].

Мысль о том, что художественная культура являет собой что-то отличное и от материальной культуры, и от культуры духовной обосновывал и белорусский культуролог Н. И. Крюковский. В своей работе «Философия культуры: введение в теоретическую культурологию» он, рассматривая сущность и содержание материальной и духовной культуры, пришел к заключению, что в средних уровнях культуры как иерархической системы имеется слой, и слой достаточно широкий, того, что обычно называется художественной культурой, где материальное и духовное выступают в определенной степени уравновешенными, создавая целостное, и в определенных случаях даже гармоническое единство [111, с. 126]. В качестве важнейшего механизма динамики культуры он называет общество. «Культура, – писал Крюковский, – сама есть продукт общества и потому отражает в своей внутренней структуре структуру общества» [111, с. 33].

Принимая во внимание данную точку зрения, на наш взгляд, следует отметить, что самоопределение этих слоев культуры не сдерживает их связей, которые выражаются и во взаимных влияниях, и в различных формах наложения одного на другой, их скрещиваниях, а подчас и синтезировании, что способствует развитию культуры.

Исходной точкой исследования динамических процессов художественной культуры для польского философа феноменологического направления Р. Ингардена являлись такие психические процессы, как впечатления и переживания. Художественное произведение, на его взгляд, это нечто психическое: какое-то воображение или слуховые впечатления. Оно рассматривалось философом как переживание или комплекс человеческих переживаний [88, с. 427].

Р. Ингарден, исходя из субъективного начала развития искусства, считал, что художественное произведение имеет самостоятельное и не зависимое от сознательных переживаний своего автора существование. В то же время он не отрицал, что развитие художественного творчества находится во взаимосвязи с окружающим субъекта культуры «одушевленным и неодушевленным миром», оказывающим влияние на его творчество [88, с. 459]. Например, музыкальное произведение осмысливалось им как «многофазовое образование, в котором основными элементарными явлениями служат звуковые и шумовые качества» [88, с. 487]. К материальным компонентам структуры музыкального произведения он относил звуки, тона, звуковые сочетания, стуки, шорохи. Звуковые сочетания вместе с незвуковыми создают, по его мнению, единое полностью оформленное произведение. К звуковым образованиям философ также относил мотивы, фразы, предложения, из которых строится музыкальное произведение. Конечным, завершающим уровнем структуры музыкального произведения, где наиболее полно проявляется его духовная составляющая, являются тема и идея. Идея в полном смысле этого слова, как верно

выраженная, сформулированная мысль, более четко выражается в так называемой программной музыке.

Онтологический статус художественного произведения обосновывал Н. Гартман в своей эстетической теории. Эту проблему он решал через понятие «проявление». По мнению ученого, в процессе проявления сверхчувственного значения в чувственном материале искусство и сознание – процессы, протекающие во времени, имеющие схожую динамическую структуру, определяемую в характеристиках интенсивности. «Если существует художественный материал, писал Гартман, который может выразить это бытие, то он должен обладать сходной природой; в своем оформлении этот материал должен составлять не вещи или тела, не предмет, а исполнение, процесс должен раскрываться во временном потоке, течении, подвижности и движении и быть в состоянии изобразить динамику душевных процессов» [60, с. 264].

В музыкальном произведении эстетик выделяет два слоя: внешний и внутренний. Внешний слой выполняет функцию формообразования, а внутренний – представляет душевное содержание. По убеждению Н. Гартмана, оба слоя должны иметь в себе нечто общее, некое подобие структур, позволяющее функционировать отношению проявления.

Эстетическая теория Гартмана неоднозначно была воспринята искусствоведами и культурологами. На наш взгляд, он преувеличено противопоставлял душевное и структурное содержание в искусстве. Слой душевного содержания в его теории помещен глубже слоя структурных характеристик. Иерархия музыкального содержания, выстроенная им, не достаточно полно отражала реальный опыт музыкального восприятия, где все слито воедино и структурно организованная звуковая последовательность сама по себе постигается неотрывно от эмоционального напряжения.

Проблема социодинамики художественной культуры не осталась в стороне в исследованиях авторов экзистенциальной философии А. Камю [92], Г. Марселя [146], Ж.-П. Сартра [191], М. Хайдеггера [219], которые особое внимание уделяли такому фактору, как субъектное начало преобразований в культуре. Они утверждали, что личность с ее творческим потенциалом, устремлениями и высоким чувством ответственности является важнейшим фактором культурных изменений.

Роль творческого потенциала субъекта культуры в динамических процессах искусства красной нитью проходит в трудах А. Моля. Культура им определяется как «совокупный результат всей деятельности человека, отражающей на себе влияния всех факторов эволюции» [154 с. 46]. Культура – динамичная, постоянно трансформирующаяся система, которая состоит из культуры индивидуальной и культуры социальной. Индивидуальная культура представляет собой «экран знаний» [154, с. 363], который сформировался у человека или группы людей под влиянием информации, полученной из внешнего мира. Безусловно, количество и качество воспринимаемой информации во многом зависят от интеллектуального уровня развития индивидуума, его образования, физических и

психологических особенностей. Будущая культура представляется Молю в виде культуры интеллектуального общества, грядущее мыслится им в виде эры интеллигентов [154, с. 358].

Определенную ценность для настоящей диссертационной работы имеют высказывания А. Моля о стандартной музыкальной культуре и процессах восприятия музыки. По его мнению, уровень восприятия музыкальных произведений зависит от трех факторов: фактор узнавания, фактор качества и фактор живости впечатления [154, с. 150]. Для 9999 реципиентов из 10 000 вся музыка, согласно Молю, – это сотня композиторов и пятьсот произведений [154, с. 151]. Составив таблицу общественной котировки композиторов, утверждает он, можно определить стандартную музыкальную культуру. Здесь же философ отмечает, что современная музыка все решительнее отходит от возможностей восприятия, свойственных средней публике.

В осуществлении преобразовательных процессов в художественной культуре ведущую роль индивиду отводит и А. Тойнби. Он считает, что изменения происходят в результате взаимодействия творческого меньшинства и пассивного большинства. Творческое меньшинство быстро реагирует на изменения, происходящие в культуре, устремлено в будущее. Эти люди способны влиять на функционирование культуры и задавать ей вектор развития [210]. В XIX – начале XX в. в белорусском обществе, на наш взгляд, имелаась такая группа творческого меньшинства (Ф. Богушевич, М. Богданович, Я. Борщевский, И. Буйницкий, М. Горецкий, К. Горский, В. Дунин-Марцинкевич, Т. Зан, К. Калиновский, Я. Колас, Я. Купала, Ф. Миладовский, А. Мицкевич, С. Монюшко, М. Карлович и др.). Творческая элита Беларуси была в состоянии самостоятельно продуцировать культурную реальность и принимать соответствующие шаги для изменения социально-культурной ситуации, могла убедить и повести за собой пассивное большинство. И хотя «творческое ядро» всегда находится в меньшинстве, представляя собой «лишь дрожжи в общем котле человечества» [210, с. 260], именно такие люди, утверждает культуролог, выводят общество из состояния стагнации и дают импульс к развитию культуры. Принятие новых условий, по мнению Тойнби, пассивным большинством начинается с социального подражания творческому меньшинству. Постепенно масса адаптируется к преобразованиям и рассматривает их как привычную составляющую культуры.

Огромным созидательным потенциалом наделял субъектов культуры также американский социолог П. А. Сорокин. Он утверждал, что их потребности и интересы определяют содержание культурной реальности: духовные, материальные и ценностные установки определенной эпохи. В процессе исследования культурной динамики социолог подчеркивал, что все смысловые элементы, которые лежат в основе любой системы культуры, можно рассматривать с двух сторон: внутренней и внешней. Первая

относится к сфере внутреннего опыта, существует в виде хаотических образов, идей, стремлений, чувств и эмоций. Это – сфера разума, ценностей, смысла, так называемая культурная ментальность. Она выступает внутренней стороной культуры и руководит внешней, представленной предметами, событиями, процессами, в которых воплощается, реализуется, организовывается внутренний опыт [202]. Концептуальная схема П. А. Сорокина оказала определенное влияние на формирование теории цикличности, которая и в наше время служит методологической основой культурологических исследований различных форм динамики культуры.

Свою точку зрения на динамические процессы в культуре выдвинули основоположники синергетики И. Пригожин, И. Стенгерс [177], Ш. Эйзенштадт [240] считавшие, что фундаментальным свойством культуры как неравновесной системы выступает сложность, т.е. способность к самоорганизации, усложнению своей пространственно-временной структуры в силу происходящих изменений. Культура периодически вступает в состояние бифуркации, в результате разлома ее элементов происходит образование новой стабильной культурной системы.

Диалоговый характер преобразований социокультурных процессов просматривается в различных концепциях постмодернизма. По мнению Р. Барта [22], М. М. Бахтина [28, 29], В. Библера [35], Ж. Бодрийяра [37], Ж.-Ф. Лиотара [120], важнейшим фактором динамики культуры, в том числе и художественной, является диалог, взаимодействие.

Коммуникацию как источник преобразований в художественной культуре воспринимали Ю. М. Лотман [124, 125] и ряд представителей теории информационной культуры: У. Дайзард [76], Д. Ленски [257], М. Маклюэн [138] и др. На их взгляд, в условиях глобализации все культуры постоянно находятся в коммуникации, в процессе которой осуществляется превращение традиционной культуры в культуру «мозаичную» [154]. В этой концепции нас привлекают оригинальная характеристика современной художественной культуры, а также определение уровней восприятия искусства реципиентами.

Важное значение для изучения социодинамики художественной культуры имеют фундаментальные исследования П. А. Сорокина [201], В. С. Степина [205, 206], Л. Н. Столовича [207], которые ценности относили к доминантным факторам преобразований в культуре. Так, В. С. Степин полагает, что будущие изменения в культуре произойдут в процессе перестройки ценностной базы техногенной культуры [206].

С позиций трансформационного подхода сущность и содержание современных преобразований в культуре исследовали ряд таких белорусских и российских ученых, как И. В. Абдиралович [1], А. С. Ахизер [16], Е. М. Бабосов [18], М. С. Каган [90], В. М. Конон [105], Н. И. Крюковский [111], А. Я. Флиер [215], А. И. Шендрик [231], В. А. Ядов [241] и др. В своих исследованиях они акцентируют

внимание на выявлении детерминат и механизмов социодинамики культуры.

Исследования причинно-следственных связей в художественной культуре только с искусствоведческих позиций, полагали некоторые искусствоведы, недостаточно для того, чтобы определить сущность диалектико-противоречивых процессов в искусстве, и, тем более, если стремиться подойти к их изучению с учетом достижений современных гуманитарных наук. Как показывает анализ искусствоведческих теорий, ряд зарубежных музыковедов, психологов и педагогов использовали философскую и культурологическую методологию в своих исследованиях источников возникновения искусства и факторов, вызывающих изменения в нем.

Глубокий теоретический анализ творчества отдельных европейских композиторов на основе культурфилософской методологии осуществил швейцарский искусствовед и педагог Э. Курт. Для него каждая музыкальная культура – это замкнутое целое, противостоящее другим культурам, принципиально от них отличающееся. Так, музыкальная культура романтизма, – утверждал он, – противостоит, с одной стороны, символизму и импрессионизму, с другой – классике. «Искусство романтизма, по мнению Курта, представляет жизнь скорее в отзвуках смутных глубинных процессов, чем ясном изображении вещей. Четкие формы вновь становятся расплывчатыми. И подобно тому, как романтик взирает на мир сквозь дымку сумеречных видений, так и ясная классическая гармония все более отодвигается для него в туманные дали» [117, с. 31]. При переходе от одной культуры к другой, на его взгляд, происходит «революция в сознании», «изменение всего восприятия жизни и искусства». «Чем глубже мы исследуем структуры и внутренние процессы гармонии вплоть до своеобразных новых звучностей «Тристана», – писал он, – тем отчетливее понимаем, что отход от классической гармонии полностью обусловлен изменением всего восприятия жизни и искусства в целом» [117, с. 41]. Таким образом, согласно Курту, художественная культура сближается с мировоззрением и мироощущением эпохи. Здесь налицо идеологическая, личностная трактовка динамики культуры. Исследователь рассматривает художественную культуру изнутри, пытается проникнуться ее духом. Для него ценно, прежде всего, своеобразие мыслей, ощущений, переживаний отдельной культуры, проявляющееся и выражающееся в искусстве.

В процессе культурологического анализа Э. Курт сопоставляет и противопоставляет самостоятельные культурные мировоззрения и мироощущения (классическое, баховское, романтическое, символическое, импрессионистское) на основе априорных схем и представлений. Среди этих схем доминантная роль отводится взаимоотношению сознательного и бессознательного, которое, по

Курту, имеет разнообразные конкретные виды – соотношение ясности и неясности, чувственной красоты, гармонии и темных фантастических видений, разумных начал и демонических сил, конечности и бесконечности, реальности и нереальности. «Романтик, полагал он, мечется между двумя полярно противоположными полюсами, в которых он ищет лишь стимулы возбуждения жизненных импульсов окружающего его мира» [117, с. 45].

В то же время Э. Курт, на наш взгляд, ничем не аргументировал такую установленную им связь. Описываемые исследователем оппозиции в целом не в состоянии были объяснить многообразие художественных культур, особенностей их динамики, хотя отдельные аспекты его схемы, как и всякие другие абстракции, обозначают процесс развития художественного творчества. Его культурологический подход не был завершенным. Поэтому позже свой тонкий анализ художественной реальности Курт продолжал не на основе оппозиции сознательного и бессознательного и культурологического инструментария, а используя линейные представления и традиционные подходы к искусству.

Значительная часть труда Э. Курта посвящена проблеме внутренней динамики и ее техническим и формообразующим элементам. На его взгляд, «...устремленность линейного образования всегда лежит глубже, в большом всеохватывающем потоке, в абсолютном формировании целостного движения» [117, с. 494]. Так, единицами динамики музыки, считает Курт, являются мотивы, связанные с наиболее общими, абсолютными процессами движения, которые освобождены от смыслового значения. Посредством приемов мотивной разработки, на его взгляд, обогащалась в период романтизма техника композиционного письма.

Исследованием природы искусства, в частности музыки, с философских позиций занимался также российский музыковед Л. Мазель. Искусство как особая знаковая система призвано было обеспечить, по его мнению, художественную коммуникацию формирующейся в Новое время личности. Она осуществляла обмен сопереживаниями, выявление и реализацию собственных переживаний. «Адресуясь широкому кругу воспринимающих, подчеркивал Мазель, искусство в то же время обращается к человеческой личности во всей ее полноте, воздействует на различные слои и «этажи» психики – на эмоции и на интеллект, на глубины подсознания и вершины сознания» [134, с. 42]. Под влиянием потребностей «Я реальности», ее желаний, событий, по мнению философа, формировались и приобретали все большее значение художественные выразительные средства. Касаясь изменений в романтическом искусстве, Л. Мазель отмечает, что оно «...чрезвычайно расширило, с одной стороны, свои изобразительные, колористические возможности, с другой стороны – возможности выразительные, прежде всего способность передавать богатейшую

гамму чувств, их тончайшие оттенки» [133, с. 412].

Сходные идеи о взаимосвязи искусства с миром эмоций и переживаний личности высказывали известные российские психологи Л. С. Выготский и В. Н. Волошинов. Анализируя высшие психические функции, к которым относится и переживание художественного произведения, Выготский отмечал, что в этих функциях «определяющим целым или фокусом всего процесса является знак и способ его употребления» [52, с. 160]. В. Н. Волошинов также утверждал, что психику нельзя анализировать как вещь, а можно лишь понимать и истолковывать как знак [52, с. 29]. Сам же знак и его значение формируются сначала во внешнем социальном контексте и только затем усваиваются во внутреннем слое психики. Если исходить из предположения, что искусство в художественной коммуникации также является знаком (особого рода языком), то можно говорить о том, что оно и психика формируются одновременно.

Вне искусствоведения социодинамику музыки пытался представить Б. В. Асафьев. Постоянной проблемой его творчества были особенности и пути развития русской музыкальной культуры, ее народные истоки, связи с европейской культурой. Искусство интересовало исследователя не только «изнутри», как теоретика и аналитика, но и «извне», с социокультурной позиции. Он стремился открыть законы, объяснить детерминанты, показать генезис искусства, подчиненный строгим закономерностям. Внутреннюю сущность искусства он определял как «движение», «процесс».

Для Асафьева одна художественная культура не только сменяет другую, но подготавливается в ее недрах, развивается из нее. Музыкальная культура, на его взгляд, поднимаясь до самоопределения, обладает таким фундаментальным качеством, как развитие, «...которое обеспечивало жизнь музыке, – развитие стало объектом упорной работы ряда поколений» [11, с. 237, 238]. Признавая, что изменения в музыке происходят посредством общественных детерминант, он стремился понять, почему некоторые изменения совершались именно в определенной форме. «С точки зрения общекультурной эволюции, – писал Асафьев, – понятно, что в музыке должны были совершаться под влиянием исторических процессов изменения, но почему совершались такие-то и в такой-то форме, – оставалось неясным» [11, с. 358]. Ответ на данный вопрос он пытался найти с помощью концепции «кризисов музыкальных интонаций». Он утверждал, что любой факт или фактор и вообще все действующие силы в европейской истории музыкальной культуры можно объяснить посредством интонационного обоснования в связи с ростом и кризисами общественного сознания [11, с. 358, 359]. В философско-музыкальной концепции Асафьева основополагающими понятиями выступали «интонация», «интонирование». Им он придавал несколько значений: формы социального обнаружения музыки, а также музыкальной онтологии, т. е. специфически музыкальной действительности, посредством которой в музыку вводятся различные экстрамузыкальные реалии – слово, мимика, танец, эмоции, переживания и т. п. По его мнению, именно в музыкальной онтологии происходит таинственное переосмысление

экстрамузыкальных реалий и превращение их в собственно феномены музыкальной культуры [11, с. 212]. Ученый полагал, что композиторы и исполнители должны внимательно следить за «жизнью» музыкальных интонаций, стараться не пропустить те периоды, когда интонации меняются (старые интонации ветшают, а их место занимают новые, «живые») [11, с. 275].

Свое исследование Б. Асафьев ограничил изучением процесса становления музыкальной формы как явления социально детерминированного. Она, по мнению музыковеда, познается как вид, способ и средство социального обнаружения музыки в процессе интонирования, за которым «кроется длительный процесс нащупывания, исканий и приспособлений наилучших средств» для наиболее ясного выражения. Становление музыкальных форм, их эволюцию, историческую преемственность Асафьев рассматривал как объективную материально-духовную реальность, которая отсеивает, отбирает нашим сознанием жизнеспособные формы и структурные элементы этих форм в развитии культуры.

Б. В. Асафьевым в категориальный аппарат музыковедения введено также культурфилософское понятие – «энергия». Его он использовал, чтобы обосновать динамизм музыкального процесса, в отличие от механического продвижения. Музыкальной энергии (звуковой и тематической) он придавал статус духовной энергии, означающей слияние энергии звукового вещества с энергией творящего музыкальные ценности духа. «Звучащее вещество», утверждал он, все же не просто физическое вещество, без эстетического (энергийного) акта его музыкальное течение («музыкальная энергия») не состоится [12, с. 53-55]. Асафьев пришел к выводу, первично «звучащее вещество» рождает музыкальную форму, соединяясь с духовным началом.

Таким образом, в своем исследовании детерминированности развития музыкального искусства Б. В. Асафьев связал теоретическое обоснование музыкознания с культурологическими, философскими, социологическими, психологическими науками, тем самым предложив реформирование традиционного музыковедческого мышления. Но если природу динамики музыки он объяснил довольно основательно, то в теоретическом описании факторов и механизмов преобразований в музыкальном искусстве, на наш взгляд, содержится ряд пробелов. Например, из его исследований остается невыясненным, как рождаются новые интонации, какой вклад в их формирование вносит культура, а какой – предыдущее музыкальное развитие. Не совсем понятны причины и пути социальной адаптации интонаций, соотношение в музыкальном развитии внутренних музыкальных и внешних факторов.

Противоположных взглядов на проблему соотношения звукового материала и духовной субстанции в динамике музыки придерживался известный российский музыковед Ю. Н. Холопов, который считал, что важнейшей задачей музыкального теоретика должно стать философское осмысление музыки, позволяющее утверждать мысль о сущности музыки как

субстанции, выраженной звуками в музыкальных явлениях [300, с. 109]. Анализируя взаимодействие «звукового вещества» и духовного начала, музыковед пришел к заключению о первичности духовной субстанции (духа) по отношению к звуковому материалу. «Все эти чисто духовные процессы, подчеркивал Холопов, к тому же не видны и не слышны. Они происходят в каком-то воображаемом мире, однако столь же реальны, как и вещи материального мира» [220, с. 110]. На его взгляд, сущность музыки – в духе, который проявляет себя в звуковой материи. Духовная субстанция, считал исследователь, не вызывается самим звуковым материалом эволюции музыки, напротив, усложнение музыкального материала происходит в результате нарастания сложности и дифференцированности духовных актов. Следовательно, эволюция звуковых систем и структур имеет не имманентный, а трансцендентный характер. Духовная субстанция является постоянным неизменным элементом, упорядочивающим творческую деятельность в музыке – в сфере звукового материала.

Ю. Н. Холопов стремился осмыслить также сущность динамических процессов в музыке. Говоря о субстанционально неизменном состоянии, он выявляет и изменяющееся в музыке. В эволюции музыки изменяющееся им рассматривалось как восхождение, т. е. неустанный прогресс всего процесса, при сохранении исходного неподвижного состояния. Субъекты музыкального искусства, в силу своей природной способности, данной им свыше, открывают новаторское и образцовое согласно движению истории по натуральному звукоряду. История музыки, согласно Холопову, оказывается реализацией запрограммированного единого генетического кода музыки как Целого, который задан музыке-искусству Создателем, Творением. «Музыкант (с большой буквы), по его мнению, является представителем божественной Музыки» [221, с. 108]. Следовательно, музыка существует как самодостаточная субстанция и как вид искусства, являющийся способом ценностного взаимодействия человека с миром.

Белорусский искусствовед Е. М. Гороховик также считает, что «музыкальная культура как объект исследования представляет собой феномен особого порядка и должна изучаться в рамках специализированного культурологического направления» [72, с. 132].

Некоторые проблемы художественного творчества исследуемой эпохи нашли отражение в работах белорусских и российских искусствоведов И. Ю. Вьюгиновой [55], Ю. С. Габая [56], Г. Д. Гачева [64], В. И. Мархеля [147], С. Н. Немогай [159], В. И. Скоробогатова [194] и др. Исследователи отмечают, что к новациям романтизма и реализма, обогатившим художественную выразительность по сравнению с классицизмом, следует отнести показ явлений в их противоречии и диалектическом единстве. Новое идейное содержание произведений романтического искусства вызвало к жизни единый метод, главная черта которого заключалась в повышенной эмоциональной выразительности.

Влияние реализма на преобразования в художественном

творчестве показали М. А. Богданович [20], У. А. Жилко [87], А. Л. Капилов [96, 98], В. Коротынский [99], А. Луцкевич [128], Е. С. Романович [179] и др. Они подчеркивали, что возникновение данной парадигмы обусловлено коренными изменениями в социальной и политической жизни белорусского общества. Субъекты художественной культуры средствами искусства стремились к максимально реалистическому отображению действительности.

В ряде фундаментальных работ белорусских искусствоведов Г. И. Барышева [23-25], Т. Е. Горобченко [59], М. А. Колодинского [91], А. О. Мальдиса [143], Э. А. Олейниковой [166], Ю. А. Пашкина [173], А. В. Соболевского [168], Б. С. Смольского [198] исследуется процесс возникновения и развития белорусского театра.

История отечественного зодчества прослеживается в трудах А. А. Воинова [9], Н. Ф. Высоцкой [54], Т. В. Габрус [57], А. Н. Кулагина [114], А. Н. Кушнеревича [118], В. А. Чантурия [224] и др.

В ряде фундаментальных работ зарубежных авторов исследуется процесс становления и развития системы художественного воспитания и образования в западноевропейских странах в XVIII–XIX вв. Теоретико-методологические аспекты обучения и воспитания рассматриваются в трудах Д. Дидро [82], И. Г. Песталюцци [175], Ж.-Ж. Руссо [183], в которых в качестве основы образования выдвигаются принципы природосообразности и культуросообразности. Детская художественная самодеятельность рассматривается как непереносимое условие всякого образования.

Отдельные аспекты развития отечественной эстетики анализируются в работах Э. К. Дорошевича [79], В. М. Конона [102, 105], А. Б. Ладыгиной [119], А. С. Майхровича [136], В. А. Салеева [188] и др.

Современными белорусскими учеными развиты некоторые дидактические принципы, методы и средства обучения и воспитания. Е. В. Андреева [6], Е. Г. Бондаренко [38], Ю. Г. Василевский [49, 50], М. А. Лазарук [13], В. С. Пассе [14] А. Г. Самусик [258], Г. Р. Сенкевич [14], Н. А. Ткачев [14], В. М. Ушакова [213] в своих работах раскрыли особенности становления и совершенствования отечественного образования.

Диверсификации системы художественного образования посвящены труды ряда белорусских и российских ученых: Н. В. Василевская [48], С. С. Герасимович [68], Е. Л. Кудриной [112], Н. Л. Кузьминича [113], Т. В. Лихач [121], В. П. Маслениковой [149], А. И. Смагина [196], В. Ф. Шалькевича [225, 226], З. В. Шибeko и С. Ф. Шибeko [237] и др. Названные авторы, наряду с исследованием ряда проблем, касающихся сферы культуры, анализируют особенности и этапы диверсификации системы художественного образования и воспитания в Беларуси.

Ценнейшими источниками при изучении динамических процессов белорусской художественной культуры являются трактаты XVIII–XIX вв. отечественных мыслителей того времени, а также деятелей культуры. В сочинениях А. Воронца [47], Я. Голланда [254], Б. Добшевича [73], А. Довгирда [249], Я. Карловича [256], С. Монюшко

[260], М. Кл. Огинского [259], Н. Орды [253], Г. Пузыни [263], М. Почобут-Одлянцкогo [158], Я. Снядцкогo [264], Я. Фальковскогo [158] содержится ряд важных положений эстетики. В них также основательно разработаны отдельные теоретические проблемы художественного творчества, обобщены достижения европейского и отечественного композиторского и исполнительского искусства, сформулированы основные дидактические принципы художественного образования и воспитания.

В качестве источников в нашей монографии выступают также публикации в белорусской, польской и русской периодике, относящейся ко второй половине XIX – началу XX в., некоторых отечественных художественных критиков, осмысливающих сущность, содержание и формы искусства. Наибольшую ценность, на наш взгляд, представляют публицистические материалы «Нашай нівы», роль которой была очень велика в период национально-культурного возрождения. Она являлась первой белорусскоязычной газетой, принципиально отличающейся от официальной казенной печати, излагалась простым и доступным для народа языком (Приложение В, с. 181-189).

В статьях А. Вериги-Даревского [172], М. Ельского [255], Р. Подберезского [262], опубликованных в польских журналах «Ruch muzyczny», «Echo muzyczne», «Pamiętnik muzyczny i teatralny», «Echo muzyczne teatralne artystyczne» широко представлена художественная культура городов Беларуси. Аналогичные материалы имеются в русских газетах «Виленский вестник» (Приложение А, с. 166-167), «Виленские губернские ведомости» (Приложение А, с. 186-187, 188), «Гродненские губернские ведомости», «Минский голос» (Приложение А, с. 179, 180), «Минский листок» (Приложение А, с. 165), «Минские губернские ведомости» (Приложение А, с. 173), «Минское эхо», «Могилевские губернские ведомости», «Музыка», «Северная почта», «Северная пчела», «Русская музыкальная газета» (Приложение Б, с. 190-194), «Русский инвалид» и др.

Таким образом, аналитический обзор содержания разножанровых трудов, в которых осуществляется искусствоведческий, философский, социологический, психологический анализ социально-культурных процессов конца XVIII – начала XX в. показал, что в социально-гуманитарных науках сформировалась основательная теоретико-методологическая база, позволяющая системно исследовать процесс глубинных изменений в белорусской художественной культуре. В то же время необходимо констатировать, что большинство научных исследований касаются лишь отдельных структурных элементов художественной культуры или освещают только некоторые аспекты динамических процессов, происходящих в искусстве и творчестве в рассматриваемый период. Поэтому, на наш взгляд, комплексное рассмотрение социодинамики белорусской художественной культуры позволит показать сущность и содержание изменений в

художественной сфере, которые происходили на обозначенном историческом этапе. Автор диссертационной работы стремится восполнить данный пробел, представив комплексное культурологическое исследование белорусской художественной культуры, охарактеризовав внутренние и внешние факторы социодинамики художественной культуры, выявив ее сущность, содержание, этапы и типы социодинамики конца XVIII – первой четверти XX в.

1.1 Теоретико-концептуальные подходы к выявлению сущности художественного творчества

Междисциплинарный характер данной монографии обусловил необходимость обращения к комплексному подходу и ряду принципов культурологического анализа: системности, объективности, историзма, детерминизма, которые позволяют дать сбалансированную характеристику динамики художественной культуры Беларуси обозначенного периода.

Принцип объективности необходим для критического анализа фактографических данных, содержащихся в зарубежных и отечественных источниках, для сопоставления качества аргументов, позиций авторов анализируемых текстов. Это позволило нам выявить тот объективный и субъективный контекст, который определял в значительной мере степень и характер объективности исследований.

Принцип историзма использовался авторами при рассмотрении социодинамических процессов белорусской художественной культуры в тесной связи с геополитическим, экономическим и социокультурным контекстом. Опираясь на него, проанализирован объемный репрезентативный круг художественных артефактов с учетом обстоятельств их создания, в их взаимосвязи и причинно-следственной обусловленности. С его помощью концентрировалось внимание на понимании сущности и содержания художественных процессов при их реконструкции, особенностей творчества субъектов белорусского искусства.

Принимая во внимание, что художественная культура является системой со своеобразной морфологией и собственными законами функционирования, авторами в процессе исследования широко использовался системный подход. При этом базовым выступал постулат об общем функциональном единстве общества и культуры как взаимодействии социальных систем, где каждый элемент соответствует определенной потребности всей целостности. Принцип системности предоставляет возможность осуществить объективный анализ социодинамических процессов в художественной культуре конца XVIII – первой четверти XX столетия.

Опираясь на культурный детерминизм, авторами этой работы выявлялись системообразующие факторы развития искусства и художественного творчества, становления и развития эстетической и критической мысли, диверсификации художественного образования.

Анализ художественной культуры как системы потребовал всестороннего использования положений структурно-функциональной теории, позволившей определить сущность и содержание эволюционных изменений всех элементов художественной культуры, суть противоречий и способов их разрешения. Существенным в структурно-функциональном подходе является положение о том, что любая культура представляет собой целостность и для сохранения этой целостности каждый ее элемент является необходимым и строго функциональным. В качестве такой целостности в данном исследовании выступают социокультурные парадигмы, состоящие из субъективного, символического, аксиологического и мировоззренческого компонентов, а также совокупности идеалов.

Определение места и роли художественной культуры в белорусском обществе рассматриваемого периода осуществлялось нами с помощью синергетической концепции. Развитие художественной культуры как сложной системы интерпретировалось нами как саморазвитие. По отношению к искусству это означает, что при всех влияниях на него со стороны социально-политических, экономических и геополитических факторов, в контексте которых оно существовало, движущие силы его изменений были заложены также и в нем самом. Синергетический подход позволил диссертанту показать причины происхождения энтропийных и антиэнтропийных факторов, обуславливающих на определенных этапах динамические процессы художественной культуры.

Процессы изменений в белорусском художественном творчестве анализировались в русле отдельных положений эволюционных, циклических и волновых концепций. На их основе устанавливались источники, детерминанты и подспудные механизмы, которые являлись основанием феноменов динамических преобразований в белорусской художественной культуре, выявлялись этапы смены типов социодинамики, социокультурных парадигм, культурных и художественных стилей.

В процессе выявления природы и сущности художественных процессов важным подспорьем для подготовки монографии являлась морфологическая теория культуры, в которой обосновывалась необходимость выделения художественной культуры в отдельную форму. Отталкиваясь от ее положений, определялось соотношение материального и духовного в различных видах искусства.

Процесс формирования отечественной эстетической и критической мысли исследуемого периода проанализирован на основе положений ряда западноевропейских эстетических концепций.

Положения теории диверсификации способствовали выявлению авторами данной работы факторов, вызвавших существенные изменения в системе художественного образования и воспитания, определению структуры диверсификации в исследуемый период.

Воспроизведение социально-культурной ситуации, в которой развивалась белорусская художественная культура, осуществлялось с помощью общенаучных и культурологических методов. В процессе

исследования авторами активно применялся метод историко-культурной реконструкции. Методологическое значение реконструкции произведений искусства как текста культуры заключается в том, что она позволяет составить целостный, масштабный, свободный от излишней эмпирико-описательной детализации взгляд на художественную культуру конца XVIII – первой четверти XX в. Данный метод позволил также моделировать художественную культуру как структурно-функциональную динамическую систему этого времени.

С учетом многомерности самого феномена художественной культуры и многообразия проблематики исследования авторы использовали ряд других методов, с помощью которых достигалась цель и решались поставленные задачи.

Одним из существенных методов настоящего культурологического осмысления проблемы динамики художественной культуры является метод структурно-функционального анализа. Использование указанного метода позволило выявить социальную структуру белорусского общества исследуемого периода, установить функциональное единство социума и культуры, их взаимосвязь, изучить каждый элемент структуры культуры (ценности, нормы, идеи, идеалы, представления, патерны). Структурный анализ позволил выявить дифференциацию функций каждого элемента художественной культуры, определить каким потребностям субъектов общества он отвечает. С помощью данного метода осуществлялся анализ нормативно-ценностных и символических средств регуляции социокультурной жизнедеятельности социума в период его трансформаций.

Наряду с методом структурно-функционального анализа в процессе написания текста монографии авторами привлекались методы анализа и синтеза, формально-логические методы, диахронный, синхронный, историко-сравнительный, текстологического анализа и другие методы, присущие познанию в целом, на базе которых строится как научное, так и обыденное знание. Посредством их осуществлялось раскрытие внутренних существенных признаков детерминированности белорусской художественной культуры и ее субъектов.

Все отмеченные методы и принципы познания социодинамики культурных явлений изучаемого исторического периода между собой взаимодействовали, что позволило достоверно определить сущностные признаки, черты и тенденции динамики, детерминанты развития художественной культуры на этапах ее существенных изменений.

Таким образом, анализ научной литературы и источников показывает, что социодинамика культуры находится в поле зрения белорусских и зарубежных культурологов, а также представителей ряда гуманитарных наук. В фундаментальной культурологии сформировалось несколько основных теоретических направлений в изучении данной проблемы: эволюционизм, циклическое, волновое, синергетическое, психоаналитическое и др.

В то же время следует отметить, что в культурологических

концепциях практически не затрагиваются аспекты динамических изменений в художественной культуре. Мировая художественная культура, в том числе и белорусская, недостаточно исследована в контексте культурологического дискурса. Комплексное культурологическое исследование динамических процессов в искусстве и художественном творчестве, эстетической и критической мысли, системы художественного образования и воспитания, развертывавшихся в конце XVIII – начале XX века, до настоящего времени отсутствует. По нашему мнению, художественная культура этого важнейшего для белорусского народа культурно-исторического периода требует глубокого культурологического теоретико-методологического исследования.

В современной культурологии имеется достаточное количество теоретико-методологических подходов, используя которые возможно осуществить комплексное исследование социодинамики белорусской художественной культуры обозначенного периода. В качестве важнейших подходов в настоящей работе выступают синергетический, системный, структурно-функциональный, компаративный, диахронный, синхронный, а также принципы историзма и детерминизма.

Культура в монографии рассматривается как социальный организм, устойчивость и сохранность которого задается определенными детерминантами. Исходя из данного теоретико-методологического посыла, в последующих разделах данного сочинения анализируются внутренние и внешние факторы, обусловившие сущностные изменения в художественной культуре, а также идейно-содержательные и художественно-стилевые преобразования в ней в обозначенный исторический период.

ГЛАВА 2

ПОРАДИГМАЛЬНОСТЬ ДИНАМИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСИ

2.1 Модификация художественного творчества в контексте парадигмы Просвещения и раннего романтизма (конец XVIII – 1830-е гг.)

Художественные произведения как явления культуры выступают в качестве текстов культуры, которые отражают тип и особенности искусства на определенном культурно-историческом этапе. С помощью специфического языка искусства они позволяют выявить сущность и содержание социодинамики художественной культуры определенного исторического периода. В связи с тем, что текст культуры, в том числе

и искусства, создается на основе контекста и предусматривает дальнейшее возвращение к нему, художественное наследие, на наш взгляд, следует рассматривать в рамках социокультурных парадигм определенных эпох. В процессе исследования мы исходили из того, что преобразовательная функция искусства выступает наряду с функцией отражения процессов и явлений общества, при этом обе эти функции связаны с историческим развитием общества.

В последней четверти XVIII в. история белорусского народа отмечена кардинальными социально-политическими изменениями. Речь Посполитая, в состав которой входили белорусские земли, находилась в состоянии анархии. Могущественные шляхетские роды вели между собой политическую борьбу. Каждая группировка магнатов стремилась удержать власть в своих руках, влиять на короля или сейм, с недоверием относилась к другим политическим партиям. Все руководствовались вольностью, произносили звонкие фразы, и, вообще, стремились сохранить прежний социально-политический строй, отживший свой век. Пока шла политическая борьба магнатории, Россия, Пруссия и Австрия договорились между собой о разделе Речи Посполитой. Вследствие трех разделов (1772 г., 1792 г., 1795 г.) территория современной Беларуси была присоединена к Российской империи. Политика российских властей в отношении к присоединенным белорусским землям до 1830-х гг. была в основном благожелательной для феодалов. Царизм защищал интересы высшего сословия, имущественных слоев и продолжал угнетение крестьянских масс. Но в этой политике была важная особенность: царизм сразу поставил вопрос о новом крае как о крае русском. Российское правительство игнорировало тот факт, что здесь оно имеет дело преимущественно не с великорусским населением, а белорусским. Это был период безразличных отношений к белорусам. В начале XIX в. во время правления императоров Павла и Александра I даже усилилось влияние польских элементов, что способствовало дальнейшей полонизации белорусского населения и сферы образования. Первая четверть XIX столетия была периодом расцвета польской культуры в Беларуси. В 1818 г. в Вильно открылось главное издательское общество для публикаций художественных произведений на польском языке, создано несколько научных обществ и польскоязычных журналов. На этом культурно-историческом этапе оживилась польская научная мысль, литература и искусство. Вследствие этого большое количество талантливой интеллигенции белорусского происхождения под влиянием полонизации отдала свой разум и способности польской культуре и национальности.

После восстания 1830–1831 гг. начался постепенный поворот в направлении политики русского царизма. Ее девизом была ассимиляция белорусских земель наравне со всеми территориями Российской империи. В этих целях сепаратными мерами началась борьба с

«польским духом» и насаждение русской культуры. С 1832 г. использовался русский язык в делопроизводстве на территории Беларуси, в отношении названия территорий Беларуси «белорусская и литовская» введено официальное название «Северо-Западный край». В 1840 г. вышел закон, который отменил действие Статута Великого княжества Литовского, в Беларуси вводилась система русской администрации. В сфере народного образования были предприняты меры, направленные на ассимиляцию белорусов. Во все типы учебных заведений вводился русский язык, русская история и статистика, были открыты Виленский университет, Полоцкая академия и все руководимые ей иезуитские учебные заведения.

Исследование искусства и художественного творчества Беларуси данного исторического периода позволяет утверждать, что на его сущность, содержание, формы, выразительные средства, виды и жанры оказывали влияние не только геополитические факторы, но и идеологические. Имеется в виду влияние идей сменяющих друг друга социокультурных парадигм: Просвещения и романтизма (раннего романтизма).

Парадигма представляет собой феномен культурной целостности конкретно-исторической эпохи, в основе которого лежит смысловое единство подвижных элементов культуры в их стилевой синхронности. Парадигма выступает в качестве особой структуры, состоящей из упорядоченных и взаимосвязанных между собой структурных элементов: уровень ценностей; мировоззренческих элементов (интеллектуальный уровень, эмоциональное состояние, стиль мышления); уровень идеалов; уровень архетипических образов и символов времени. Парадигма, по мнению белорусского культуролога У. А. Жилко, отражает реализацию данных структурных элементов в вещах, словах, идеях, поведении, текстах – в культурных фактах [87].

В истории отечественной культуры в конце XVIII – начале XIX века определяющую роль в белорусской духовной культуре играла *парадигма Просвещения*, являющаяся общеевропейским социокультурным движением, воплотившемся во множестве художественных форм. Как считает белорусский культуролог П. К. Банцевич, Просвещение оформилось вначале в Западной Европе, а позже в Центральной и Восточной Европе в культурологическую универсалию, конденсирующую интеллектуально-общественные идеи мирной деятельности по созданию идеального общества и, соответственно, личности [21, с. 18]. Приоритет знания, стремление к образованности, преобразование культуры и общества не только в рамках одного государства, но и за его пределами – основные черты парадигмы Просвещения.

Данное мировоззрение содействовало интенсивной трансляции обозначенных выше идей, их художественной интерпретации, а также попыткам практического внедрения в жизнь европейского сообщества.

В эту эпоху кардинально изменились мировоззренческие характеристики человека и общества, формировалось светское самосознание, оформилась новая система общественно-политических и философско-эстетических идеалов, которые в первую очередь воплотились в литературе, архитектуре, музыкальном, изобразительном, театральном и других видах искусства. Проводниками идейного содержания и способами реализации канонов парадигмы Просвещения являлись стили культуры.

Понятие «стиль» является фундаментальной категорией культурологии, которая интерпретируется как способ жизнедеятельности субъектов культуры. Главное назначение стиля в культуре – служить механизмом самоорганизации культурной целостности и одновременно способом самоидентификации субъектов культуры. Согласно точке зрения Е. Н. Устюговой, стиль есть такой способ организации формы, который рождается и действует только как отчетливая выразительная, смысловая форма, и, следовательно, присутствует исключительно в границах мира человеческих смыслов [212, с. 154]. Стиль обуславливает специфику формирования смыслов в культуре эпохи, ибо он представляет собой совокупность принципов, закономерностей и правил, присущих социально-культурной ситуации определенной эпохи. Он также определяет особенности не только социальной жизни, но и художественной культуры.

В искусствоведении существует понятие «художественный стиль», которое интерпретируется неоднозначно. Данная категория характеризует систему средств художественной выразительности, которые используются для воплощения определенного содержания и свойственны конкретно-историческому периоду, национальной культуре, отдельным направлениям и школам, индивидуальным особенностям субъекта творчества. Анализ подходов к пониманию художественного стиля показывает, что наиболее приемлемым для нашего исследования характеристики процесса воплощения художественного образа является следующее определение: стиль представляет собой совокупность приемов, правил, формальных нормативов создания произведения, в которых всегда выделяется стержневой структурный механизм. Художественный стиль выступает как разновидность стиля культуры. «Стиль, по мнению Э. Кон-Винера, не создается сознательно, но зависит от закономерностей движения, созидания и разрушения, от общего закона развития» [106, с. 216]. Исследование стилей эпох Просвещения и Романтизма, а также эпохи индустриального общества дает нам основание утверждать, что циклическая динамика художественных стилей отнюдь не сводится к однообразному повторению стереотипных конфигураций, поскольку сходство определенных культурных эпох нельзя интерпретировать как периодическое воспроизведение в них одних и тех же формообразований. Каждая эпоха в результате социодинамики

культуры порождала свои собственные стили, начало которым давало мировоззрение определенных эпох.

Социально-культурная парадигма Просвещения в общественной мысли и художественной практике субъектов белорусской культуры проявлялась преимущественно через идейно-эстетические нормы классицизма. В исследуемый период также шел процесс синхронизации и активной адаптации западноевропейского направления и течения сентиментализма, который накладывался на белорусский исторический контекст и особенности социально-культурного развития, наполнялся национально-специфическими чертами и входил в культурное пространство Беларуси.

Развитие художественной культуры в рассматриваемый период происходило под влиянием процессов артикуляции, легитимизации, в контексте формирования новых идей, идеалов, убеждений и ценностей. Во второй половине XVIII в. завершается семисотлетний начальный период развития белорусской художественной культуры. Этот этап отмечен одновременным существованием разноречивых в идеологическом и разнородных в художественно-эстетическом отношении явлений художественной культуры. В исследуемый период постепенно происходит формирование национального сознания, общественной мысли, что способствует активизации национально-творческого процесса. Был сделан первый шаг на пути к самостоятельному культурному развитию. Национальная самоидентификация субъектов художественной культуры детерминировалась внешней и внутренней политикой Речи Посполитой, а позже Российской империи, в которую к 1795 г. была включена вся территория нынешней Беларуси. Искусство и художественное творчество испытывало на себе антибелорусские тенденции: полонизацию, а затем русификацию. На протяжении длительного времени в белорусском зодчестве, музыкальном, театральном и других видах искусства наблюдались процессы торможения, запаздывания, неполноты, недостаточности проявления их динамики в условиях неблагоприятных для национальной культуры отмеченных геополитических процессов. Эту особенность развития белорусской художественной культуры и тогдашней социально-политической ситуации, сложившейся на территории Беларуси в данный период, отмечала и белорусский искусствовед В. А. Антонец. «Безусловно, обстоятельства жизни общества, – пишет она, – не могли не отразиться на творческой практике, которая выступала своеобразным проявлением особенностей социодинамики белорусской художественной культуры» [8, с. 52].

После объединения ВКЛ и Короны Польской (1569 г.) в белорусском обществе происходит чрезвычайно глубокая сословная дифференциация, закреплённая конфессиональным и языковым разделением. Различные группы населения Беларуси получили в

результате денационализационных процессов соответственно различную этнокультурную идентичность. Основную массу белорусского населения составляло крепостное крестьянство. Процент феодалов по сравнению с другими европейскими государствами был значительно выше. Польский культуролог Я. Мачевский утверждал, что «...в конце XVIII в. каждый четвертый говорящий по-польски гражданин был шляхтич» [258, с. 19]. Шляхту от зависимых от нее крестьян отделяла глубокая социальная пропасть. Она считала себя избранным богом народом, предназначенным нести идеалы католицизма всем инаковерующим: православным, протестантам, мусульманам. Художественная культура Беларуси второй половины XVIII в. была порождением феодальной эпохи, предоставлявшей широкие возможности для создания элитарного искусства. Магнаты Беларуси, насчитывающие 16 родовитых семей, владели 30 % всей земельной собственности в западной и центральной Беларуси [138, с. 4]. Они в сфере художественной культуры в XVIII – первой половине XIX в., по мнению В. М. Конона, ориентировались на Запад, хотя хорошо осознавали свою «литвинскую» особенность и гражданскую принадлежность к Великому княжеству Литовскому [104, с. 14-15]. И даже после вхождения Беларуси в состав Российской империи значительная часть шляхты продолжительное время разговаривала и писала по-польски и придерживалась католицизма. Таким образом, политическая и творческая элиты ВКЛ оказались отделенными от белорусского народа не только сословными и имущественными барьерами, но и языковыми, религиозными, наконец, этнокультурными отличиями.

В то же время демократические слои населения Беларуси, преимущественно крестьянство, на протяжении многих столетий сохраняли белорусский язык, православие, свои традиции, обряды, народную, в том числе и художественную, культуру. Именно эта часть населения сохранила генетическое «ядро» самобытной народной культуры, ставшей позже онтологической основой национально-культурного возрождения. Это ядро не имело официального функционирования и через такую свою изолированность избежало денационализации, растворения в сферах польской и русской культур. Полонизации и русификации подверглись только такие элементы культуры, как школа, пресса, некоторые профессиональные виды и жанры искусства, аппарат государственного управления. «Белорусы, отмечал В. М. Конон, смогли сохранить генетически-этнографическое ядро культуры в жизнеспособном состоянии только благодаря «выключенности» трудового народа из систем господствующих чужих культур» [103, с. 31].

Следовательно, в данный исторический период связи между социальными слоями белорусского общества были слабыми, отношения нередко носили антагонистический характер. В то же время следует

отметить, что у белорусских магнатов имелись благоприятные условия для организации профессионального художественного творчества.

Отличительной особенностью элитарной художественной культуры второй половины XVIII в. была ее ориентация в основном на западноевропейское искусство. Об этом свидетельствует репертуар белорусских театров того времени, состав трупп, где преобладали иностранные профессиональные артисты и музыканты. Опираясь на достижения западноевропейских стран в области элитарного искусства, в резиденциях крупных феодалов и частновладельческих городах создавались высокохудожественные литературные и музыкальные произведения, организовывались оркестры, хореографические ансамбли. Под влиянием западноевропейской градостроительной культуры развивалась и архитектура.

Развитие художественной культуры Беларуси в первой половине XIX в. уже было органично связано с общим процессом динамики как западноевропейского, так восточноевропейского (русского) искусства. В конце XVIII – начале XIX в. отчетливо проявлялось взаимовлияние различных культур, развивавшихся в контексте парадигмы Просвещения. Особенно рельефно просветительская идеология воплотилась в театральном искусстве Беларуси. Своеобразными его центрами в последней четверти XVIII в. становятся Залесье, Гродно, Ружаны, Несвиж, Свислочь, Слоним, Шклов, где функционировали частновладельческие театры. В период их становления преобладающими были любительские спектакли. Владельцы театров – Огинские (Приложение Г, с. 192, Приложение Е, с. 210), Сапегы, Радзивиллы (Приложение Г, с. 191, Приложение Е, с. 208, 209), Тизенгаузы (Приложение Г, с. 193), Тышкевичи (Приложение Г, с. 194) и другие магнаты – рассматривали театры в основном как средство своей представительности и способ развлечения. Их вполне устраивали развлекательные или лирико-сентиментальные сюжеты из жизни крепостных крестьян, горожан, привлекало высокое исполнительское мастерство зарубежных артистов. Рекреативная функция магнатского театра определяла и его репертуар. В последней четверти XVIII в. наиболее популярными жанрами музыкально-театрального искусства были зингшпиль, французская комическая опера и итальянская опера-буфф. Так, в шкловском театре С. Г. Зорича (Приложение Г, с. 190) преобладала опера-буфф с ее легкой интригой, невзыскательной фабулой, утонченной музыкальной структурой. Зорич в подборе репертуара стремился подражать спектаклям, которые шли на придворной сцене Эрмитажного театра в Санкт-Петербурге. Героико-мифологическая и историко-легендарная опера-серия не получила достаточного развития в театрах Беларуси.

Постепенно любительские спектакли в частновладельческих театрах вытесняются профессиональным театральным творчеством. В конце XVIII в. на сценах этих театров выступают преимущественно

профессиональные иностранные артисты, а также подготовленные в художественных студиях и школах при театрах талантливые исполнители из среды крепостных крестьян. Театры резиденций магнатов формировались на основе нескольких трупп: драматической, балетной и оперной, а также капеллы.

На сценах белорусских театров широко были представлены произведения таких западноевропейских авторов, как Дж. Альбертини, Б. Блез, Ф. Ж. Госсек, А. Э. Гретри, Б. Галуппи, Я. Д. Голланд, Ф. Зейдельман, Ф. Морини, Ж.-Ж. Руссо, Э. Ванжура и др. Главным транслятором западноевропейского театрального искусства была польская культура, что имело, на наш взгляд, как положительные, так и негативные последствия. Позитивным являлось то, что белорусский театр, равно как и другие виды искусства, рано включился в богатое европейское социокультурное пространство, усваивал традиции и достижения европейского искусства. С другой стороны, тесное взаимодействие с западной художественной традицией сдерживало формирование белорусской национальной художественной культуры вплоть до первой четверти XX столетия.

Преимущественно любительский характер носили спектакли, ставившиеся в усадьбах шляхты. Усадьбные представления устраивались силами самой шляхты и их слуг в праздничные дни, по случаю каких-либо событий, касающихся владельца усадьбы и членов его семьи. «Такие театры, по мнению известного белорусского искусствоведа Г. И. Барышева, имели локальный, закрытый, консервативный характер. Исполнители не отличались профессионализмом, представления были доморощенными, примитивными по оформлению и технике» [25, с. 164].

Театральная культура Беларуси в исследуемый период не ограничивалась частновладельческими театрами. В это время заметную эволюцию претерпевает школьный театр, зародившийся в XVI в. в католических учебных заведениях. На подмостках этих театров ставились драмы, трагедии и интермедии. Важнейшей идейной ценностью интермедий являлся показ общественной сущности человека средствами обличающего смеха. Центральной фигурой в большинстве интермедий был белорусский мужик, вступающий в различные коммуникации с представителями других социальных слоев населения. Ими могли быть обедневшие шляхтичи, ленивые слуги, развращенные школяры, разбойники, казаки, несмышленные немцы, хитрые евреи, закостеневшие схизматики. Доставалось и спесивым псевдоученым, философам-схоластам. Интермедии писались в прозаической и стихотворной форме, были разными по объему и содержали в себе диалоги – комедийные сцены с очень ограниченным действием. Материал для представлений брался из устного народного творчества, сборников сатирических рассказов, окружающей социальной среды. В школьных театрах разыгрывались также польские и белорусские

трагедии К. Морошевского, М. Тетерского, И. Юревича и других местных авторов.

На сцене школьных театров в последней четверти XVIII в. постепенно из интермедий формируется новый драматический жанр – комедия, которая игралась после трагедии этим же вечером или на следующий день. При этом, трансформируясь в комедию, интермедия не только не теряла своих позитивных качеств, а, напротив, они еще более усиливались в комедии. В это же время католические ордены теряют монополию на школьный театр. Православные и униатские образовательные учреждения начинают также организовывать аналогичные театры. Во второй половине XVIII в., как считает А. О. Мальдис, в Беларуси действовало девять школьных театров (в Бобруйске, Витебске, Гродно, Несвиже, Новогрудке, Пинске, Полоцке, Слониме) [143, с. 141]. На рубеже XVIII–XIX вв. белорусский школьный театр прекращает свое существование.

Значение школьного театра, на наш взгляд, заключается в том, что он не только разработал строго нормативную теорию драматургии, но и каноны исполнительского мастерства. Г. И. Барышев считал, что на сцене некоторых школьных театров ставились даже оперы и балеты [25, с. 156]. Театр сыграл значительную просветительско-воспитательную роль, выполнял дидактично-пропагандистскую функцию. Элементы интермедий и комедий слились с театром батлейки и народной драмы. Школьный театр оказал определенное влияние на любительский театр, на театральное-драматургическое творчество белорусских писателей XIX–XX вв.

В театральном искусстве значительным явлением коллективного драматического творчества явилась народная драма, в которой очень полно проявились характерные особенности театральное-игровой культуры белорусского народа. Свои истоки драма берет из малых форм устного народного творчества (игры, хороводы, обрядовые действия и т.д.). Малые формы представляли собой небольшие сценки с участием одного, двух или трех исполнителей. Из них постепенно сформировались произведения крупных форм. В XVIII в. происходит процесс драматургического формирования таких очень популярных в славянских странах произведений, как «Царь Максимилиан», «Лодка» и «Царь Ирод». Белорусский искусствовед М. А. Колодинский считает, что они были не только особенным явлением в многогранном драматургическом наследии белорусов, но и его вершиной [91, с. 78]. Анализ репертуара народного театра свидетельствует, что наиболее часто в Беларуси ставился «Царь Максимилиан».

Народная драма вобрала в себя сложный комплекс жанровых явлений. Помимо выше названных крупных драматургических произведений к ней относились также интермедии, сцены театра батлейки, анонимные «беседы» и другие жанры народной драматургии, которые возникли и исполнялись непосредственно в народной среде. В

конец XVIII – начале XIX в. народный театр достаточно полно выразил черты, близкие к профессиональному театральному творчеству и объективно являлся предшественником национального профессионального театра.

В исследуемый нами историко-культурный период продолжал существовать такой вид народного театрального творчества, как театр батлейки, сыгравший большую роль в становлении и развитии национальных театральных традиций. В процессе эволюции религиозно-мистерияльная батлейка к XIX в. превратилась в настоящий народный театр. Батлеечная комедия состояла из небольших жанровых сцен, представляла своеобразный дивертисмент, во время представления которого перед зрителем проходил калейдоскоп социальных типов белорусского общества. В комедии широко использовались различные структурные формы: диалог, монолог, песня, танец. В ней присутствовали и острая сатира, и мягкий юмор, и пародия, и шутка и т.д. Язык персонажей был насыщен многочисленными образными сравнениями, метафорическими выражениями.

В XVIII в. продолжал развиваться самый распространенный вид театрального искусства – скоморошество. Его представителями являлись певцы, музыканты, танцоры, иллюзионисты, дрессировщики и другие народные актеры. Они были выходцами из народных низов, творчески переосмысливали богатство народной театрально-игровой культуры и подняли ее до высокого уровня. Представления скоморохов в основном проходили на городских площадях, нередко просто на улицах, рынках, одним словом в людском окружении. Их репертуар был самым разнообразным. В то же время следует отметить, что скоморохи все же предпочтение отдавали произведениям сатирическим и пародийным, в игровой интерпретации которых удачно использовались средства гротеска и буффонады. Наряду с фольклорными произведениями, народные актеры создавали и собственные.

Таким образом, на основании выше изложенного можно утверждать, что в эпоху Просвещения театральное искусство Беларуси было многожанровым, достигло определенного уровня профессионализма, развивалось и проявляло себя в русле западноевропейского культурного процесса. Среди различных форм искусства в этот период доминирующим являлся музыкальный театр. Театральное искусство, не являясь национальным по своей сущности, тем не менее, способствовало подготовке национальных профессиональных исполнителей, содействовало формированию нового типа разночинных демократических зрителей, знакомило их с лучшими достижениями западноевропейской, российской и украинской театральной культуры.

Классицизм, господствовавший в западноевропейском и русском

искусстве в обозначенный период, проявился достаточно ярко в архитектуре. Его становление относится к концу XVIII – первой половине XIX в. После включения белорусских территорий в состав Российской империи началась активная работа по перепланировке белорусских городов по проекту российских архитекторов. В соответствии с ним города и их кварталы приобретали геометрические очертания, в качестве композиционных осей выделялись главные улицы и городские площади. В центральной части города, как правило, находилась квадратная площадь, где располагались государственные учреждения, гостинный двор, а по ее углам возводились храмы.

Первые строения в стиле классицизма появились в больших городах и в имениях русских дворян, получивших от царского правительства земли в Беларуси. В проектировании ряда административных зданий, дворцово-парковых ансамблей, храмов принимали участие известные российские зодчие Дж. Кваренги, М. А. Львов, И. Я. Ставров и др. Одновременно формировалась белорусская локальная архитектурная школа, у истоков которой стояли И. Зигфридан и И. Зеделъ. В административно-общественных зданиях заметны были региональные черты. Например, в застройке городских площадей переплетались регулярность и живописность, использовались традиционные объемно-пространственные схемы, что наиболее выразительно проявилось в застройке Могилева, Минска, Полоцка, Шклова.

В 1800–1830-е гг. классицизм в Беларуси достиг своего расцвета, начинается фаза высокого классицизма. Развитие архитектуры в это время отмечено расширением типологии зданий, развитием новых объемно-пространственных и планировочных схем, высоким качеством архитектурных решений. В этот период возведено много монументальных зданий – образцов зрелого классицизма в гражданской, культовой и жилой архитектуре (Приложение Д, с. 196, 197, 199). В первой половине XIX в. продолжалось осуществление регулярной планировки городов. Дворцово-усадебные комплексы этого времени характеризуются разнообразием приемов построений и архитектурно-композиционных средств. Дворцы имели широкую типологию: от небольшого дворца-усадьбы до городского дворцового комплекса, нередко обуславливавшего планировочную структуру города.

Идеи парадигмы Просвещения и классицизма специфически проявились в музыке. Композиторы этого времени стремились создать стройную и логическую систему правил построения произведения, благодаря чему даже самые сложные эмоции и чувства облекались в совершенную форму. Аффекты становились для композиторов предметом изображения, а не переживания.

Высшего уровня развития музыкальный классицизм достиг во второй половине XVIII века в Австрии, могущественной в то время

империи. Наиболее полным выражением классицизма стало творчество венских классиков Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Гайдна по праву считают родоначальником симфонического оркестра и отцом симфонии. Много нового, интересного и оригинального внес в музыку В. А. Моцарт. Его операм («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта» и др.) присущи выразительная мелодия, простота, свежая гармония. Искусство гениального симфониста Л. ван Бетховена пронизано пафосом борьбы, оно утверждало права и достоинства человеческой личности. Своим творчеством композитор как бы завершал эпоху классицизма и одновременно открывал дорогу романтизму. В эпоху классицизма сформировались и достигли совершенства такие жанры, как опера, симфония, соната.

Глубокие преобразования музыкального искусства Европы затронули и музыкальное искусство Беларуси, существующее в новых социально-политических условиях. Раздел Речи Посполитой повлек за собой структурные изменения в художественной жизни общества. Художественные силы, творческая элита края перемещались из резиденций магнатов в губернские города и поместья. Местные и зарубежные композиторы и исполнители выступали с концертами в Бресте, Вильно, Витебске, Минске, Могилеве и других городах Беларуси. В усадьбах знати создавались любительские кружки и салоны, устраивались концерты симфонической и камерно-инструментальной музыки. В репертуаре местных оркестров и камерных ансамблей (инструментальных капелл) значились симфонии и оратории Бетховена, Гайдна, Моцарта, произведения Л. Боккерини, И. Грауна, К. Станица и др. Исполнялись классические произведения, принятые и закреплённые, в первую очередь, европейским художественным сознанием, а также соответствующие приоритетам и вкусам белорусской шляхты XVIII века.

Нередко в подобных концертах принимали участие выдающиеся инструменталисты и композиторы того времени. Так, в имениях минских любителей музыки выступала незаурядная польская пианистка М. Шимановская, в Залесье приглашали О. Козловского. Исследователи музыкальной культуры Беларуси А. Л. Капилов и Е. И. Ахвердова констатируют, что любительским музицированием постоянно занимались в поместьях «...Буйницких, Нитославских и Корвин-Крукоских на Витебщине; Стефановичей, Моношек, Прозоров, Ельских, Рокицких, Завишей, Миладовских – на Минщине; Тышкевичей, Тизенгаузов, Юндилов – на Гроденщине» [97, с. 11].

В Беларуси творческий путь начинали многие известные в будущем композиторы и исполнители, чье творчество развивалось в русле классицизма. Так, на западноевропейские традиции ориентировался в начале своей музыкальной деятельности О. А. Козловский (Приложение Е, с. 212). Об этом пишет исследователь его творчества И. Бэлза, отмечая мелодическую связь его вокальных

произведений с польским бытовым романсом [42, с. 268]. О. Дудинова утверждает, что Козловский был «носьбітам і правадніком тых заходніх пляняў у мастацтве Расіі, якія далі гэтаму мастацтву значны імпульс для развіцця» [75, с. 123]. Элементы классицизма, на наш взгляд, прослеживаются в ранних композициях А. И. Абрамовича (Приложение Е, с. 229), М. Кл. Огинского (Приложение Е, с. 210).

В опере М. Кл. Огинского «Зелис и Валькур, или Бонапарт в Каире» совмещались разновекторные художественные тенденции парадигмы Просвещения. Сюжетная основа и музыкальный язык произведения тесно связаны с классицистским стилем. В опере композитором провозглашались идеи свободы, борьбы с тиранией и рабством. Сюжетная схема, положенная в основу оперы, в европейском искусстве эпохи классицизма типична для произведений с восточной тематикой. Мотив духовного просветления паши Абубакира характерен для эстетики Просвещения с ее оптимизмом и верой в моральное совершенствование человека. В образе Наполеона воплощена типичная для эстетики Просвещения идея просвещенного, справедливого и милостивого монарха.

В «Зелис» возникает ряд жанровых реминисценций оперы-серия. Одна из них – тенденция к размежеванию функции сценического действия, драматического развития в опере и собственно музыкальных номеров спектакля, в которых обычно фиксируется конкретное эмоциональное состояние героев.

В ранних оперных произведениях С. Монюшко «Карманьол» и «Лотерея» определяющими также были не музыкальные, а театральные принципы (развитие сюжетной линии спектаклей в разговорных диалогах, их доминирование над музыкальными номерами). Вместе с тем, в операх Монюшко значительно усилена драматическая роль музыки, ставятся драматургические акценты средствами именно музыкальной выразительности (активизация хора, наличие многосоставных хоровых сцен, в которых развивается сценическое действие; стремление объединить музыкальные номера в единую сквозную композицию; большинство сольных и ансамблевых номеров представляли собой развернутые арии, дуэты, терцеты, часто виртуозного характера) (Приложение Е, с. 214). Как видим, в первой половине XIX века опера на Беларуси эволюционировала, жанрово и стилистически развивалась на пути к романтизму.

В русле классицизма созданы некоторые произведения М. Радзивила. Например, его Дивертисмент Ре мажор – сочинение, характерное для эпохи классицизма с его типичным интонационным и жанровым словарем [17, с. 35] (Приложение Е, с. 208).

Исполнительское искусство профессиональных белорусских артистов формировалось в контексте классицизма. Так, огромное воздействие на исполнительскую манеру белорусского скрипача-виртуоза И. Помарнацкого оказал знаменитый французский скрипач

П. Байо, всецело разделявший высокие идеалы Просвещения. У известных западноевропейских музыкантов У. Булля, А. Вьетана, Ф. Прюма совершенствовалась исполнительское мастерство Т. Юзефович, которую за ее виртуозное исполнение сложнейших произведений скрипичной музыки называли «Паганини в женском платье». Гастрольная деятельность этих одаренных музыкантов проходила не только в России и городах Европы, но и в белорусских городах Вильно, Гродно, Минске, Несвиже, Слуцке и др.

В первой половине XIX в. развивались жанры бытовой музыки, особенно песни и романсы. Так, в вокальную лирику О. Козловского входили песни и романсы, созданные на итальянские, польские и французские тексты. Исследователь творческого наследия композитора Ю. Фортунатов считает Козловского основателем вокально-драматического жанра, в котором элементы литературного, драматического и музыкального искусства выступали в единстве [216]. Домашнее музицирование предполагало обращение к жанрам бытовой музыки. Г. Пузыня в своих мемуарах писала: «Вечером, после ужина, мать садилась за фортепиано, чтобы петь бывшие в моде во времена ее молодости романсы королевы Гортензии, Бланжици, Паэра и Михаила Огинского, или что-нибудь из «Исторических песен» Немцевича» [263, с. 12].

В русле классицизма создавалась конфессиональная музыка. Религиозные произведения сочиняли Р. Вардоцкий, О. Козловский («Плачу и рыдаю», «Te Deum Laudamus»), С. Моношко, Ф. Миладовский (Месса Ми бемоль мажор), Д. Стефанович (месса Ре мажор). Известна литургическая музыка Ю. Дащинского. Ему принадлежит «Остробрамская Литания Ре мажор», также, по мнению А. Плуга, создано несколько «траурных и светлых месс» [261, с. 425-426]. В виде партитур и комплектов вокальных и инструментальных партий сохранились Лamentации до минор и Фа мажор А. Сакульского, в которых использованы выразительные средства, присущие зрелому и позднему классицизму.

Трансформация ценностного сознания, присущая эпохе Просвещения, привела к значительным изменениям сущности и содержания всей системы ценностей субъектов музыкальной культуры. Именно ценности детерминируют понимание и интерпретацию человеком как самого себя и своих поступков, так и социума. Культурные ценности воздействуют на человека, его опыт, образ жизни, тем самым проявляя свой смыслообразующий потенциал. Они являются тем стержнем, вокруг которого создается культура, ценности определяют пестроту, многообразие традиций, норм, идеалов и символов, выступающих в качестве основных форм функционирования культуры.

Под ценностями в культурологии понимается «...некоторая квинтэссенция социального опыта общества, в рамках которой собраны

наиболее оправдавшие себя и показавшие наибольшую эффективность принципы осуществления жизнедеятельности: нравы, обычаи, стереотипы поведения и сознания, образцы, оценки, образы, мнения и интерпретации» [215, с. 251-252]. В ценностное содержание культуры входят также ценностные отношения, имеющие значение без утилитарной редукции, объединяющие людей на основе того, что затрагивает их, прежде всего, духовным образом. Таким образом, ценности по существу являются основой этнонациональной культуры, составляют ее ядро, соединяют практический, духовный опыт и отношения личности к обществу и к другим людям.

Ценности и ценностные ориентации представляют собой один из базисных компонентов в мировоззрении той или иной эпохи. Они отличаются друг от друга в зависимости от степени их значимости, места в системе ценностной иерархии, что проявляется в особенностях интерпретации ценностей субъектами культуры. По сути, такая интерпретация выступает репрезентатором картины мира субъекта культуротворчества, механизмом его социокультурной ориентации.

Аксиологические представления европейских и белорусских мыслителей в рассматриваемый период значительно расширились. Теперь они сводились не только к ценностям религиозным, постепенно доминантными становятся представления о красоте, справедливости, социальном прогрессе, силе разума, а не веры. Так, белорусский философ А. Вишеватый с позиций западноевропейских мыслителей Нового времени рассматривал природу таких ценностей, как вера и истина. Согласно его концепции, истина порождена разумом. В трактате «О религии, согласной с разумом» утверждалось, что разум человека способен достичь истины самостоятельно. Вера сравнивалась с обычной интеллектуальной деятельностью [197, с. 57-58]. Аналогичные взгляды на сущность истины (правды), идеи и веры были у К. Вырвича. Истина, постулировал он, есть то, что имеет черты выразительности и понятливости. Эти черты присущи определенным понятиям и идеям, имеющим аксиоматический характер. Именно такие понятия и идеи играют роль критериев истины. В шкале ценностей Я. Доманевского на первый план выдвигались добродетельность и трудолюбие. Высокий нравственный статус ценностей философ-моралист в сочинениях «Афоризмы Соломона в поэтическом изложении» и «Некоторые эмблемы» подтверждал примерами из Библии и гражданской истории. Интересы индивида подчиняются интересам общего блага [197, с. 60-61].

Важное значение имеют эстетические ценности. Как известно, в XVIII в. немецкий философ А. Баумгартен считал, что необходимо выделить эстетику как самостоятельную философскую дисциплину, которая являлась бы «прикладной» гносеологией. Согласно его концепции, прекрасное в содержательном плане представляет собой смысловую открытость вещи, выраженную в ясной форме.

Категориями, конкретизирующими красоту формы, на его взгляд, являются изящное и грациозное [244].

В искусстве эстетическая возвышенность и строгость выражаются посредством подчеркивания глубинных, содержательных пластов художественного произведения с постепенностью нарастания акцентуации от формы к содержанию. Так, вследствие того, что в музыке превалирует духовно-содержательный полюс художественной культуры, категория возвышенного проявляется в ней в более богатом объеме, чем в других видах искусства. В диапазоне от легко романтизированной приподнятости до мучительной разорванности трагического. По этой причине, утверждал белорусский культуролог Н. И. Крюковский, и стилевой тип в музыке получает более богатое и разнообразное терминологическое обозначение [111, с. 182-183]. Категория возвышенного соответствует проявлениям классицистического стиля в искусстве. Исследование музыкального наследия белорусских композиторов позволяет нам утверждать, что во многих произведениях присутствуют элементы возвышенного и героического. Вечные антинормии жизни и смерти воплощены в литургическом произведении О. А. Козловского «Te Deum Laudamus». Весьма ярко проявляется возвышенное также в полонезе М. Кл. Огинского ля минор («Прощание с Родиной»).

Искусство эпохи Просвещения не только формировало эстетические вкусы, но также вмещало в себя глубокое нравственное содержание. Традиционная точка зрения субъектов художественной культуры заключалась в том, что искусство с его ценностями воздействует на человека, нравственно воспитывает его, способствует моральному росту личности, зажигая в человеке сильную страсть. Например, французские просветители считали музыку средством, смягчающим человеческую природу, что являлось, по их мнению, важнейшим средством общественного воспитания. При этом они приводили в пример древних греков, у которых музыка была воспитательницей нравов, тем самым противодействовала влиянию безобразного, уродливого и в области воспитания отводила для души место, которого у нее без этого не было бы. Аналогичной позиции придерживался М. Кл. Огинский. В своей работе «Наблюдения над музыкой» он писал о том, что музыка делает людей не такими жестокими, более мягкими и образованными, обостряет разум. Она исправляет влияние плохого климата на обычаи, характер и склонности людей [213]. В «Письмах о музыке» Огинский также неоднократно подчеркивал, что ему было бы досадно, если бы его музыка доставляла слушателям только удовольствие, его цель – делать людей лучше [259].

Анализ произведений субъектов художественного творчества показывает, что в их сочинениях часто наличествует мотив выбора между двумя доминирующими в их творчестве ценностями – личным благополучием, счастьем и Родиной, ее спасением, интересами

индивидуальными и общественными. Так, без колебаний Т. Костюшко, М. Кл. Огинский делают свой выбор в пользу Родины, руководствуясь своими патриотическими устремлениями. Т. Костюшко, воспринявший освободительные и антифеодальные идеи Ш. Монтескье, Ж.-Ж. Руссо, возглавил восстание в 1794 г., направленное на восстановление суверенитета ВКЛ. В этот период им создано много патриотических марше, песен, вдохновляющих восставших на борьбу. На поддержку этого восстания М. Кл. Огинский пожертвовал 188 тыс. злотых, создал отряд стрелцов в количестве 480 человек, сам принимал активное участие в боевых действиях. Им также написано несколько маршей и боевых песен, широко известных в среде коссиноеров. В своих мемуарах Огинский отмечает: «Я писал также военные и патриотические песни, которые пользовались большим успехом, так как они возбуждали храбрость, энергию и энтузиазм моих товарищей по оружию» [42, с. 272]. Т. Костюшко и М. Кл. Огинский, несмотря на перспективу благополучного личного счастья, не могли жить спокойно до тех пор, пока Родина находилась под властью Российской империи. В восстании 1830–1831 гг. принимал участие Н. Орда, патриотические чувства которого заметно проявляются в его художественных произведениях.

Таким образом, в системе ценностей, поддерживающих духовные силы белорусского общества, выделялся патриотизм. В воспитании настоящих патриотов и граждан важнейшее место отводилось искусству.

Суммируя вышесказанное, следует отметить, что в конце XVIII – начале XIX в. в белорусской художественной культуре классицизм выступал как стиль, художественный метод и направление в искусстве. При этом следует иметь в виду, что классицизм не стал почвой для формирования национальной культуры. Субъекты белорусского художественного творчества в силу драматических социально-политических процессов на этом историческом этапе не смогли реализовать свой потенциал.

С середины XVIII в. в Европе также велись поиски альтернативного взгляда на человека, его духовный мир, его связи с другими людьми и природой. Вся европейская культура жила пафосом познания мира, и не только природы, но и общества, человека, культуры. На волне этой активной познавательной деятельности, по мнению российского культуролога М. С. Кагана, в европейскую культуру «...вошли французский сентиментализм и предромантическое немецкое движение «Буря и натиск», английские мыслители обратились к проблемам этики и эстетики» [89, с. 12].

Для сентиментализма было характерно стремление к раскрепощению человека, его свободе и непосредственности проявления чувств и влечений. Мировоззренческий уровень сентиментализма определялся представлениями о том, что основным

способом достижения идеального состояния личности является совершенствование и освобождение натуральных чувств, ибо им принадлежит ведущая роль в познании и творческой деятельности. Сторонники сентиментализма на первое место выдвигали «маленького человека», его повседневную жизнь, мысли и переживания. Герой сентиментальных произведений лишен ореола героизма и исключительности, но обладает чувствительным сердцем, остро реагирующим на все, что происходит вокруг.

Представители этого художественного направления акцентировали свое внимание на эмоциях, чувствах. Их культ чувства не противоречил культу разума, лишь высвечивал его оборотную сторону. Для сентиментализма важно повернуть человека к природе, к натуральности, поскольку чувства, которыми наделяет природа людей, как раз и делают их добрыми, справедливыми и, главное, счастливыми. Сентиментализму было присуще внимание к «третьему» сословию, возведение лучших моральных и духовных качеств человека в ранг важнейших жизненных правил. У отдельных представителей сентиментализма «культ чувства» приобретал характер бурного протеста против социального и национального угнетения и несправедливости. Также проявлялось стремление к тихому мечтательному покою и созерцательному отстранению от насущных проблем реального бытия.

Важное место в эстетике сентиментализма отводилось искусству как «языку чувств», способному с особенной силой воздействовать на человеческие эмоции. Художественные произведения сентиментализма, как одно из проявлений зрелого Просвещения, создавались в условиях осознания ограниченности разума и его возможностей. Ж.-Ж. Руссо, один из представителей западноевропейского сентиментализма, отмечал, «...музыка захватывает сильнее, чем живопись, потому что она больше сближает человека с человеком и всегда внушает мысль о нам подобных... звуки пения, едва коснувшись вашего слуха, возвещают вам присутствие существа, подобного вам. Они служат как бы посредниками души» [156, с. 430-431]. К. Ф. Э. Бах, А. Гретри, К. Ф. Д. Шубарт и др. утверждали, что главным средством воздействия музыки на чувства и воображение человека является мелодия.

Многие идеи сентиментализма были в определенной степени утопическими. На чувства индивида, как известно, влияние оказывает не только природа, но и социальное окружение, исторические обстоятельства и др. Возвышение чувства над разумом приводило порой к однобокому восприятию действительности, подмене широкой идейной проблематики мира задачами нравственного и эмоционального развития человеческой личности.

Несмотря на утопизм, сентиментализм все же продуктивно воплотился в творчестве ряда деятелей музыкального искусства (Й. Бенда, Ф. Госсек, Дж. Паизиелло, Ж.-Ж. Руссо, Д. Чиморозо и др.).

В творчестве некоторых композиторов возникли смешанные музыкальные жанры, в которых стирались границы, установленные классицистской эстетикой. Например, в европейскую комическую оперу проникали элементы трогательной чувствительности, а иногда и драматизма. Новым жанром, родившемся в этот период, стала мелодрама, одним из авторов которой был Руссо. В его «Пигмалионе» сочетались элементы драматического театра, оперы и симфонии.

Сентиментализм способствовал развитию бытовой песни. На смену придворному искусству, изящно-утонченным произведениям камерно-вокального жанра приходит непринужденная, веселая, легко запоминающаяся песня. Она характеризуется демократичностью, доступностью музыкального языка, по-новому использовались средства музыкальной выразительности, также тщательно разрабатывалось инструментальное сопровождение.

Под влиянием сентиментализма происходят определенные изменения в западноевропейской инструментальной музыке. Так, в сочинениях немецких композиторов появляется новая динамика, проявляющаяся в постепенных длительных нарастаниях и спадах звучности вместо внезапных смен *p* и *f*, характерных для музыки барокко. Особая интонационная выразительность инструментальной музыки итальянских и французских композиторов и исполнителей достигалась также с помощью ряда мелодических фигур, среди которых выделялась интонация «вздоха». Чтобы аффекты воспринимались реципиентами как «движение страстей», композиторы часто использовали возможности тонкой нюансировки, постоянных смен динамических оттенков. Звучанию клавишных инструментов К. Ф. Э. Бах стремился придать певучий характер, орнаментику он применял как средство для преодоления присущей клавишным инструментам краткости звучания.

Таким образом, сентиментализм как течение, возникшее в русле парадигмы Просвещения, предопределил появление новых музыкальных интонаций, вызвал демократизацию образно-выразительного строя и языка музыки. Несложные мелодические обороты песен и романсов обнаруживаются в ряде таких крупных жанров музыкального искусства, как опера, симфония, оратория.

Некоторые приемы и элементы сентиментализма, на наш взгляд, были усвоены и активно внедрялись в композиторскую и исполнительскую практику белорусскими музыкантами конца XVIII – первых десятилетий XIX в. Для эпохи Просвещения на Беларуси характерен процесс синтеза польской и русской культур, ускоривший появление тенденций к зарождению собственно национальной культуры.

Творчество композиторов и исполнителей Беларуси в рассматриваемый историко-культурный период развивалось в тесной взаимосвязи с российской музыкальной культурной традицией. После

присоединения территории к Российской империи в конце XVIII в. межкультурные контакты становятся более тесными. Белорусские композиторы и исполнители начинают активно включаться в музыкальную жизнь Москвы, Санкт-Петербурга и других городов. Заслуженное признание музыкального мастерства и достижений получили в России композиторы О. А. Козловский, М. Кл. Огинский, Ф. Миладовский, ксилофонист М. Гузиков, скрипачи И. и М. Подобеды, скрипачка Т. Юзефович и др.

В то же время музыкальная общественность продолжала развивать творческие контакты с представителями европейских музыкальных школ. В резиденциях белорусских магнатов в этот период продолжительное время находились многие музыканты Европы, где под их руководством создавались музыкальные театры, оркестры и капеллы. Так, на протяжении двадцати лет жил и работал в Несвиже и Вильно Я. Д. Голланд – один из наиболее видных зарубежных музыкантов эпохи Просвещения и раннего романтизма, внесший заметный вклад в развитие музыкальной культуры Беларуси [24, с. 179]. У себя в Германии Голланд творчески сотрудничал с известными основоположниками немецкого сентиментализма К. Ф. Э. Бахом и И. Ф. Кирнбергером [171, с. 22]. Безусловно, такое активное взаимодействие было возможно лишь при наличии общих взглядов на музыку в русле идей сентиментализма. Белорусский музыковед О. В. Дадиомова считает, что творчество Голланда дуалистично, оно сочетает в себе несколько музыкальных стилей [75, с. 131]. Так, в Несвиже в конце 1980-х гг. Голландом была создана опера «Агатка, или Приезд пана» [24, с. 177]. Либретто произведения сочинил талантливый композитор и литератор М. Радзивилл, находившийся в Несвиже в это время (Приложение Е, с. 208). Опера Голланда-Радзивилла вписывается в хронологические рамки исторического периода белорусского сентиментализма, отличительной особенностью которого являлась его хронологическая неопределенность. На наш взгляд, в музыкальном творчестве отдельных композиторов и исполнителей Беларуси сентиментализм присутствовал еще и в первой четверти XIX в., тогда как его развитие в большинстве западноевропейских странах уже завершилось. В музыке, несмотря на то, что сентиментализм как стилевое направление проявился слабо, его некоторые черты заметны в раннем творчестве Я. Голланда, М. Радзивилла, также у М. Кл. Огинского и других композиторов этого периода, точнее элементы сентиментализма, наряду с классицистскими приемами.

«Агатку» авторы жанрово определили как «опереттку», что позволяет соотнести ее с комической оперой, бурно развивавшейся в Европе в русле сентиментализма. В «Агатке» ансамблевые и хоровые эпизоды в своей основе традиционны для лирико-комической оперы. Юмористический оттенок имеют характеристики ряда персонажей оперы.

Опера М. Радзивилла «Войт селения в Альбе», вероятнее всего, содержала в себе элементы сентиментализма [25, с. 179]. Радзивилл также является автором Дивертисмента Ре мажор, шести полонезов, нескольких серенад для струнного квартета, сонаты для скрипки и фортепиано и др. В творчестве причудливо соединились элементы классицизма и сентиментализма, сформировавшихся в рамках парадигмы Просвещения. Одновременно в более поздних его произведениях ощущается влияние раннего романтизма.

Сильное воздействие на белорусскую музыкальную культуру в рассматриваемый период оказывали и другие профессиональные западноевропейские музыканты. Например, в Несвиже некоторое время работали Д. Альбертини, А. Донесси, Я. Л. Дусик, В. Николини; в Слониме – Ф. Марини, А. Давиа де Бернути, К. Назари, К. Чиприани; в Гродно – А. Финути, К. Бонафини, Дж. Компанучи; в Шклове – Э. Ванжура, Э. Саж. В конце XVIII – первой половине XIX в. по приглашению М. Кл. Огинского Залесье («Северные Афины») посещали известный итальянский певец Полиани, испанский скрипач Эскудеро и др. Все они являлись проводниками европейских художественных течений, которые усваивались и перерабатывались отечественными композиторами и исполнителями.

Сам Огинский часто продолжительное время жил в западноевропейских странах. Везде он стремился приобщиться к музыкальной жизни. Общение с музыкантами, воспринявшими идеи Просвещения, безусловно, повлияло на тип и формы музыкального мышления М. Огинского. В своей композиторской деятельности он опирался на комплекс средств (мелодические интонации, ритмические фигуры, орнаментика), сложившийся в русле европейского сентиментализма и классицизма.

Наиболее выразительно традиции сентиментализма и классицизма проявились в романсах и песнях Огинского. Известны такие его романсы, как «Отдаюсь я любви», «Милый домик», «Увядшая роза», «Пробуждение», «Ах, был ли смысл», «Рядом с тобой», «Теплое воспоминание», «О мелочи» и др.

Западноевропейская стилистика сентиментализма и классицизма характерна для творчества О. Козловского, чьи музыкальные произведения создавались в контексте парадигмы Просвещения (ранние композиции – «Реквием на смерть последнего короля Речи Посполитой С. А. Понятовского», кантата «Te Deum Laudamus») и предромантизма (полонезы). Развивая традиции, заложенные М. Радзивиллом, Я. Голландом, М. Каз. Огинским (Приложение Е, с. 210), Т. Костюшко, Козловский в то же время творчески переосмысливает и трансформирует полонез. Ему удается превратить этот танец в концертное произведение, эмоционально насыщенную и наполненную глубоким содержанием инструментальную пьесу. В таких полонезах, как пишет А. Л. Капилов, «...танцевальность порой обнаруживает себя

только ритмически; большинству же полонезов свойственно песенное начало. Нередко даже фанфарно-драматические интонации трактуются ... как лирические» [98, с. 33].

Анализ раннего оперного творчества С. Монюшко показывает, приметы сентиментализма обнаруживаются в его классическом водевиле с куплетами «Контршики», двухактовой опере-водевиле «Карманьол, или Французы любят пошутить», фразке «Лотерея». Жанр водевиля пышно расцвел в русле сентиментального театра. В отдельных музыкальных номерах водевилей Монюшко проступают черты сентиментализма. В «Карманьоле» в романсе Розалии итальянской ариетты и сентиментального романса эпохи А. Гретри.

Характерные черты сентиментализма, классицизма и раннего романтизма заметны в религиозных произведениях Ю. Дашинского.

Требованию сентиментализма оказывать на слушателей социально-терапевтическое, а также катарсическое воздействие соответствовало исполнительское искусство. В письмах А. Верига-Даревского сохранилось подтверждение такого влияния на белорусскую публику фортепианного исполнения польского пианиста и композитора А. Контского. «Апошні, нібы для ўзмацнення нашых, знясіленых у сеймікавых змаганнях сэрцаў, сыграў для нас пры заканчэнні выбараў. Элегія, прысвечаная памяці Адама (імаецца в виду А. Мицкевич – М. С.), выклікала на твары кожнага слухача з глыбіні сэрца ўсё, што ў ім магло быць духоўна прыгожага. Вочы былі поўныя слез, маленькія рукі кабет да забыцця мардаваліся воплескамі. Усе твары былі прыгожыя, уся прысаромленая сеймікавасць саступіла месца абуджанай у грудзях боскасці. Няхай бы часцей магло такое з намі здарацца» [172, с. 233]. Описывая музыкальную жизнь белорусской провинции, Верига-Даревский сообщает, что целью двух состоявшихся в Витебске инструментально-вокальных концертов было «... прыцішыць разварушаныя пачуцці, набрацца сіл для цяжкіх выпрабаванняў жыцця...» [172, с. 215].

Необходимо подчеркнуть, что музыкальная культура Беларуси конца XVIII – первой четверти XIX столетий полистилистична, эклектична, наліцо синтез, контамінация существующих стилей – классицизм, сентиментализм, предромантизм. Аналогичная ситуация складывается внутри отдельных жанров театрально-музыкального искусства. Происходит, например, смешивание подвидов оперы. Под названиями «опера», «оперетка» в XIX веке зачастую существовали разнородные театральные виды. Имелось немало гибридных форм и образцов такого рода. Одним из ведущих жанров на белорусских землях стала комическая опера. Классицизм в театре Беларуси был определяющим направлением. В эпоху Просвещения театральное творчество сначала в форме придворного (крепостного), а затем в виде коммерческих польско-русских антреприз сыграло позитивную роль в формировании белорусской театральной культуры.

Таким образом, парадигма Просвещения, утверждающая

значимость как материального, так и духовного, способствовала развитию нового содержания и жанрово-стилевых форм в искусстве, становлению новых видов художественной жизни и творческой практики на социально-культурном пространстве Беларуси. В этот исторический период в художественной культуре Беларуси как стиль, художественный метод и направление в искусстве утвердился классицизм. Анализ художественных произведений этого периода показывает, что жанровая система отечественного искусства, в целом, соответствовала нормам классицизма и сентиментализма, постепенно уступающим место романтизму – основному стилевому процессу в искусстве и художественном творчестве второй половины XIX века. Социодинамика художественной культуры эпохи Просвещения была представлена медиативным типом, т. е. как поступательно-последовательное движение от любительских форм творчества к профессиональному искусству.

2.2 Инверсионные изменения в художественной культуре романтизма (1840-е – 1860-е гг.)

В первой четверти XIX в. в философско-культурологическом дискурсе зарождается новая социально-культурная парадигма – *романтизм*, как ответ на социально-политические и культурно-исторические вызовы европейскому обществу. Возникновение данного идейного и художественно-стилевого направления было связано с громадными социальными переменами, которые происходили в общественной жизни Европы на рубеже двух веков. В 1789 г. во Франции свершилась буржуазная революция, всколыхнувшая народные массы практически всех европейских стран. Подчеркивая ее значение, К. Маркс отмечал, что революции в Англии и Франции «...выражали в гораздо большей степени потребности всего тогдашнего мира, чем потребности тех частей мира, где они происходили, т. е. Англии и Франции». Революции провозглашали политический строй нового европейского общества, способствовали массовому подъему духовных сил народов Европы в их борьбе за демократические идеалы, раскрепощение человека. Однако в скором времени общество разочаровалось в результатах Великой французской революции. Провозглашаемые идеалы свободы, равенства и братства оказались утопией. Капиталистический строй, пришедший на смену феодальному, отличался беспощадными формами эксплуатации трудящихся. По выражению Ф. Энгельса, государство разума потерпело полное крушение, общественные и государственные учреждения, возникшие после революции, оказались злой, вызывающей горькое разочарование,

карикатурой на блестящие обещания просветителей. Творческая элита, обманутая в своих надеждах, не хотела примириться с действительностью, она начинает обличать буржуазную ограниченность, косное мещанство, филистерство, выражать свой протест по отношению к новому порядку вещей.

В философии итоги эпохи Просвещения подводит И. Кант. Он показывает принципиальные отличия деятельности нравственного «практического разума» и эстетической «способности суждения» от познающего мир «чистого разума», тем самым существенно ограничив права и сферу действия рационального в культуре [94]. Немецкий философ заложил теоретические основы нового исторического типа европейской культуры – Романтизма, подготовившего почву для рождения новой парадигмы, которая противопоставила рационализму Просвещения эмоциональную активность духовной жизни человека.

Реальность, были убеждены романтики, является низкой и бездуховной, она пронизана духом накопительства и достойна только порицания. В противоположность ей мечта – возвышенная, прекрасная, но недостижимая и непостижимая разумом. В письме к К. Витгенштейн Г. Берлиоз, типичный представитель романтизма в музыке, также утверждал, что разум заблуждается, чувства – никогда, только чувства и страсти реальны [34, с. 137].

Сторонники романтизма были недовольны реальным миром, стремились отмежеваться от него, ощущали неизъяснимое томление. Они углублялись в историческое прошлое, мифологию, интересовались загадочной культурой Востока. Рационализму Просвещения и культу знаний парадигма Романтизма противопоставляла высшую ценность жизни свободной личности с ее сильными чувствами, страстями, фантазией и интуицией. Исследователь творчества Вагнера Э. Курт отмечал, сильные натуры терзались сомнениями и противоречиями. В их характере сочетались уединенность с общительностью, глубокая религиозность с оживленной игривостью [117, с. 30]. Российский философ Ю. Габай полагал, что сознание романтиков было расколото на полярности, которые представлены рядом антиномий: идеальное, духовное – материальное; чувства – разум; мечта – действительность; бессознательное – сознательное; субъект – объект [56, с. 15]. Творцам романтического искусства, болезненно переживавшим недостижимость своих идеалов, были присущи разного рода контрасты.

К идейно-мировоззренческим аспектам западноевропейской романтической парадигмы, на наш взгляд, следует отнести стремление к универсальному идеалу, «космический пессимизм», обостренное чувство природы, мистицизм, культ индивидуального. Индивидуальность в это время выступает в качестве важнейшей черты европейской ментальности, что на уровне художественного сознания проявляется в раскрепощении внутренних, эмоциональных импульсов и субъективных чувств.

В европейском искусстве романтическое направление сформировалось на рубеже XVIII–XIX вв. Изначально романтизм оформился как художественный стиль, позже – охватывает науку, общественно-политическую мысль. Романтизм становится стилем культуры, выступает средством выражения сущности социально-культурной парадигмы. Российский ученый В. В. Ванслов выделил некоторые типологические черты романтизма – стремление уйти от дисгармоничности буржуазного общества в сферу утопических идеалов; критика капиталистического общества на основе эстетических критериев и аргументов; выдвижение на первый план не сословной, а нравственной оценки людей; обращение к народу; негативная эстетическая характеристика городской и идеализация сельской жизни, а также далекого прошлого и др. [46]. Романтики боролись против устаревших канонов и догм классицизма, выступали за национальную самобытность искусства. Влияние романтизма ощутили все виды искусства, равно как и философия. В литературе идеи романтизма воплотили в своих произведениях У. Вордсворт, С. Т. Кольридж, Д. Г. Байрон, В. Гюго, Г. Гейне, Э. Т. А. Гофман, А. Дюма, Д. Китс, Л. Тик, В. Г. Вакенродер, Ф. Х. Новалис, Д. Леопарди, А. де Мюссе, В. Скотт, Ж. Санд, П. Б. Шелли и др. В изобразительном искусстве романтическое направление представлено полотнами Э. Делакруа, Т. Жерико, Д. Констебла, К. Д. Фридриха и др.

Музыкальный романтизм первой четверти XIX в. представлен творчеством К. М. фон Вебера, Н. Паганини, Дж. Россини, Ф. Шуберта, в 1830-50-е гг. – Г. Берлиоза, Р. Вагнера, Дж. Верди, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана и др.

Одной из характерных особенностей романтического искусства является повышенный интерес к отечественной культуре. Он возникал вместе с рождавшимся в процессе национально-освободительных движений обостренным самосознанием творческой элиты.

В ходе изучения романтического идейно-художественного течения в Беларуси оказалось возможным выделить его некоторые отличительные черты. Просматриваются две разновидности романтизма – ранний и поздний романтизм. Белорусские культурологи Э. К. Дорошевич и В. М. Конон считают, что «ранний белорусский романтизм совпал по времени с началом становления белорусской нации» [85, с. 148]. Белорусская социально-культурная ситуация первой половины XIX в. характеризуется началом формирования национальной культуры, выявлением ее первооснов. Ситуация была обусловлена не только национальными процессами в Европе, но и внутренними потребностями в самоидентификации и консолидации всех слоев социума в период кризиса, когда под натиском российской культуры созрела необходимость возродить и сохранить элементы этнической специфики белорусов. В этот период постепенно ослабевает процесс полонизации творческой интеллигенции, которая начинает

возвращаться к своему народу. Правда, она еще находится между двумя культурами: с одной стороны, имеет контакты с Польшей, с другой – в произведениях писателей, художников, композиторов уже содержится материал, отражающий белорусскую действительность. В этом отношении показательны сочинения А. Вериги-Даревского, Т. Зана, В. Коротынского, Р. Подберезского, В. Сырокомли, А. Рипинского, И. Храповицкого, Я. Чечета и др. В сфере изобразительного искусства особенности народной жизни запечатлены в работах И. Алешкевича, К. Альхимовича, В. Ваньковича, Я. Дамеля, В. Дмоховского, М. Кулеши, Я. Суходольского и др. Безусловно, такого рода творчество способствовало ускорению национального и социального становления, стимулировало поиск новых путей решения социокультурных и национальных проблем белорусского общества. Насущная потребность в формировании национальной культуры ориентировала белорусскую художественную элиту на преодоление устаревших, как правило, ущербных представлений о белорусском этносе. Внедрялось новое, прогрессивное понимание народа как нации – суверенного субъекта культуры. Имея это в виду, В. Мархель отмечал, что на этапе сопротивления полонизации и русификаторской политике происходило углубление исторических представлений о Великом княжестве Литовском и интереса к малой родине, что, соответственно, формировало локально-исторический и местный патриотизм, вместе с тем способствовало возрождению народного искусства [148, с. 12].

В качестве специфики раннего белорусского романтизма следует выделить, на наш взгляд, отсутствие непримиримой борьбы с идеологией Просвещения, как это произошло в странах Западной Европы. Классицизм в творчестве деятелей белорусской культуры не раскрылся полностью, не составил он эпохи и в истории художественной культуры. Следовательно, не было необходимости бороться с ним. В свою очередь, ранний белорусский романтизм не завершился в искусстве и эстетике, он синтезировал в себе черты шляхетского просветительства, дидактизма и сентиментализма с ориентацией на духовные ценности народа. Такую особенность романтизма отмечал М. Горецкий в «Истории белорусской литературы»: «горыч ад згубленай незалежнасці, непрязнь да маскоўскага панавання і інш. кіравалі шляхту бліжэй падыходзіць да свайго народу, шукаць у ім крыніцу тае жыццёвае сілы, той грунт, на якім можна і было ў значнай меры песціць надзею на будучае вызваленне з-пад чужацкага ярма» [63, с. 165].

В русле романтической парадигмы развивалось театральное искусство, претерпевавшее существенные изменения. На рубеже XVIII –XIX вв. на смену угасавшим частновладельческим и любительским театрам приходят новые формы театрального творчества. Ведущую роль в театральной жизни Беларуси начинают играть коммерческие театральные труппы общедоступного театра, репертуар которых

состоял в основном из итальянских, польских и французских драматургических произведений. Исследование театральной культуры этого периода свидетельствует, что заметную роль в ней играли смешанные оперно-драматические коллективы В. Ашпергера, С. Дешнер, А. Жуковского, А. Рутковского, К. Скибинского, Я. Шиманского. В Вильно, Витебске, Гродно, Минске, Могилеве, Полоцке и других белорусских городах ими ставились оперы, одноактные пьесы, комедии. На сценических площадках Беларуси показывались также водевили, драмы, мелодрамы, трагедии.

Деятельность коммерческих театральных трупп в первой четверти XIX в., на наш взгляд, способствовала появлению на сценах белорусских театров профессиональных исполнителей, расширению круга любителей театрального искусства. Театральные показы происходили не только от случая к случаю (в дни юбилеев влиятельных особ, ярмарок, народных праздников), но и в будни. Театр постепенно становился неотъемлемой частью повседневной общественной жизни города, активной формой духовной жизни.

Под влиянием романтизма новыми темами, идеями обогащались оперные произведения белорусских авторов. Трагический конфликт героя с окружающей его средой воплощен в опере А. Г. Радзивилла «Фауст» (Приложение Е, с. 209). Композитор-романтик, по мнению В. Одоевского, понял, усвоил, переживал содержание поэмы И. Гете «и потом перелил в звуки» [165, с. 131]. Идею Божественной Воли, Прощения и Спасения через Любовь композитор воплощает с помощью разных по своей жанрово-художественной природе приемов. Вводит в музыкальный материал оперы заимствования и аллюзии, по-особому решает образ главной героини произведения Гретхен. В этом образе Гете и Радзивилл воплотили «...высокие нравственные идеалы: цельность и чистоту души, смирение духа, отрицание низменного в поступках и помыслах» [200, с. 28].

А. Радзивилл не просто реагировал на инновации в романтическом искусстве, он сформировался в интонационном поле романтизма, что определенным образом повлияло на музыкальное оформление, стилистику произведения. Композитор одним из первых ввел в оперу прием речитатива (Sprechstimme) с целью придать исполнению выразительность живой человеческой речи.

Как утверждают музыковеды, в опере А. Радзивилла-Гете эстетика романтизма удивительным образом совмещалась с чертами сентиментализма, классицизма, барокко и рококо. По мнению Т. С. Супранковой, «літаратурны «Фауст», стаўшы музычным, ні на ёту не страціў сваю мастацкасьць, гэта новая ступень аўтарскага асэнсавання былых канцэпцый і лейтматываў, новы шэдэўр вялікага нямецкага генія, які вельмі ўдала быў пакладзены на музыку» [208, с. 405]. Белорусские исследователи музыкальной культуры убеждены, А. Радзивилл открыл мировую фаустиану, заложил основы

принципиально новой, историко-перспективной оперной эстетики, которая возвысила музыкально-сценическое произведение до уровня философско-психологической драмы и придала ему статус выразителя морально-этических проблем [75, с. 204].

В русле романтизма начинает разрабатывать героическую тематику К. А. Горский, который на материалах средневековых хроник создает исторические оперы «Маргер» и «За хлебом». В соответствии с романтической традицией и фольклорно-мифологической поэтикой произведений герои опер тесно связаны с народной стихией. По мнению Р. Сергиенко, в операх Горского выразительно проявляется симбиоз славянских элементов: русских, польских и моделируемых балто-славянских [192]. Важным компонентом «литвинства», на наш взгляд, выступает идея единения с польским национально-освободительным движением.

Опера «Маргер», созданная по мотивам одноименной поэмы выдающегося белорусского фольклориста В. Сырокомли, повествует о героическом эпизоде из истории борьбы белорусского народа против крестоносцев в XIV в. за свою независимость. Характерной особенностью оперы является наличие в ней вечных бинарных оппозиций – «язычество-христианство», «палач-жертва», «спасение-гибель», «любовь-ненависть», «верность-предательство» и др. На связь оперы с белорусской этнической традицией указывают архетипы белорусского менталитета, прежде всего, мифологема Родного Дома, представленная в опере в разных формах.

К исторической теме обращается в своем творчестве С. Моношко (Приложение Е, с. 214). В основу оперы «Страшный двор» им положены сюжеты белорусской истории. Композитор выразил мысли, настроения, национально-патриотические чувства белорусского и польского народов. В опере использованы белорусские мотивы. Как считают Е. И. Ахвердова и А. Л. Капилов, в этом произведении Моношко продемонстрировал мастерство жанровых сцен [98, с. 72].

Белорусские народные песни и танцы широко представлены в опере С. Моношко «Селянка», созданной на белорусском фольклорном материале. Это музыкально-сценическое произведение композитором было создано в соавторстве с В. И. Дуниным-Марцинкевичем, который написал либретто. Писатель сделал многочисленные музыкальные ремарки в либретто. На этом основании белорусский театровед Б. С. Смольский утверждал, что «сюжет оперы, чередование музыкальных и диалогизированных номеров, сама композиция произведения – все это свидетельствует не только о литературном даровании В. Дунина-Марцинкевича, но и о знании им законов музыкальной драматургии» [198, с. 58]. Реальная действительность определила решение создателей оперы ввести в нее двуязычие. В. Сырокомля писал, что бытовая правда подсказала автору переплести польские диалоги с кривицкими соответственно тому,

выступает на сцене пан, экононом или кто другой из шляхетской породы, что разговаривает по-польски, или народ с собственным наречием [265].

Впервые в оперу, созданную в соавторстве с белорусским драматургом В. Дуниным-Марцинкевичем, был введен белорусский язык. Со сцены прозвучали поговорки, пословицы и крылатые выражения белорусского народа. Премьера комической оперы, по свидетельствам очевидцев, прошла с оглушительным успехом.

Помимо этого произведения Моноюшко созданы оперы «Галька», «Флис» («Плотогон»), «Вербум нобиле» («Слово чести»), «Пария». По мнению А. В. Соболевского, им также написана музыка на тексты В. Дунина-Марцинкевича к опереттам «Соревнование музыкантов» и «Волшебная вода», «Рекрутский еврейский набор» [186, с. 263].

Таким образом, исследование музыкально-театрального искусства показывает, что оперное искусство Беларуси обозначенного времени начинает оформляться в самостоятельный вид театральной культуры.

После подавления национально-освободительных движений в 1830–1860-х гг. на белорусское театральное творчество начинает оказывать значительное влияние русский театр. На сценических площадках городов и местечек Беларуси больше ставятся драматургические произведения А. Островского, А. Грибоедова, Н. Гоголя, М. Салтыкова-Шедрина, А. Чехова и др. В театрах Беларуси в составе местных стационарных и заезжих российских гастрольных коллективов часто выступали известные русские актеры П. Арленьев, К. Варламов, В. Далматов, В. Комиссаржевская, Ю. Юрьев, А. Яблочкина и др. Посредством их деятельности осуществлялось взаимовлияние и взаимообогащение белорусской и российской театральных культур.

На протяжении всего XIX в. продолжал существовать в Беларуси театр батлейки. Этнографические исследования Е. Карского, Е. Романова, М. Федоровского, П. Шейна подтверждают этот факт. Так, Федоровский в конце 1890-х гг. описал батлеичный спектакль «Матвей и доктор», который был поставлен в окрестностях деревни Рудевичи около Волковыска [251, с. 163]. Упоминается данный спектакль и в этнографических материалах П. Шейна [228, с. 154-155]. Е. Романов довольно полно описал деятельность могилевского батлеичника В. Бутомы [182, с. 103]. Этнографы отмечали, что театр батлейки развивался и как театр живых актеров, и как кукольный. Белорусские батлеичники в своем большинстве не были актерами-профессионалами. Они были портными, столярами, гончарами и т.д. Актерское мастерство часто передавалось по наследству. «Есть семьи, – писал П. Шейн, – где это занятие существует несколько десятилетий; батлеичные песни передаются из рода в род и держатся в секрете от других батлеичников» [182, с. 121].

Анализ процесса развития батлейки дает основание утверждать,

что во второй половине XIX в. происходит закат этого вида народного театра. Правда его кризис продолжался почти полвека. Эту ситуацию отметил Е. Карский: «Гадоў 50 таму назад калядныя вяртэпныя прадстаўленні (батлейкі) былі ў вялікім хаду не толькі ў буйных беларускіх гарадах (напрыклад, у Мінску, Магілёве, Віцебску), але і ў малых, і нават у вёсках» [100, с. 116-117]. В начале XX в. батлейка как массовое явление театральной культуры перестала существовать, ее выступления носили эпизодический характер.

В контексте парадигмы романтизма продолжала развиваться и народная драма. Так, деревенский вариант постановки был сокращенным. Часто он включался в общую программу праздника, тем самым становясь только частью представления. Происходило своеобразное включение драмы в те формы и принципы народного театра, сформировавшиеся в этой социальной среде. В городском ее варианте, в постановках на промышленных предприятиях основой постановки спектакля являлся относительно более развернутый вариант пьесы. Представление происходило в больших помещениях, специально приспособленных для спектакля. Городской вариант постановки в некотором плане уже приближался к профессиональной сцене. Народная драма этого времени имела более выразительную эстетическую функцию, которая выявлялась в элементах художественной образности.

Существенные преобразования в эпоху Романтизма претерпевает музыкальное белорусское композиторское и исполнительское творчество. Оно характеризуется наличием в нем двух каналов спецификации: надэтнического, отражающего специфику комбинации влияний и приоритетов инонационального свойства (польского и русского), и собственно этнического, определяемого степенью выявленности этнически-характерных компонентов авторского творчества – компонентов национального контекста.

Некоторых композиторов (А. Абрамович, С. Монюшко, Ф. Миладовский, Н. Орда и др.) объединяло то, что все они были противниками формалистического комбинирования звуков. По мнению В. А. Антонец, белорусские композиторы в это время активно обращались «к ударным фондовым признакам этноса: к языку и, что особенно важно для музыкального творчества, к системе средств «музыкального улавливания мира», сложившейся в результате многопоколенной этнокультурной деятельности, – к музыкальному фольклору» [8, с. 72]. Архетип Родины выразительно проступает в ряде их музыкальных произведений. Композиторы, вынужденные покинуть Беларусь в XIX в., воплощали ее мотивы в своем творчестве.

В XIX в. получил развитие такой крупный музыкальный жанр, как симфония. Некоторые белорусские музыковеды склонны считать, что данному жанру белорусские композиторы уделяли меньше внимания. Однако анализ музыкального искусства Беларуси эпохи романтизма

показывает, симфоническую музыку создавали К. Горский, Ю. Дашинский, М. Ельский, М. Карлович, Ф. Миладовский и др. О. П. Савицкая к образцам симфонического жанра относит ряд оперных увертюр С. Монюшко – «Военная увертюра», «Каин», «Гетманская каханка». Признаки европейского симфонического стиля обнаруживаются в поэме Монюшко «Байка». Увертюры С. Монюшко свидетельствуют «об активном процессе становления симфонического мышления в оркестровой музыке Беларуси XIX столетия» [187, с. 95].

Значительный вклад, на наш взгляд, в развитие симфонического жанра внес М. Карлович (Приложение Е, с. 218), написавший шесть симфонических поэм (среди них «Возвращающиеся волны», «Грустная повесть», «Извечные песни», «Литовская рапсодия»), симфонию «Возрождение».

Композиторы и исполнители эпохи романтизма тщательно изучали и целенаправленно осваивали фольклор. Музыкальное искусство Беларуси XIX в. образно моделировало реальное ценностное отношение субъекта к объекту как носителю нравственных ценностей. Особенно это характерно для музыкальных произведений, основанных на фольклорных мотивах. В народном музыкальном творчестве через художественно воссозданную фигуру мудрого, умелого хозяина-земледельца привлекались и закреплялись такие характерные черты белорусской национальной ментальности, как щедрость, доброжелательность, склонность к романтическому восприятию природы, трудолюбие, тяготение к мирной жизни. Все эти качества составляли своего рода «философию труженика». Реализовывалась глобальная, гуманистическая в своей основе программа превентивно воздействовать на будущее. Творчество музыкантов, пестрящее впечатляющими, зрительно-ощутимыми образами богатого урожая, радостной работы на поле, способствовало эмоциональной настройке социума на конкретное экспансивное переживание.

Белорусская народная музыка прямо-таки пронизана духом доброты и человеколюбия. Понимаемая одновременно и как эстетически прекрасное, и как средоточие нравственных качеств человека, она «высвечивает» даже за пределами традиционной национальной духовности какой-то необычайной космической всеохватностью и лучезарностью.

А. Абрамович (Приложение Е, с. 213), М. Ельский (Приложение Е, с. 217), М. Карлович, С. Монюшко, Н. Орда (Приложение Е, с. 215), М. Гузиков интересовались народной музыкой не только как творческим материалом для своих сочинений (цитирование, обработка народных мелодий), но скорее как субъекты, ориентированные на нравственные ценности белорусского народа. Имея в виду этот аспект, В. Мархель отмечал, что романтизм, вступая в жизнь, решительно пошел на отрицание элитарных амбиций классицизма в отношении к устному народному творчеству, создав своеобразный культ фольклора

[148, с. 19].

М. Ельский в своем творчестве обращался к белорусской народной инструментальной музыке, а также к народным танцам («Метелица», «Лявониха», «Скакуха», «Крутелка», «Коваль» и др.).

По мнению В. Антоневиц, в вокальных миниатюрах на тексты Я. Борщевского «Горелица» и «Девонька», а также в обработках народных песен «Дуда» и «Зязюлька» А. И. Абрамович продемонстрировал разнообразные подходы к народной музыке [8, с. 76]. В фортепианной поэме «Белорусская свадьба» Абрамович особенно выразительно, по нашему мнению, показал перспективный, жизнеспособный вариант использования белорусского песенного и танцевального фольклора в профессиональной музыке. В поэме органично сочетаются знание возможностей фортепианной фактуры, действенных приемов композиторской техники (остинатные басы; квинтовые органные пункты; сложные аккордовые полифункциональные наслоения, не обусловленные закономерностями классической гармонии; частое применение форшлагов и акцентов) с умением воссоздавать подлинно народные темы-образы, воспроизводить особенности народной манеры исполнения.

Традиция, как известно, предусматривает определенную вариативность средств сохранения и репрезентации национального культурного наследия. Опыта использования белорусского фольклора в профессиональной музыке до сих пор не было. Известный фольклорист Р. Подберезский, обращая внимание на это обстоятельство, писал: «Пан Абрамовіч, родам беларус, бяручыся за зусім новую справу і да гэтага часу незаконаную тэму, каці яе хораша павядзе, можа стварыць рэч зусім арыгінальную і заняць выключнае месца ў касмапалітычнай еўрапейскай музыцы. Урыўкі, якія мы чулі, захапілі нас таксама, як і ўсіх слухачоў, землякоў кампазітара, якія лепш маглі меркаваць аб арыгінальнасці народных мелодый» [262, с. 43]. В процессе работы над «Белорусской свадьбой» композитор опирался на текстуальную запись обряда свадьбы, сделанную Подберезским, который отмечал, что витебские и полоцкие свадьбы характеризуются красочностью, звучностью и бесконечностью своих ораций [262, с. 99]. Абрамович стремился передать в поэме богатство и разнообразие белорусской свадьбы с ее песнями, танцами, обычаями и пожеланиями. Произведение такого рода требовало не только широкого использования мелодий белорусских песен и танцев, но также применения характерных приемов народного музицирования, типичных для народной музыки интонационных, ритмических и гармонических оборотов. Важное значение в поэме придавалось звукоизобразительным эффектам.

Анализируя творчество А. Абрамовича, Г. Д. Гачев отмечал, что композиции композитора, с одной стороны, компенсировали отсутствующее в белорусской музыке культивирование национального

фольклора, вводя в космополитические музыкальные структуры образцы народной музыки, с другой стороны – представляли пример развитого романтического фольклоризма, ситуацию неизъяснимого эпизодического качественного прорыва культуры в момент ее первичного национального самоформления [64].

Взаимодействие народного и личного начал, субъективного и объективного обнаруживается в «Литовской рапсодии» М. Карловича, в которой также соединены рапсодийность и поэдность. Такое переплетение различных жанровых, драматургических и композиционных закономерностей характерно для музыкального искусства второй половины XIX в. И. Вьюгинова отмечает, что «обращаясь непосредственно к старинным фольклорным истокам, Карлович преломляет их сквозь призму собственной индивидуальности, дает некое синтетическое выражение цитированного и авторского, добываясь специфического единства национального колорита и обостренной лирико-психологической выразительности» [55, с. 79]. Фольклорная линия в «Литовской рапсодии» получает сквозное развитие, образуя единый драматургический стержень.

В музыкальных комедиях С. Монюшко, по мнению В. А. Антонец, проявились также черты фольклоризма, они являлись «своеобразной компенсацией «этнической недостаточности» музыкально-сценической музыки композиторов XVIII века, «зингшпили» Монюшко демонстрируют прогрессию в становлении «беларускасці»» [8, с. 74].

Таким образом, в XIX – начале XX в. появляется плеяда композиторов, опирающихся в своем творчестве на традиции народного искусства. Происходит развитие процесса освоения народной песенности, который имеет достаточно целенаправленный характер, развернут во времени. Правда, это движение белорусского композиторского фольклоризма пока охватывает небольшой отрезок исторического времени.

Анализ музыкального искусства Беларуси XIX столетия показывает, что композиторы и исполнители этого периода большое внимание уделяют вокальной и инструментальной миниатюре, что было обусловлено, на наш взгляд, бурным развитием музыкальной жизни в белорусских городах и местечках. Домашнее музицирование было настолько распространено, что практически в каждом шляхетском доме имелись в наличии музыкальные инструменты, исполнялась вокальная и инструментальная музыка. Ф. Булгарин в «Воспоминаниях» писал: «...в каждом шляхетском доме занимаются музыкой. Почти каждая бедная шляхтяночка в то время играла на польской гитаре (с семью железными струнами), на арфе и даже на гусях, которые были тогда в большом употреблении» [40, с. 32, 33].

В XIX веке особенно востребованными оказались такие жанры, как песня, романс, вальс, мазурка, полонез. Вокальные и

инструментальные миниатюры создавали А. Абрамович, М. Ельский, Я. Карлович, К. Крашевский, Ю. Мосальский, Н. Орда, Л. Скорбецкий и др. Так, Крашевским написано несколько миниатюр для фортепиано, в ряде из них использованы народные мотивы [158, с. 468]. Автором скрипичных и фортепианных миниатюр являлся М. Ельский. Многие его пьесы для скрипки вошли в сборник «Скрипичные миниатюры», изданный композитором в 1852 г. [77, с. 63]. М. Ельский в своих мемуарах утверждал, что отдельные полонезы Ю. Дашинского не уступали полонезам М. Кл. Огинского и К. Курпинского [255].

Известны полонезы Н. Орды. Белорусский музыковед Е. Ахвердова отмечает, что в полонезах Орды чувствуется ярко выраженное стремление к «поэчности», которое характеризует эволюцию данного жанра в первой половине XIX века [15].

В творчестве композиторов Беларуси происходило переосмысление и трансформация бытовых жанров, в частности танцев (полонез, мазурка), а также романса, что характерно для эпохи романтизма.

Опираясь на фольклорные источники, стихи А. Оди́нца, Т. Зана, А. Мицкевича, В. Сыракомли, А. Ходьки, Я. Чечета, С. Монюшко написал более 400 песен и романсов. В. Скоробогатов отмечает, что Монюшко стремился воплотить в этих музыкальных произведениях «нацыянальнае, краёвае, мясцовае» [194, с. 69]. Подчеркивая влияние на Монюшко белорусских поэтов-романтиков, Е. Шестиловская считает, что благодаря «...сацыяльнай заостранасці трактоўкі фальклорных вобразаў Міцкевіча кампазітар спасцігнуў мастацкую сутнасць беларускага фальклору і на гэтай аснове стварыў багатую, па-мастацку каштоўную спадчыну, якая стаяла ля вытокаў беларускай музычнай класікі» [227, с. 96].

В ходе изучения музыки романтизма стало очевидным, что в ней практически отсутствовал религиозный индиферентизм, свойственный европейскому сознанию. Для белорусского менталитета характерно тесное единение с Богом, индивидуально-личностное его понимание. Например, для С. Монюшко, на наш взгляд, вера в Бога, глубокие религиозные чувства стали проводниками в его костельном творчестве. Синтез народной и христианской систем мировоззрения специфичен для традиционной белорусской культуры, одновременно определяет ценностное содержание романтической парадигмы.

Духовную музыку на Беларуси создавали Ю. Гримм, Я. Галич-Сулинский, А. Сакульский, К. Горский, С. Монюшко, Ф. Миладовский [238, 239]. В русле основных тенденций музыкального романтизма XIX в. написаны мессы С. Монюшко, Ф. Миладовского. К. Горский также является автором ряда сочинений религиозного характера – «Salve Regina», «Ave Maria», месс Ми бемоль мажор и ля минор, «Зряццямя безгласно» для хора а capella и др. Широко известно его

органическое произведение – «Фантазия для органа фа минор», признанная лучшим образцом органной музыки периода романтизма. С. Монюшко совместно с Ф. Миладовским создали в Вильно общество св. Цецилии (1854 г.), целью которого являлось формирование у белорусов высокого художественного вкуса средствами духовной музыки. В этих целях композиторы устраивали в сезон по несколько концертов. С. Монюшко специально для данного общества подготовил собственный сборник литургических пений «Песни нашего костела».

В религиозной музыке XIX века сохранялись каноничность и стереотипичность западноевропейского рационализма. Продолжались сакральные традиции, пассивно закреплялись общие музыкальные нормы предыдущего XVIII столетия с его ценностной установкой в сфере духовной музыки на римско-католическую модель западной цивилизации. Консервативность музыкального искусства еще больше усугублялась тем обстоятельством, что испокон веков Беларусь перманентно балансировала на стыке между западным и восточным христианским миром. Поэтому естественно, что католическому духовенству во все времена принципиально было удержать позиции, воспрепятствовать проникновению, вторжению извне чужеродных импульсов.

Таким образом, изучение музыкального творчества белорусских композиторов XIX века позволяет сделать выводы о том, что парадигма Романтизма способствовала формированию новых художественных приемов, единого метода романтизма. Главная черта этого метода заключалась в его повышенной эмоциональной выразительности. Музыка для романтиков – идеальный вид искусства, специфика которого наиболее полно соответствовала романтическому строю чувств. К новациям романтического музыкального искусства, обогатившим художественную практику по сравнению с классицизмом, следует отнести показ явлений действительности в их противоречиях и диалектическом единстве. В своем творчестве композиторы-романтики преодолевали условные разграничения между областью возвышенного и повседневного, свойственные искусству классицизма.

Специфической особенностью романтического метода являлось также тяготение к образной конкретности. В музыкальных произведениях данная черта проявлялась в стремлении к максимальному уточнению образа, к значительной дифференцированности музыкального языка по сравнению с искусством классицизма. Романтики обогатили музыкальное искусство жанрами, формами и выразительными приемами, отвечающими новому содержанию их творчества.

В первой половине XIX в. в белорусском зодчестве также заметны существенные изменения. Это проявляется в отходе от классической школы и распаде стилевого единства в архитектуре. Строения начали терять ведущую роль ордера, иерархичность в членении фасадов.

Широко использовалась равномерная ритмическая разбивка площадей фасадов, в детализации которых превалировали сухость и дробление форм, перенасыщение декоративными элементами.

Этот период отмечен обращением зодчих к готике, начинается этап неоготики, который к середине столетия достиг своего расцвета. Наиболее полно неоготика проявилась в дворцово-усадебном строительстве. Ее элементы достаточно широко использовали архитекторы при строительстве Коссовского и Масолянского дворцов, в перестройке Ражанковского и Петропавловского костелов и др. Значительное количество дворцово-усадебных комплексов, построенных в этот период, были сориентированы на варшавскую и виленскую архитектурные школы. Под их влиянием в архитектуре Беларуси (А. Идековский, Ф. Ящельд, К. Шильгауз) происходило противостояние двух стилей: в частном усадебном строительстве развивалась неоготика, в государственном строительстве и творчестве русских зодчих – классицизм.

Под воздействием идей романтизма сооружались дворцы со сложным планом и объемно-пространственной композицией (дворцово-парковые ансамбли в Полонечке и Снове), а также строения с более развитой пространственной организацией (дворцово-парковые ансамбли в Гомеле, Жиличах, Залесье). Перечисленные ансамбли характеризовались общей регулярной организацией с включением в композицию основного симметрического элемента. Структура зданий становилась более расчлененной, расширялась объемно-пространственная композиция с ее многообразием форм.

Градостроительные и архитектурно-строительные преобразования в белорусском зодчестве, развиваясь в общеевропейском контексте, в то же время имели национальные и региональные черты. Их особенности были обусловлены конкретными социально-экономическими и историко-культурными факторами (богатыми традициями, межкультурными коммуникациями).

Таким образом, эмотивизм романтизма, историзм и релятивизм, характерные для романтического мировосприятия, существенно повлияли на ценностное сознание в культуре. Ценностное содержание романтической парадигмы в контексте белорусской социально-культурной ситуации представлено преимущественно аксиологемами, обусловленными народно-христианской системой мировоззренческих координат. Это вызвано, на наш взгляд, тем, что именно синтез народного и религиозного мировоззрений выступал в качестве специфики белорусской художественной культуры.

Социодинамика художественной культуры Беларуси второй половины XIX в. являла собой инверсионный тип, в соответствии с которым развертывание искусства и творчества носило неравномерный характер: рост – спад; активизация – затухание; прогресс – стагнация. В динамике художественной культуры прослеживается смена циклов романтизма:

раннего (1820–1840-е гг.) на позднебелорусский (1860-е – начало XX в.). Негативные социальные, политические и экономические детерминанты (неразвитость капиталистических производственных отношений, поликонфессиональность, незавершенность формирования нации, отсутствие государственности, усиленная русификация и др.) замедляли процесс становления национальной профессиональной художественной культуры.

2.3 Эмерджентный тип динамики художественной культуры реализма (конец XIX – первая четверть XX в.)

В истории отечественной культуры вторая половина XIX в. характеризуется постепенным переходом от свойственного романтизму эмоционального восприятия действительности к критически правдивому ее отражению и оценке. Парадигма романтизма все более тесно взаимодействует с реалистическим направлением в общественно-политической мысли.

Реализм как парадигма и творческий метод в культурологии интерпретируется в широком и узком значениях. В широком смысле – это ориентация художественного творчества на показ жизни в формах самой жизни. В узком, «инструментальном» смысле данное идейно-художественное направление трактуется как творческий метод, а также комплекс эстетических принципов – свобода как эстетический идеал; эстетизация и идеализация народного быта, традиций, родной земли; правдивое воспроизведение типических характеров в типичных ситуациях; народность и национальное своеобразие искусства как проблема эстетической теории и художественной практики; показ в искусстве противоречий действительности, имеющих общественный характер; важное значение преобразующей роли искусства.

В мировой художественной культуре элементы реализма обнаруживаются практически во всех исторических эпохах, особенно в Возрождении и Просвещении. Однако наиболее выпукло сущность данного творческого метода проявилась во второй половине XIX и первой четверти XX столетий в критическом реализме, выступающем в качестве одной из форм реализма.

Возникновение реализма в белорусской художественной культуре было обусловлено определенными изменениями в социальной и политической жизни общества. В XIX в. на территории Беларуси произошли два восстания (1830–1831 и 1863–1864 гг.), направленные на достижение независимости Беларуси, восстановление ее государственности, возрождение национальной культуры. После их поражения усиливается репрессивная политика со стороны российского самодержавия. В местные административные и политические органы

назначались только русские чиновники, лицам белорусского происхождения доступ к службе был ограничен. Помимо этого, на работу принимались только особы со свидетельствами депутатских собраний о «благонадежности», утвержденными губернаторами. В соответствии с указом Николая I от 25 июня 1840 г. отменялось действие Статутов ВКЛ. Во всех сферах хозяйственной и политической жизни вводилось российское законодательство. Судебные, административные, гражданские акты и документы принимались только на русском языке.

В учебных заведениях обучение осуществлялось на русском языке, а в соответствии с указом 1836 г. было запрещено преподавать польский язык в качестве самостоятельного предмета. Стремясь ослабить польское влияние на Беларуси, а также ликвидировать очаг распространения идей «инакомыслия», царское правительство закрыло в мае 1832 г. Виленский университет. В 1839 г. был введен запрет книгопечатания на белорусском языке.

Для того, чтобы уничтожить саму мысль о существовании Беларуси и Литвы как отдельных регионов со своими историческими, социально-культурными и языковыми особенностями, царь Николай I указом от 18 июля 1840 г. запретил именовать губернии «белорусскими» и «литовскими». Было введено название «Северо-Западный край».

С целью подорвать польско-католическое влияние на белорусское население царское правительство стало на путь ликвидации униатской церкви. В 1839 г. был собран церковный собор в Полоцке, который принял решение о воссоединении униатов с православными. Было запрещено богослужение в храмах на белорусском языке. Правительство резко сократило количество католических монастырей.

На территориях Беларуси, Литвы и Польши был введен режим исключительных законов. Свыше 200 тыс. российских солдат было расквартировано на белорусских землях. Усиливается полицейский надзор.

Все эти обстоятельства значительно ограничивали развитие белорусской художественной культуры, которая существовала в это время преимущественно в любительских и народных формах.

Белорусская интеллигенция остро реагировала на сложившуюся социально-политическую ситуацию, воспринимала репрессивную политику как личную трагедию. Представители творческой интеллигенции из среды разночинцев-демократов являли собой новую общественно-политическую силу. У субъектов художественной культуры вызревает потребность средствами искусства способствовать сохранению этнических традиций. Опираясь на принципы критического реализма, они стремятся максимально реалистически отображать действительность, резко критикуя при этом реакционную российскую идеологию. Специфика исторического периода запечатлена

Я. Лучиной: «Душы век паразгневаў – ні малітваў, ні спеваў, / век рэальнасць шануе» [130, с. 82].

Субъекты искусства свое предназначение видели в том, чтобы показывать действительность в ее натуральном, естественном виде. В соответствии с убеждениями сторонников реализма, существование человека определяется не только его способностями, но и общественными условиями, напрямую зависит от них. Поэтому искусство реализма стремилось демонстрировать взаимодействие человека с социумом, влияние общественных отношений на судьбы людей, их духовный мир и нравы. В русле реализма субъективизм преодолевался во имя правды. Эту особенность искусства точно определил В. Коротынский: «Мастацтва павінна кіравацца праўдай, павінна змагацца за справу вечна жывой праўды, бо ў процілеглым выпадку, як з'ява без мэты ці з часовай мэтай, яно зробіцца аб'якавым для грамадства» [99, с. 148-149].

Против несправедливости социальной ситуации протестовали многие деятели белорусской художественной культуры. Особенно заметно такой вектор творчества проявился в белорусской литературе. Впервые в произведениях Ф. Богушевича, А. Гуриновича, Я. Лучины с позиций критического реализма обозначались не только социальные мотивы, но и выступали идеи освобождения и социального равенства. Такие же тенденции прослеживаются в сочинениях А. Ельского, В. Коротынского, Ф. Топачевского, которые акцентируют внимание на критике существующих общественно-политических порядков. Как представляется, социально-культурную парадигму конца XIX – начала XX в. можно воспринимать в соответствии с доминирующей идеологией как реалистично-демократическую. В то же время необходимо отметить, что критический реализм не распространился за пределы искусства, не определил специфику и развитие общественной и социальной жизни всего XX века, что было свойственно эпохам Просвещения и Романтизма.

На мировоззренческом уровне реалистично-демократической парадигмы доминирует проблематика освобождения и равенства людей. Представители критического реализма в своем творчестве руководствовались принципом историзма, в соответствии с которым история человечества и история искусства со всеми его видами и формами рассматриваются как единый диалектический процесс, в котором все этапы связаны между собой, каждый своеобразен и имеет свою неповторимую специфику. Г. Гегель, имея это в виду, отмечал, что искусство отображает, по самой своей сущности, культуру той эпохи, в которую оно создавалось. Художник также является продуктом своего исторического времени, он привносит в произведение культурные ценности эпохи [65].

Очевидно, что критический реализм как творческий метод, прежде всего, начал воплощаться в белорусской литературе на рубеже

XIX–XX вв. Реалистические тенденции заметно проявлялись также и в изобразительном, театральном искусстве, архитектуре. Субъекты творчества все чаще начинают обращаться к показу жизни народа, к его потребностям и чаяниям.

Тема социального неравенства являлась одной из важнейших в театральном искусстве. «В XIX и в первой половине XX в. театр, по мнению А. Моля, был одним из основных каналов культуры. Он кристаллизовал чувства. XIX век действительно является золотым веком эмоционально-лирического театра, прославившегося своей художественной формой» [154, с. 250, 251].

В ряде музыкально-сценических произведений затрагивались самые различные социальные, моральные, а иногда и политические проблемы белорусского общества. Ярким примером являются ранние оперные сочинения С. Монюшко «Конторщики» и «Лотерея». Оба произведения имеют остросатирический характер, композитор едко высмеивает недостатки чиновников и бюрократов Российской империи [96, с. 291]. Дидактично-морализаторская направленность, по мнению С. Н. Немогай, в операх присутствует лишь частично, уступая место реалистической характеристике персонажей. «Говорящие» фамилии персонажей «Конторщиков» отражают реалии жизни того времени. Комедийному характеру спектакля соответствует музыкальный язык оперы. Комедийные музыкальные приемы активно применяются Монюшко. Идея и сюжет «Лотереи» более сложные по сравнению с «Конторщиками». Они дополнены развернутыми лирической и драматической линиями, что проявляется в значительном разнообразии сфер музыкального произведения [160, с. 280].

Наиболее ярко тенденция становления реалистического театрального искусства проявилась в творчестве В. И. Дунина-Марцинкевича. Острые наболевшие социальные проблемы белорусской деревни отражены в его одноактной пьесе «Пинская шляхта», которую он определил как «фарс-водевиль». В данном драматургическом произведении обличаются представители российского самодержавия, официальных властей. Перу Дунина-Марцинкевича принадлежит еще одно произведение комедийного жанра – «Залеты», где также глубоко отражены процессы, происходившие в белорусском селе в пореформенный период. В «Залетах», как и в «Селянке», кроме собственно драматургических сцен имеются куплеты, рассчитанные на вокальное исполнение. Продолжая традиции белорусского народного театра как искусства синтетического, В. Дунин-Марцинкевич своими музыкально-сценическими произведениями также стремился создать театр синтетического плана.

Развитию реалистического театрального искусства в Беларуси способствовали представители русской театральной школы. Это объясняется тем, что после поражения восстания 1863–1864 гг. ослабевает процесс этнокультурного осмысления социально-

политической ситуации на Беларуси. Происходит отток творческой интеллигенции в социально-культурное пространство России, усиливаются межкультурные контакты субъектов белорусской и российской культур. Анализ художественной жизни белорусского общества показывает, что западноевропейский вектор в белорусской культуре постепенно сменяется восточнославянским вектором. В конце XIX – начале XX в. на сценических площадках белорусских городов и местечек свои спектакли ставят гастролирующие русские труппы. По мнению А. Л. Капилова, наиболее продуктивной в Беларуси была деятельность театральных антреприз А. И. Даниловича, А. Ф. Картавова, А. А. Металлова [98, с. 65]. Значительное место в спектаклях этих и других русских театральных коллективов занимали образно-эмоциональные драматургические произведения таких прогрессивных писателей, как Н. Гоголь, А. Грибоедов, М. Лермонтов, Н. Некрасов, А. Островский, А. Пушкин, А. Чехов и др. Их глубокая реалистическая драматургия обуславливала возможность создавать не только конкретно-индивидуальные, психолого-бытовые, но и социально-общественные характеристики персонажей. Нравственно-эстетические идеи русской классической прогрессивной драматургии были понятны и близки широким слоям белорусского демократического зрителя.

Демократическая тенденция развития профессионального русского театра на рубеже XIX–XX вв. благотворно сказалась на любительском театре Беларуси, который к этому времени перерос узкие рамки игр и развлечений. В репертуаре любителей драматического искусства все чаще появляются высокохудожественные произведения классиков русской драматургии. К концу столетия любительское театральное творчество становится массовым явлением. По мнению Ю. Пашкина, любительские коллективы существовали в Бобруйске, Борисове, Бресте, Быхове, Вилейке, Глуске, Гори-Горках, Климовичах, Лиде, Ошмянах, Пинске, Полоцке, Рогачеве, Слониме, Слуцке, Сураже и других белорусских городах [173, с. 341]. В конце XIX в. любительские коллективы начали образовывать крупные любительские объединения, которые занимались устройством гастролей знаменитых русских исполнителей, постановкой музыкально-сценических произведений российских композиторов. Так, в Бресте, Гомеле, Могилеве, Полоцке были созданы музыкально-драматические общества и кружки, которые внесли весомый вклад в формирование эстетических вкусов и знаний, в развитие самодеятельной творческой инициативы различных слоев белорусского населения. Деятельность любительского театра подготовила почву для возникновения белорусского национального профессионального театра.

Первая революция 1905–1907 гг. способствовала активизации национально-освободительного движения, которое, в свою очередь, возрождало начатый в 1820–1840 гг., но незавершенный польско-

белорусский романтизм. Есть все основания утверждать, что в искусстве первой четверти XX в., в том числе и театральном, сочетались черты реализма и романтизма. На то обстоятельство, что реализм не был основным идейно-художественным направлением в начале XX в. указывают в своих публикациях М. Богданович, Д. Жилунович, Е. Карский, М. Пиотухович. Они утверждали, что наряду с реализмом существовали элементы позднего романтизма, натурализма и импрессионизма. Так, Богданович, анализируя поэму Я. Купалы «Курган», писал: « Я не ошибся, говоря, что Купала воскрешает сто лет назад похороненный «романтизм». Говорю это, конечно, не в осуждение, а только констатируя факт». Полагаем, что Богданович и другие белорусские критики того времени правомерно усматривали наличие так называемого позднебелорусского романтизма в искусстве начала XX в. В. М. Конон также был убежден, что национально-возрожденческое движение в белорусской художественной культуре включало критический реализм, национальный романтизм и самобытный белорусский модернизм [103].

Художественная культура данного периода органично вобрала в себя достижения предыдущих столетий, она стала своеобразной точкой отсчета формирования искусства в этнонациональном контексте. «Если культуру XVIII в., отмечает А. И. Мальдис, интересовало в большей степени наднациональное, имманентное в основе идеологии Просвещения, более того, в центре которой – не конкретное, отличительное, национальное, а общее, присущее всему человечеству», то в культуре XX в. более выразительно и рельефно проявляется собственно белорусское [144, с. 341]. Проблема национального в стиле культуры на данном историческом этапе приобретает особую остроту в связи с кардинальным характером тех перемен, которые происходили во всей системе образно-выразительных средств искусства. На наш взгляд, проявление национального становится едва ли не важнейшим критерием в понимании сущности стиля. Субъекты белорусской культуры стремились к поиску новых, этнически самобытных средств и форм художественной выразительности.

Огромное значение в формировании и развитии нового национального профессионального театра имела творческая деятельность Первой белорусской труппы, созданной И. Т. Буйницким. Любительский театр, созданный им в своем имении Поливачи, за короткое время превратился в профессиональную труппу с репертуаром, в котором преобладали пьесы белорусских авторов. Хотя исследователь его творчества В. Нефед отмечает: «Буйніцкі і яго таварышы, прапагандуючы беларускае мастацтва, былі далёкімі ад нацыянальнай абмежаванасці. Яны часта звярталіся да твораў братніх народаў, вучыліся на іх і папулярызавалі сярод беларусаў» [164, с. 432]. В репертуаре труппы успехом у публики пользовались спектакли по пьесам «Модный шляхтич», «Павлинка», «Примаки» и др. В них

затрагивались жгучие проблемы того времени – борьба народа против социального неравенства, и это, естественно, находило горячий отклик в сознании и душах демократического зрителя.

Труппа И. Буйницкого, которую составляли пятнадцать драматических актеров, балет и хор, была желанной во всех городах и местечках Беларуси. Впервые зритель знакомился с родным национальным театром. Чувства реципиентов передал З. Абрамович в своей статье: «Нялёгка апісаць пачуцці, каторыя агарталі прыходзіўшых на беларускія выставы. Іх нецярпліва чакалі, да іх гатаваліся з радасцю» [2]. О профессиональном мастерстве театра свидетельствуют гастроли в Петербурге и Вильно, которые прошли с огромным успехом. Театр, созданный И. Буйницким, просуществовал до 1914 г. Первая мировая война прервала творческую деятельность труппы и помешала реализации плана по превращению труппы в самостоятельный национальный профессиональный театр. Эту идею воплотили в жизнь в 1917–1920 гг. Ф. П. Жданович, В. Фальский и Ядвигин Ш., создавшие Первое белорусское общество драмы и комедии.

Таким образом, рубеж XIX–XX в. был важным этапом в социодинамике театральной культуры. Деятельность русского, украинского и других профессиональных театров благотворно повлияла на развитие белорусского театрального творчества, на внутренние процессы формирования отечественного профессионального театра.

Исследование динамики музыкального искусства периода индустриального общества показывает, что элементы реализма обнаруживаются и в белорусской музыке, тяготеющей к воспроизведению типичных человеческих отношений в их противоречиях. Правда, при этом следует иметь в виду, музыка не обозначает конкретно предмет, условия и обстоятельства опредмечивания человеческих чувств, напротив, выражает их опосредованно, в обобщенном виде. Произведения ряда белорусских композиторов этого времени выражали глубокую правду жизни, служили как бы зеркалом своей эпохи, создавали социально-психологический портрет данной эпохи, раскрывали сущность человеческих взаимоотношений в социально-историческом плане, давали их оценку с реалистических позиций.

Некоторые музыковеды отвергают саму способность музыки отражать действительность, рассматривают музыку как выражение некоего «суверенного духа», особое явление, имеющее смысл только «в самом себе». Отказывая музыке в воспроизведении реального мира и реального человека, они, тем самым, отрицают реализм в музыке. На наш взгляд, такие утверждения носят субъективный характер, не имеют убедительных научно-теоретических и эмпирических оснований. Музыка способна правдиво и глубоко отображать действительность. В. Конен доказала, что классическая музыка, особенно произведения

оперного жанра, достаточно полно выражает некоторые устойчивые образы (скорбь, горе, героика, душевный конфликт, нежная меланхолия, светлая любовь и т.д.), а также определенные события [109].

Интонационные особенности композиций стали играть роль своеобразного штрих-кода, позволяющего быстро определить принадлежность произведений к отечественной композиторской школе.

На рубеже XIX–XX вв. на становление белорусской композиторской школы заметное воздействие начинает оказывать российское музыкальное искусство. Московскую и Петербургскую консерватории в это время окончили М. Анцев, К. Галковский, И. Генко, Н. Муранская, Н. Рубинштейн, Я. Тарасевич, Е. Чижевский и др. Российские музыканты, в свою очередь, знакомятся с музыкальной жизнью «белорусской провинции», выступая с концертами по городам Беларуси.

Так, в ноябре 1911 г. в Минске с концертом выступал композитор и пианист А. Н. Скрябин, который сам исполнял свои фортепианные прелюдии, сонату-фантазию, этюды, мазурки. По инициативе Минского общества друзей музыки в 1912 г. в Минске в концертах принимали участие выдающиеся российские музыканты А. Нежданова, М. Пиастро, М. Полякин, С. Рахманинов, В. Сафонов, Л. Собинов, М. Эрденко [98, с. 124]. В начале XX в. в минском театре чаще стали исполняться классические оперы русских композиторов – «Демон» А. Рубинштейна, «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Евгений Онегин» и «Мазепа» П. Чайковского, «Князь Игорь» И. Бородина, «Русалка» А. Даргомыжского и др.

Важная роль в приобщении белорусов к русской музыкальной культуре принадлежала хоровым коллективам. В губернских городах часто выступала хоровая капелла ценителя народных песен Д. А. Огренева-Славянского. В ее репертуар входили популярные русские песни «Эй, ухнем», «Калинка», «Комарок» и др. Успешно на Беларуси гастролировали хоровые коллективы А. Архангельского, В. Завадского, А. Каргеоргиевича [237, с. 178].

В начале XX в. в белорусских городах создавались общественные музыкальные организации, которые занимались устройством гастролей знаменитых русских исполнителей, постановкой музыкально-сценических произведений российских композиторов («Литературно-артистическое общество», отделение «Русского музыкального общества», «Музыкально-драматическое общество», «Витебский музыкально-драматический кружок», «Могилевский литературно-музыкально-драматический кружок», «Минское общество любителей изящных искусств» и др.). Так, витебским любителям музыки в 1906 г. собственными силами удалось осуществить постановку оперы Даргомыжского «Русалка».

Усиление «русскоцентристской» линии в музыкальной культуре

Беларуси происходит в 1920-е годы, что обусловлено рядом факторов: включение в состав РСФСР Витебской и Гомельской областей; образование СССР и вхождение в его состав БССР; отторжение от Беларуси значительной части территории с передачей ее Польше; насаждение идеи о ведущей роли русского народа в социалистических преобразованиях. Названные геополитические факторы значительно ослабили влияние западноевропейской традиции в музыкальной культуре Беларуси.

У истоков русской реалистической школы стояли М. И. Глинка, И. П. Бородин, А. С. Даргомыжский, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков. Для их творчества характерно глубокое проникновение в русскую действительность, изображение повседневной жизни народа. В музыке появляются новые темы, связанные с большими историческими движениями народных масс. Открытие недоступных ранее искусству сторон жизни повлекло за собой поиски новых выразительных средств, обогащение музыкального языка. Внимание русских композиторов к народной песне, их достижения в области интонационной выразительности и оркестрового колорита оказали огромное влияние на становление творчества ряда профессиональных белорусских композиторов.

Обращению белорусских композиторов к народным традициям способствовали также революционные события в Российской империи, вызвавшие активизацию социально-культурных процессов в прогрессивных слоях белорусского общества. С 1906 г. начинается полноценное белорусское национальное возрождение. Появляются первые легальные белорусские издания («Наша доля», «Наша ніва»), а затем и белорусские культурные организации («Белорусское культурно-просветительское общество», «Белорусский музыкально-драматический кружок» и др.). Популярными стали в этот период «белорусские вечеринки». Вечера белорусской национальной культуры возникали в результате пробуждения национального самосознания белорусского народа. Они имели синтетический характер: в программу входили хоровые номера и сольное народное пение, белорусские народные танцы, стихи М. Богдановича, Ф. Богушевича, Я. Коласа, Я. Купалы, Я. Лучины. На вечеринках ставились драматические спектакли по произведениям белорусских авторов. В 1916–1920 гг. в Минске популяризацией белорусского музыкально-театрального искусства занимался клуб белорусской художественной интеллигенции «Белорусская Хатка». В названии клуба использован поэтический образ хатки, созданный в одноименном стихотворении Я. Купалы: «Бедна хатка, ты, / Але вечная, / І палацы ўсе / Перастоіш ты!» [116, с. 186].

Хатка – центральный образ в белорусской культуре. «Беларускаць» ассоциируется, прежде всего, с народной, аутентичной культурой, поэтому символом Беларуси, безусловно, является деревянная хатка. Архетипы дом и бездомье связаны с блужданием в

пространстве духовной культуры.

На концертах, устраиваемых клубом, исполнялись народные песни «Каля хацінкі», «Калыханка», «Шумныя бярозы», песни на стихи белорусских поэтов [179, с. 66]. Большую популярность приобрел белорусский хор, созданный в 1914 г. знаменитым композитором, дирижером и фольклористом В. Теравским (Приложение Е, с. 220), реорганизованный в 1917 г. в Белорусский народный хор.

В Вильно в белорусских вечерках участвовал хор под управлением Л. М. Роговского, который был в дружеских отношениях с Я. Купалой, известными деятелями белорусского возрождения И. Луцкевичем, А. Власовым. Популяризация белорусской народной песни являлась важнейшей задачей национальной интеллигенции, стремившейся возродить язык и культуру народа. Роговский увлекся белорусским фольклором, занимался обработкой и гармонизацией народных песен, предназначенных для любительских хоровых коллективов. В 1911 г. им был создан «Белорусский песенник с нотами для народных и школьных хоров». Среди обработок Роговского много старых крестьянских песен о тяжелой судьбе, также песен о любви («Горак, горак палын», «Ой, доля, то нядоля», «Ой, пайду я лугам, лугам», «Прыляцелі гусі», «Ах ты, дуй» и др.) [196, с. 10]. Обработки композитора относятся к простейшему типу. Первый куплет песни гармонизируется, дальше – куплеты повторяются. Выдерживается гомофонно-гармоническое трех-четырёхголосие. Мелодия передается верхнему голосу, нижние голоса выполняют функцию аккомпанемента.

Мотивы белорусских народных песен воплощены в симфоническом произведении Роговского «Облака». Трудно переоценить значение его «Белорусской рапсодии» для симфонического оркестра. В. Антоневиц характеризует произведение «как первое в истории белорусской музыки крупное масштабное, многоуровневое, концентрированное проявление всей структуры национального контекста» [8, с. 94]. Данный контекст, на наш взгляд, наиболее выразительно проявляется в комплексе «жнивных» песен, а также плясовых инструментальных наигрышах, создающих контрастные аспекты романтического образа Беларуси.

Роговскому принадлежит одноактный балет «Купала», в котором ощущается интерес композитора к славянской мифологии. В произведении фигурируют такие языческие персонажи, как ведьмы, лещи и водяные духи.

В 1910 г. Роговский написал песню «А хто там ідзе?» на слова Я. Купалы. Песня была опубликована и стала на определенный период национальным гимном белорусов.

Гармонизацию народных песен осуществлял К. Галковский – воспитанник Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, А. Лядова. С 1909 г. жизнь и творчество Галковского связаны с Вильно. Здесь он сочиняет музыку, занимается музыкально-педагогической

деятельностью, руководит первым городским симфоническим оркестром. Дружба композитора с белорусским музыкантом и фольклористом Г. Ширмой развила в нем интерес к народной песне. В 1920-е гг. Галковский гармонизировал 54 песни для небольшого смешанного хора, 17 – для большого, 3 – для женского. Ему принадлежат сюиты «Дуда» и «Каханне», в основу которых положены народные песни. Он писал также музыку на стихи Я. Коласа, Я. Купалы, З. Бядули, М. Танка. Его обработки народных песен высоко оценивались профессиональными музыкантами. Так, Г. Ширма писал: «Валодаючы дасканала ўсімі музычнымі формамі гармоніі, кампазітар шырока дапасоўвае іх да нашых мелодый, усебакова выяўляе красу народнай песні. Багатая мадуляцыі, лёгкія меладыйныя тэмы другому голасу ў залежнасці ад таго, якія словы яна ілюструе, прычым асноўная мелодыя заўсёды захавальная, – усё гэта складае тое багацце музычных аранжыровак, якія так выгадна вылучаюць Галкоўскага сярод іншых кампазітараў. Некаторыя песні – гэта проста сімфоніі ў мініяцюры» [129, с. 11].

К жанрам обработки белорусских народных песен обращался в своем творчестве выпускник Петербургской консерватории Я. Тарасевич. В 1919 г. он написал два романса «Песня» и «Осенняя песня» на слова М. Богдановича. Им же создано несколько хоровых партитур на стихи Я. Коласа и Ф. Богусевича.

Интерпретации жанра обработки народной песни уделяли внимание такие белорусские композиторы первых десятилетий XX в., как М. Анцев, В. Теравский, Н. Янчук. Большой популярностью пользовались песни М. Анцева на стихи Я. Купалы, Я. Журбы, М. Чарота, Я. Коласа. Н. Янчук, являясь членом Общества драматических писателей и композиторов и Этнографического общества, внес большой вклад в изучение песенной культуры крестьян Белорусского Полесья. Он осуществил нотную запись некоторых народных песен. С творчеством этих композиторов связано начало формирования белорусской камерно-вокальной лирики, где наряду с широким обращением к белорусской поэзии в процессе формообразования отечественного романса приобретает значение использование наиболее общих опосредованных мелодических и ладовых структур фольклора.

В 1920-е годы вклад в пропаганду белорусской музыки внесли белорусско-польские композиторы Т. Шелиговский, К. Шимановский, Р. Подлевский. Так, Т. Шелиговским были написаны «Зеленые песни» для голоса и фортепиано. Отзвуки белорусских народных песен ощущаются в его «Курапевских песнях» для хора. На основе белорусского фольклора созданы «Весенние песни» Р. Подлевского.

Анализ композиторского творчества Беларуси начала XX столетия позволяет судить о том, что в белорусском музыкальном искусстве идет процесс «ускоренного формирования этнохарактерного

композиторского творчества, сжатого, «спрессованного» прохождения обязательных аванпостов европейского фольклоризма». С одной стороны, в музыкальных произведениях обнаруживается тенденция европеизации песенного фольклора, подчинения его правилам гомофонно-гармонического письма, с другой стороны – осознание ценности народного мелоса, поиск в этом материале присущих ему формообразующих принципов, интонационной выразительности.

Белорусская музыкальная культура не порывала творческих контактов с западноевропейским искусством, которое на рубеже веков вступило в новую фазу развития, принятую в культурологии называть модернизмом. Это идейно-художественное течение определило основной характер культуры Запада в первой половине XX в. По мнению российского культуролога М. С. Кагана, в культуре модернизма «...все заключенные в ней изначально противоречия доведены до логического предела» [89, с. 371]. Необратимые изменения смыслов культуры происходили под влиянием внутренних движущих сил самой культуры, а также на фоне мощных социальных потрясений в Европе первой половины XX в. – Первая мировая война, пролетарско-социалистическая революция в России и национал-социалистическая революция в Германии. В музыкальном творчестве ощущается сильнейшее напряжение человеческого сознания и подсознания. Драматическая образность, сфера трагического совмещаются с конвульсивной эйфорией, вплоть до воплощения состояний психического наваждения, безумия. Настроения тревоги, растерянности и беспokoйства, страха, подавленности, шока, царившие в обществе, находят отражение в музыке.

Таким образом, модернизм сформировался в обществе с предельно жесткой социальной и культурной дифференциацией. В модернизме утрачена свойственная европейской классике цельность мышления, как теоретического, так и художественного, сознание раздробленно. Французский социолог А. Моль определил его как «мозаичное», представляющее собой сумму фрагментарных форм восприятия, познания и осмысления мира [154]. Противостояние модернизма классике выразилось в том, что в его собственных пределах произошло расслоение, расчленение, распадение тех моментов художественной деятельности и сознания, которые в прошлом были лишь гранями, аспектами целостной практики и мировосприятия.

Художественная культура распадалась на различные движения. «Модернизм, отмечал М. С. Каган, разорвал живое единство объединения людей в обществе и обособления каждого как уникальной личности – и противопоставил друг другу как антиподов безликого «массового человека» и эгоцентричного эстета-интеллектуала» [154, с. 381]. Представители модернизма считали устаревшим сам принцип изображения реального мира, который сохранялся на протяжении

тысячелетий, при всех изменениях стилевых систем, средств художественной выразительности.

Доминирующий стиль модернизма модерн вовлекал в сферу искусства все виды деятельности человека. В развитии данного стиля, условно, выделяют три этапа. Первый – с 1890 по 1900 г., которому присуще коренное обновление образного языка искусства, что наиболее выпукло проявляется в архитектуре. В это время разрабатываются новые приемы пространственных композиций сооружения, усиливаются тенденции использования в архитектуре нетрадиционных материалов (сталь, бетон и т. п.), осуществляется поиск новых декоративных мотивов. В европейских странах создаются различные художественные ассоциации, работающие в стиле модерн – «Выставочное общество искусств и ремесел» (1888) в Великобритании, «Объединенные художественно-ремесленные мастерские» (1897) и «Немецкие мастерские художественных ремесел» (1899) в Германии, «Венские мастерские» (1903) в Австрии, «Нансийская школа» во Франции, «Мир искусства» (1890) в России.

Второй этап (1900–1905 гг.) характеризуется постепенным отходом от декоративности, более последовательно осваиваются материалы нового образца.

Для третьего этапа (1905–1910 гг.) свойственно стремление к простоте и строгости.

Специфика стиля модерн, прежде всего, заключалась в том, что он проецировал свое влияние на действительность, стремился подчинить себе абсолютно всю окружающую среду. Сферы материального и духовного, все, в широком смысле экстерьерное и интерьерное, включая стиль жизни, моду, манеру поведения, афиши, витрины, ювелирные украшения, тип мышления, творчество, было пропитано духом модерна. Именно это качество стиля модерн делало его универсальным стилем.

Стиль модерн наиболее полно воплотился в архитектуре (Приложение Д, с. 206, 207). В конструктивном смысле модерн в Беларуси развивался несколькими путями. Одно из направлений белорусского зодчества ориентировалось на готику, на осмысление ее конструктивных и формотворческих принципов. Оно было относительно равномерно распространено по всем регионам Беларуси. Абсолютное большинство католических храмов в это время выполнено в неоготическом стиле (Приложение Д, с. 200, 205). Второе направление – романтическая ориентация, акцентирование внимания на национальных традициях раннего средневековья. Многие архитекторы стремились придать своим сооружениям самобытный национальный характер, творчески переосмысливая архитектурное наследие белорусского средневековья. Широко распространенным направлением художественно-стилевого развития архитектуры в русле модерна был также неоклассицизм. В контексте этой эстетической концепции

С. Гайдукевичем, Г. Гаем и другими белорусскими зодчими построен ряд зданий в Гродно, Минске, Пинске. Эстетика модерна проявилась также в строениях неороманского стиля. Примером стилизации на тему романского стиля является Минский костел св. Симона и Елены.

Отличительной чертой раннего белорусского модерна (1890–1907 гг.) являлся демонстративный отказ от механических копий исторических архитектурных форм. При строительстве зданий торгово-финансовых учреждений, гостинных дворов и др. основное внимание уделялось не столько объемно-пространственной их организации, сколько декоративно-пластическому оформлению (Минский гостинный двор). Период зрелого модерна (1907–1917 гг.) характеризуется наличием прочной связи между архитектурой и функцией здания, рациональным соединением утилитарного значения и художественно-эстетических характеристик здания.

Таким образом, изменения в архитектуре Беларуси в обозначенный период характеризуются влиянием культурного стиля модерн. В контексте его эстетики архитекторы используют в городских зданиях формы неоготики, классицизма и романского стиля. Белорусскими зодчими создавались конгломераты архитектурных форм, чистый стиль которых было невозможно определить (Приложение Д, с. 205).

Исследование музыкальной культуры дает основание утверждать, что в ней также обнаруживаются черты модерна. Музыкальное творчество пестрит новаторскими идеями, в нем ощущается надлом, происходит коренная метаморфоза смыслов, сущностей и форм. В музыкальных произведениях нередко отображаются эпохальные исторические события, свидетелями, а иногда и участниками которых были многие известные композиторы эпохи, ставшие новаторами и реформаторами. Например, новаторство, присущее модерну, на наш взгляд, характерно для позднего творчества М. Карловича (Приложение Е, с. 218). В гармоническом языке его некоторых произведений заметна одна из тенденций развития функциональности в позднеромантической музыке – особое внимание не к консонансу, устою, разрешению, но, наоборот, к диссонансу, неустою, напряжению. Т. Адорно отмечал, что стремление к диссонансам – роль, которую понятие «бессознательное» втайне играло в истории буржуазного *ratio* [3]. Для авторского стиля композитора характерно соприкосновение со стиливыми воздействиями экспрессионизма, импрессионизма. Композитор выходит за рамки мажора-минора в сферу обогащенной 12-ступенной хроматической тональности, свободной атональности, где на первый план выступает фонический, тембровый аспект гармонии. По нашему мнению, М. Карлович – предвестник экспрессионизма.

Ладогармоническая сфера карловичских сочинений наиболее ярко отражает изменения, происходившие в музыкальном искусстве XX столетия – претворение романтической тональной системы в музыку

первой волны авангарда (около 1908–1925 гг.). В «Литовской рапсодии» к народной песне Карлович подходит как художник, обнаруживающий точки соприкосновения с неофольклорными тенденциями. В произведении проявляется интерес композитора к народной архаике в ее сочетании с острым психологизмом и утонченно-красочной созерцательностью.

В эпоху первой волны авангарда XX века продуктивно творил Л. Роговский, для которого песенный и танцевальный фольклор Беларуси, белорусские обычаи и обряды – это славянские истоки, первоисточники польской музыки. Суровость и простота, как отмечает М. Демска-Трембач, народного «примитива» увлекали Роговского так же, как и его современников Б. Бартока, И. Стравинского, М. Карловича [81]. Анализ творчества Роговского показывает, что, как и К. Шимановский, он был убежден в необходимости обновления музыкального языка посредством насыщения его интонациями, почерпнутыми из древнейших традиций. Композитор выступал против европоцентризма, творчески интересовался Востоком и именно там надеялся обнаружить истоки польских стародавних мелодий. Композитор пытался выстроить собственную музыкальную систему, как в свое время и Я. Карлович. Роговский «открыл» семиступенный звукоряд, названный им «славянским» (синтез целотонного звукоряда и «персидской» гаммы), опираясь на который в 1936 г. написал «Радостную» симфонию.

Интерес к первоисточникам польского музыкального искусства пробудился у Роговского в Вильно в 1908–1911 гг. Там им создана «Белорусская сюита» для симфонического оркестра, состоящая из четырех частей («Белорусский пейзаж», «Танцевальные сцены», «Деды», «Окончание»). Партитура сюиты утрачена. Очевидно, «Белорусская сюита» стала основой для созданного в 1949 г. сочинения, «визитной карточки» прославянской музыки – «Белорусская рапсодия». В произведении композитором использованы две белорусские песни для четырехголосного хора, которые были им опубликованы в 1911 г. Балет Роговского «Купала» пронизан язычеством и обрядовостью. Мотивы славянской мифологии проступают в балете-пантомиме «Каравай». В «Языческих ведениях» для смешанного хора и симфонического оркестра фигурируют боги Лада, Дажьбог, Сварог. Во всех произведениях значимо влияние народной музыки.

Как нам представляется, Л. Роговский и М. Карлович – в значительной степени композиторы-новаторы, заложившие основу для широкого использования в музыке новейших европейских техник письма.

Ярким примером эксперимента в музыкальном театре в русле модернизма является постановка в 1920 г. в Витебске футуристической оперы «Победа над Солнцем» (текст А. Крученых, музыка

М. Матюшина, декорации К. Малевича). В либретто оперы широко использовался заумный язык, в котором частично или полностью отсутствовали естественные конструкции речи. Диссонантная музыка выходила за рамки привычного восприятия. К. Малевич создал декорации и костюмы, за основу которых были взяты абстрактные геометрические фигуры. В качестве исполнителей выступали студенты, актеры-любители и всего лишь два профессиональных певца. Со сцены звучал только один музыкальный инструмент – расстроенное фортепиано.

В названии оперы использована аллегория затмения, которая по традиции являлась знаком беды. Авторы спектакля, напротив, отождествляли затмение с триумфом нового мира, победой науки и техники над природой, силы разума над слепой стихией. Исследователи авангардизма убеждены, «Победа над Солнцем» – самая нестандартная постановка XX в., произведение алогизма слова, музыки и изображения.

В эти же годы ученица Малевича Н. Коган поставила супрематический балет без названия, с целью показать явление балета как таковое.

Стиль модерн проявился в музыкальном искусстве на разных уровнях – в духе самой музыки, ее атмосфере, настроении, эмоциональном содержании, образах, смыслах, в технике композиторского письма.

В то же время следует иметь в виду, что воплощение модерна в музыке имело свою специфику. Во-первых, в музыкальном искусстве действовал принцип «притяжения», согласно которому композиторы не придерживались всех требований эстетики модерна. Нормы стиля редко выдерживались целиком, а его проявления были подчас достаточно локальными. Стиль модерн частично и избирательно проявился в индивидуальных авторских стилях. Поэтому многочисленные и весьма разнообразные черты стиля в творчестве одного композитора или даже в одном конкретном произведении в полной мере найти практически невозможно.

Во-вторых, в музыку проникают средства выразительности визуальных искусств – декоративность ткани, орнаментальность, эмансипация мелодической линии, рельефность и прихотливость мелодического и ритмического рисунков, усложнение гармонии, культ деталей, полистилистика и др.

В-третьих, имели место новаторство модерна в области языка музыки, пересмотр и кардинальное преобразование основ музыкального искусства. Композиторы экспериментируют, они одержимы поиском новых форм, системы организации звукового пространства.

Динамика музыкальной культуры характеризуется эмерджентностью – скачкообразным развитием, периодическими

«прорывами» к национальному контексту, ускоренным формированием этнонационального композиторского и исполнительского искусства на основе комплексного подхода к народной музыке. При этом новые качества и формы музыкального искусства возникают благодаря творческим силам, заключенным в самом музыкальном процессе.

Завершая анализ особенностей развития творчества субъектов белорусского искусства в рассматриваемый историко-культурный период, следует заметить, что его динамика протекала в контексте дихотомии Запад – Восток и под влиянием социокультурных парадигмам Просвещения, романтизма и реализма. На рубеже XVIII–XIX вв. происходил активный диалог субъектов белорусского искусства в основном с представителями западноевропейских художественных школ.

Парадигмы как феномены культурной целостности наиболее выразительно проявлялись посредством художественных стилей и направлений. Парадигме Просвещения соответствовали классицизм и сентиментализм, в рамках которых происходили глубинные качественные изменения в содержании, жанрах музыкального и театрального искусства, в зодчестве возникали новые формы творческой практики. В художественной культуре наблюдалась контаминация ведущих стилей, эклектизм различных стилевых тенденций. Можно говорить об отсутствии чистых художественных форм. В искусстве сочетались элементы классицизма, сентиментализма и предромантизма.

Для белорусской художественной культуры эпохи Просвещения свойственно стремительное развитие процессов секуляризации и профессионализации. В это время происходило расширение и укрепление светских форм театрального и музыкального искусства, соответствующих жанров. Бурно и плодотворно развивалось высокопрофессиональное музыкально-театральное творчество. Совокупность внутренних и внешних факторов определила медиативный тип динамических процессов в художественной культуре. Это значит, что субъекты художественного творчества, воспринимая артефакты западноевропейской и восточной (российской) культур, обладали достаточной самостоятельностью, творческие контакты были эффективными, но недостаточно устойчивыми.

На динамику художественной культуры Беларуси XIX в. серьезное влияние оказала парадигма романтизма. Элементы романтизма заметны во всех видах искусства – в творениях зодчих, художественных произведениях, созданных в этот период отечественными литераторами, художниками, композиторами. В музыке по сравнению с предыдущей эпохой существенные изменения обнаруживаются не только в жанрово-стилевом содержании, меняются ее онтологические качества. Музыка существует как мир сугубо личностного человеческого бытия.

Смешанность и полицентричность, переходность и напряженность динамики приобретают в художественной культуре новые количественные и качественные параметры, менее заметен интенсивный характер развития культуры. Диалектика прерывистости художественно-исторического процесса, напротив, проявляется более выпукло. Развитие художественной культуры имеет нелинейный характер, характеризуется внезапными сменами темпов и направлений движения искусства.

В XIX столетии изменяется вектор диалога субъектов искусства. Включение белорусских земель в состав Российской империи способствовало укреплению взаимодействия с восточной (российской) художественной традицией. Развитие культуры Беларуси в едином с Россией культурном сообществе повлекло за собой существенные преобразования во всех областях художественного творчества.

По сравнению с западноевропейскими странами в Беларуси в XIX в. в связи с неблагоприятными геополитическими и социально-политическими факторами не завершился процесс формирования национального профессионального театрального и музыкального искусства, архитектуры. Однако в этот период были сделаны усилия по созданию национального оперно-драматического театра на любительской основе. С деятельности В. Дунина-Марцинкевича, С. Монюшко, И. Буйницкого, Ф. Ждановича начался организационный период белорусского профессионального театра. Социодинамика художественной культуры, в отличие от медиативного типа (поступательно-последовательное движение), разворачивается больше в инверсионной форме (импульсивное развитие).

Ведущим идейно-стилевым направлением художественной культуры Беларуси второй половины XIX – первой четверти XX в. являлся реализм, выступавший в качестве парадигмы и метода. В то же время наряду с ним в театральном, музыкальном искусстве и зодчестве присутствовали элементы позднего романтизма и модернизма. Сочетание идей социально-культурных парадигм романтизма и реализма является специфической особенностью развертывания динамики белорусской художественной культуры этого времени.

Художественным стилем в рассматриваемый период становится модерн, проявившийся на разных уровнях в деятельности субъектов белорусского театрального, музыкального искусства и архитектуры. Для субъектов художественного творчества свойственны эксперименты, новаторство, поиски новых форм.

Обращение к белорусскому фольклору, архитектурным региональным традициям в середине XIX в. осуществили композиторы, драматурги, зодчие. Первая четверть XX столетия отмечена ускорением процесса формирования этнонационального белорусского музыкального, театрального искусства и зодчества на основе комплексного подхода к народной музыке, устному народному

творчеству, архитектурному наследию, что явилось основой для становления самобытной высокопрофессиональной белорусской национальной художественной культуры. Динамика белорусской художественной культуры характеризуется эмерджентностью, что проявляется в «прорывах» к национальному контексту.

ГЛАВА 3

ЭВОЛЮЦИЯ БЕЛОРУССКОЙ ЭСТЕТИКИ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

3.1 Развитие эстетической и критической мысли в Беларуси

В конце XVIII – начале XX в. художественная культура Беларуси была представлена не только зодчеством, театральным и музыкальным искусством с развитыми традициями культуротворческой и исполнительской практики, но также довольно богатой философско-обобщающей мыслью о сущности искусства как феномена духовной культуры.

Эстетика – отрасль междисциплинарного знания, сформировавшаяся на стыке философии и ряда гуманитарных наук. А. Г. Баумгартен, впервые в 1750 г. вводя термин «эстетика», предлагал очень широкое ее применение – в области филологии, риторики, герменевтики, в поэтике и теории искусства [244]. Понятие «эстетика» философом было образовано от древнегреческого *aisthetikos*, т. е. чувственно воспринимаемый. Красоту Баумгартен видел в «совершенстве чувственного познания» [171]. Чувственное познание воспринималось им как «аналог разума», «низшая логика». Красота искусства, по мнению Баумгартена, проявляется в согласованности содержания, порядка и художественного выражения [26]. К. Ф. Д. Шубарт ввел термин «эстетика музыки» [235], которая, на его взгляд, должна иметь объектом изучения музыку и апеллировать к фактам музыкальной культуры. Своеобразие и оригинальность музыкальной эстетики заключаются в том особом ракурсе видения музыки, который в полной мере присущ музыкально-эстетической истории и теории. Определяется специфика музыки как особого вида искусства, выявляется проблема своеобразия ее представлений и эмоций, художественного языка. В музыкальной образности обнаруживаются не только характерные, типические возможности именно этого искусства, но и общие художественные закономерности. Изучается духовно-практическое воздействие музыки, рассматриваются вопросы

музыкального творчества, восприятия, особенности эстетического вкуса, идеала, гениальность, талантливость и одаренность субъекта музыкальной культуры.

Эстетика тесно соприкасается с философией искусства, в рамках которой исследуются сложные корреляции искусства с действительностью, осмысливается отображение различных граней бытия в нем. В философии искусства музыка, например, предстает как модель универсума, структура в определенном пространственно-временном континууме. В ходе изучения закономерностей и динамики развития искусства представляется возможным показать становление жизненного процесса как такового, выявить основы социальной организации людей. Через логику художественных форм возможно осмысление порядка мироустройства, многообразных проявлений мира, существующих в реальности хаотично и разрозненно.

Эстетическая мысль Беларуси развивалась во взаимодействии с идеями западноевропейской эстетики. В конце XVIII в. парадигма Просвещения способствовала развитию ряда эстетических концепций, которые и ныне в модифицированном виде существуют в европейском художественном сознании. К примеру, концепция бытия музыки. Согласно утверждениям Г. В. Ф. Гегеля, музыка существует благодаря способности вбирать в себя любое содержание [65]. В метафизике А. Шопенгауэра, в его восприятии, близком к романтическому, бытие музыки подобно самой «творящей воле» [232].

В XIX в. онтологический, а также гносеологический подходы к искусству претерпевают изменения. Романтики осмысливают музыку как средство познания искусства и художественной культуры, и как способ понимания цивилизации в целом. Так, Г. фон Клейст, Ф. Шлегель, Ф. В. Й. Шеллинг считали музыку медиумом философии, «гносеологическим» аналогом природы, ключом к пониманию других видов искусства. Объектом философской и культурологической рефлексии становится творчество композиторов-романтиков. Р. Вагнер, например, утверждал, что музыкальные формы должны более тяготеть к недифференцированности, открытым, незавершенным структурам [43].

Гносеологическая проблематика на рубеже XVIII–XIX вв. под влиянием опыта восприятия «чистого» автономного искусства переосмысливается. В XIX столетии содержание поэзии, музыки, театра, освободившихся от прикладного использования, становится ключевой проблемой эстетики. Возникает теоретическая иллюзия тождества жизненных и художественных переживаний. В рамках эстетики чувства или эстетики выразительности интерпретировали искусство К. Ф. Д. Шубарт, К. Ф. Э. Бах, В. Г. Вакенродер, которые считали, что искусство должно выражать чувства, понимаемые в контексте конкретно-биографической связи субъектов творчества [45]. Во второй половине XIX в. интересную идею о бытии музыки предложил Э. Ганслик, который усматривал ее смысл в «движущихся звуковых формах» [58]. Его положения разделял Р. Циммерман [223] и др.

В русле романтической парадигмы переосмысливается историологическая проблематика искусства. Эстетика, по мнению Т. В. Адорно, обогащается признанием исторических закономерностей в развитии искусства. На основе гегелевского учения об эпохах в искусстве утверждается мысль о преемственном характере истории искусства, формируется концепция истории искусства как «органического» роста и упадка стилей [3].

В XIX в. в центре внимания философов и искусствоведов находится социологическая проблематика искусства. Предметом социологии искусства становятся в первую очередь отношения творца и реципиента. Позднее выдвигается проблема социального основания истории искусства. А. В. Амброс впервые в эстетику вводит понятие социологии «тип личности» [5].

Таким образом, в контексте просветительской и романтической парадигм происходило становление западноевропейской эстетической мысли. Безусловно, общеэстетические представления западноевропейских философов и мыслителей оказывали влияние на формирование эстетической мысли Беларуси. Так, М. Почобут-Одзяницкий полагал, что искусство должно быть вечным образцом для подражания, оно призвано воспитывать любовь к добрым делам [158, с. 273]. Б. Добшевич ввел в научный обиход понятие «эмоциональная эвиденция», которая, по его мнению, важна в искусстве. Главным для художника, считал философ, должны являться точность, очевидность изображаемого [158, с. 206]. Эстетическим аспектам искусства уделял внимание в своих сочинениях известный белорусский философ-просветитель Я. Снядецкий. Теоретическим проблемам искусства посвящены его труды «О литературе», «О произведениях классицизма и романтизма». Философ подчеркивал значение разума и правды в искусстве, писал о необходимости глубины мысли и широкой образованности в творческой деятельности художника. В его взглядах на искусство и прекрасное своеобразно переплетаются мотивы классицистской эстетики с доминантными идеями просветительской идеологии. Снядецкий, придерживаясь сенсуалистических взглядов, в своих суждениях о сущности искусства и эстетического, утверждал, что «то прекрасно в искусстве, что является добросовестным, продолжительным и бессмертным, что основано на правде, или как мы привыкли говорить, соответствует природе» [264, с. 106].

В эпоху Просвещения, считает белорусский искусствовед Т. Горобченко, некоторые вопросы, связанные с театральным искусством, рассматривались в трактатах Ф. Н. Голянского, Я. З. Фальковского, Г. Конисского [59, с. 285]. Теоретик и литературный критик Голянский занимал компромиссную позицию между нормативной эстетикой классицизма и новыми просветительскими идеалами. С его исследований начинается разграничение литературоведения и риторики. Общие проблемы риторики явились основой теоретической эстетики и искусствоведения. Основные эстетические категории Голянский объяснял в соответствии с

классическими традициями: прекрасное – мера и гармония, соответствующие возможностям восприятия; возвышенное – то, что не может быть охвачено нашим зрением и слухом [167, с. 286].

Ф. Н. Голянский в своих работах касался некоторых вопросов театрального искусства, в частности определения сущности трагедии, комедии, драмы и оперы. Его трактовка видов искусства широко использовалась в лекциях и пособиях по литературоведению.

В некоторых трактатах, посвященных различным вопросам искусства, Я. Фальковский, руководствуясь нормативной эстетикой классицизма с ее идеей об иерархии жанров, анализирует такие жанры музыкально-театрального искусства, как опера и балет. Опера, которая интерпретируется как раздел драматической поэзии, утверждал мыслитель, бывает или серьезной и пышной, или смешной и простой, но всегда имеет стройную форму. Следовательно, поэт изображает в опере или события трагические и героические, или комические, повседневные. В последнем случае подразумевается оперетта. Везде в опере, считал Фальковский, слово выступает в единстве с музыкой и декоративными украшениями. Иногда пение чередуется с обычной речью или речитативом. Балет, по его мнению, выражает содержание без слов, только при помощи жестов и музыки. Свои суждения высказывает мыслитель о комедии, которая, на его взгляд, изображает слабости, свойственные определенным народам, сословиям и отдельным людям. Смеша зрителей, комедия одновременно исправляет их и воспитывает: порицает легкомыслие, унижает гордость, уменьшает претенциозность, обличает жадность, лицемерие и другие пороки [158, с. 583-584].

Интересные и глубокие мысли об эстетическом суждении и вкусе изложил в некоторых своих трактатах С. Маймон. Подобно И. Канту, Маймон удостоверяет субъективный характер восприятия прекрасного и объективные предпосылки общего мнения о нем. Маймон пытается ответить на вопрос: «Есть ли в прекрасном что-то такое, что у всех вызовет очень близкое чувство и заставит прийти к общему мнению: это прекрасно?» [135, с. 391-393]. В своих размышлениях по поводу этой антиномии мыслитель приходит к выводу, что существует возможность согласовать субъективное и объективное по определенным правилам. Основными критериями красоты, полагал Маймон, являются гармония и симметрия.

К проблемам эстетики обращался и А. Довгирд. Его важнейшая историческая заслуга – тщательный критический анализ трансцендентальной эстетики И. Канта. Довгирдом эстетика рассматривалась как наука суждения о красоте и одна из частей философии. Признавая ощущение первичным актом восприятия, философ указывал на то, что профессионализм в искусстве связан с постепенным приобретением автоматизма в навыках и ощущениях. На его взгляд, музыкант тем лучше способен передать прекрасное в музыке, чем свободнее и виртуознее его исполнительская техника. Среди всех видов и форм искусства, согласно Довгирду, у «чистой» автономной музыки наиболее широкие возможности применения

воображения. «В музыке, не связанной с поэзией, писал философ, мы постигаем известную гармонию звуков, музыкальные произведения являются импульсом для возникновения и самых возвышенных чувств, но мысли объяснить не могут» [249, с. 404].

В XIX в. усиливается процесс становления белорусской национальной культуры, что содействовало развитию эстетической мысли. В периодической печати того времени чаще стали появляться критические статьи о музыкальных и драматургических произведениях, анализировалось исполнительское мастерство актеров. Псевдоклассицизм, в том числе и его эстетика, осмысливался в статьях Р. А. Подберезского, посвященных изучению произведений А. Абрамовича, Я. Борщевского, А. Грозы, Т. Лады-Заблочного, А. Рипинского и др. Особую ценность для нашего исследования представляют высказывания Подберезского о специфике музыкального творчества. Глубокое погружение в сферу фольклора, считал фольклорист, является первейшим условием гениальности в музыке. Именно в народном мелосе выдающиеся композиторы Европы, доказывал он, находили материал для своих шедевров. В качестве примера приводятся сочинения композиторов-романтиков. Подберезский был убежден, что Вебер, Лист, Мейербер и Шуберт мотивы для своих музыкальных произведений черпали из щедрых источников народной музыки. Он постоянно направлял внимание композиторов и исполнителей на народное творчество. «Нужно, чтобы композиторы лучше поняли свой собственный интерес; художник, какой бы гениальный он ни был, не создаст такой свободной мелодии, как человек природы в минуту вдохновения» [262, с. 23-24]. Проблемы творчества, сам процесс создания художественного произведения и его восприятие рассматриваются Р. Подберезским в контексте эстетики романтизма. Важнейшим условием успеха художника Подберезский считал непосредственность, раскованность, его свободу от всяческих правил и норм в искусстве.

Одной с центральных тем публикаций И. И. Гольц-Миллера была проблема актерского исполнительского искусства. В статьях, публикуемых в «Минских губернских ведомостях», он последовательно сражался с рутинной и фальшивостью на сцене, отрицал лживый пафос в актерском исполнительстве, был сторонником простоты и натуральности в игре, детальной разработки внутреннего и внешнего рисунка роли [71].

Определенный вклад в развитие эстетики театра внес П. В. Шпилевский. В своих критических статьях, публикуемых в российских журналах и газетах («Пантеон», «Современник», «Театральный и музыкальный вестник», «Минские губернские ведомости»), был очень требовательным к творчеству артистов, отдавая предпочтение школе перевоплощения, натуральной манере игры. Наряду с вопросами чисто профессиональными, критик поднимал проблему общественной роли театрального искусства, подчеркивал просветительскую и воспитательную функцию театра [234, с. 432-435].

Писатель и публицист В. Сырокомля в своих статьях подчеркивал взаимосвязь и взаимовлияние театрально-сценического искусства и реальной жизни общества. Он ставил целый ряд проблем перед деятелями искусства и общественностью. В статье «Виленский театр» им поднимаются вопросы, касающиеся развития театрального творчества: подготовка местных кадров для художественной сферы, строительство специальных зданий для театров, необходимость продуманного формирования театральных трупп и репертуара и т.д. [265, с. 6].

Музыкально-эстетическое знание в Беларуси формировалось, в первую очередь, композиторами и исполнителями, авторами специальных теоретических исследований о музыке, в которых так или иначе содержалась музыкально-эстетическая проблематика. В XIX в. большинство таких работ представляют собой практические учебные пособия с ярко выраженной просветительской направленностью. Например, сочинение А. Воронца «Начала музыки как фигурального, так и хорального пения», опубликованное в Вильно в 1809 г. В этом труде представлены основные сведения по теории музыки, имеются ценные методические указания для исполнителей, содержится словарь музыкальных терминов [47].

В ряде учебно-методических сочинений центральные положения западноевропейской музыкальной эстетики тесно переплетаются с вопросами общей музыкальной теории. К таким работам, на наш взгляд, относится «Академический трактат об истинном искусстве музыки» Я. Д. Голланда – труд, обобщающий новейшие достижения эстетической мысли в светской музыке. Как явствует из трактата, Голландом основательно изучены и проанализированы работы К. Ф. Э. Баха [27], Ф. Марпурга [145], И. Маттесона [150], Ж.-Ж. Руссо [185] и др. Идеи, сформулированные в трудах этих мыслителей, были творчески переосмыслены Голландом с учетом его собственной творческой и педагогической практики в Виленском университете. Создание «Академического трактата об истинном искусстве музыки» автор объясняет намерением служить всеобщему распространению наук, а также желанием издать труд с подробным объяснением на родном языке основ музыки [254].

В XVIII веке в западноевропейских музыкально-эстетических трактатах музыка получает истолкование на основе философии рационализма эпохи Нового времени. Так, К. Ф. Э. Бах в теоретической работе «Опыт истинного искусства игры на клавире» отмечал, что «для игры, затрагивающей сердце, необходима хорошо работающая голова, способная подчиниться определенным разумным правилам и исполнять произведения в соответствии с ними» [27, с. 292]. Ж.-Ф. Рамо осмысливал музыку как науку, «которая должна обладать определенными правилами; эти правила должны вытекать из определенного принципа» [180, с. 411]. Общность европейского музыкально-эстетического развития предопределила появление ряда схожих высказываний в сочинении Голланда.

Я. Голланд обнаруживает устойчивые взаимосвязи между речевой и музыкальной интонациями. Он писал: «Характер в музыке, равно как и в

речи, может быть выражен с помощью разных модуляций, например: «Придет он?» Только из тона того, кто говорит, мы узнаем различный смысл сказанного, потому что благодаря тону, наш вопрос может иметь разный смысл и выражать желание, нетерпение, покорную просьбу, суровый приказ и т.п. Даже одно слово «Бог!» может быть восклицанием радости, боли, отчаяния, величайшей грусти, сожаления, удивления и т.д., обозначая их в различной степени. Изменение характера с помощью звуков может привести к различным результатам, поэтому нужно, чтобы каждый совершенствовался в проявлении своих чувств» [254, с. 56]. Как представляется, идея об интонационной природе музыкального искусства, первоначально высказанная Ж.-Ж. Руссо, не получив признания и продуктивного развития в странах Западной Европы в XVIII веке, проявилась в «Академическом трактате» Голланда. Руссо высказывался о вокальной музыке: «Я не замечал в интонациях мелодии, соотнесенных с интонациями речи, могучей и тайной связи страстей и звуков; я не знал тогда, что, подражая различным выражениям говорящего голоса, одушевленного чувствами, поющий голос приобретает власть над нашими сердцами, что бурные движения души, передаваемые слушателю музыкантом, и составляют истинное очарование музыки» [156, с. 426]. Голланд вскользь затрагивает вокальную музыку [254, с. 32, 52], ориентируясь, прежде всего, на искусство клавирное, т. е. инструментальное.

Голландом постулируется превосходство музыкальной учености над эмпирическим опытом: «Как в каждой науке теория является основой практики, а совершенная практика без знания фундаментальной теории невозможна, ... практика в музыке без теоретических знаний очень слаба и постоянно сопряжена с сомнениями» [254, с. 3]. Играющим на клавире надлежит овладеть музыкальной теорией. «Часто можно встретить музыкантов, писал Голланд, которые бегло играют сонаты, квартеты, концерты и т.д., но не имеют теоретических знаний и ничего не понимают в гармонии» [254, с. 4].

Рационализм проявлялся у Голланда одновременно и как теория аффектов. Теория аффектов получила широкое распространение в XVII–XVIII вв. в музыкально-эстетических концепциях, согласно которым музыка «изображает» человеческие чувства (аффекты), подражает им, а также ими управляет. Аффекты изображались с помощью различных средств музыкальной выразительности. Отдельные положения данной теории Голланд специфически применил к сфере музыкальной орнаментики. Голланд доказывал, что со вкусом сыгранные украшения, манеры, как он их называет, обязательно должны соответствовать типу исполняемой музыки. «Нужно остерегаться слишком частого употребления украшений, – предупреждает Голланд, – особенно в пьесах сурового, грустного, взволнованного, наивного характера... Гораздо меньше они портят живые, веселые, романтические композиции. По мере возможности надо стараться, чтобы выбор украшений соответствовал типу пьесы. В Allegro, например, трель значительно более уместна, чем в Adagio <...> Двойное группетто может быть использовано как

в нежных, так и в живых по характеру пьесах <...> Вибрация ...будет больше всего уместна в грустных пьесах» [254, с. 46-47].

Я. Голланд в трактате отмечает, что «выбранные со вкусом и в соответствии с характером пьесы дополнения...» придают музыке «большой блеск» и «великолепие, благодаря им мелодия становится более приятной, голос и звук – более живыми и связными, тоны – более выразительными» [254, с. 45]. Польза от украшений, писал Голланд, очевидна, «... мы по опыту знаем, что некоторые отличные пьесы теряют свои достоинства, если они просто и без украшений ... исполняются. И, наоборот, средняя по достоинствам пьеса, со вкусом оформленная украшениями, приобретает больше достоинств» [254, с. 45].

К источникам музыкально-эстетической мысли можно отнести «Письма о музыке» известного дипломата, государственного деятеля своего времени, композитора-любителя М. Кл. Огинского. В них, на наш взгляд, прослеживается рационалистическая направленность его мысли, особенно в рассуждениях автора о гениальности художника. «Гений творца существует по правилам теории искусства, мало кому, впрочем, известным до глубины» [259, с. 70]. Напротив, другие фрагменты сочинения характеризуют самого Огинского не как «ученого музыканта», а скорее как любителя, «который только одну имеет заслугу: непосредственно переживает музыкальные впечатления и судит о музыке согласно чувствам своего сердца, без предвзятостей и необъективностей» [259, с. 33]. Огинский, как он сам о себе писал, «никогда не сочинял на заказ; никогда не приходила [ему] в голову мысль создать композицию проштудированную, ученую и посвятить ей много часов» [259, с. 33].

Большое внимание М. Огинский уделяет проблеме музыкального вкуса. Он задумывается над тем, какова природа хорошего вкуса в музыке, в чем состоит специфика восприятия человеком музыкального искусства, чем обусловлена неоднозначность, вариативность понимания слушателями музыкального произведения. Релятивизм вкуса, сенсуализм и эмпиризм в познании мира характеризуют Огинского как типичного представителя эпохи Просвещения. Характерным, прежде всего, для XVIII века был его взгляд на музыку как на искусство воспитывающее и развивающее. «Все, что я имею – писал Огинский, – это хороший слух, глубокое чувство гармонии и вкус, которые я в себе воспитал, слушая и часто занимаясь хорошей музыкой» [259, с. 31].

Согласно Огинскому, в суждениях вкуса публика не выделяет иных «причин», кроме как «нравится» или «не нравится». Подобные критерии оценки обнаруживаются и у самого Огинского в его стремлении дать объективную характеристику исполнительскому искусству Н. Паганини. «Буду справедливым в моем способе суждения об игре Паганини, – уверял Огинский, тут же уточняя, – или скорее в способе высказывания на тему впечатления, которое произвело на меня все то, что я слушал в его исполнении. <...> В...программе мне доставила удовольствие единственно Военная соната, а также несколько пассажей Молитвы Моисея, в которой

артист извлекает звуки волнующие и приближающиеся к человеческому голосу. Все, кроме этого, мучило мой слух... Pizzicata, исполняемое только пальцами левой руки, подражание свисту птиц, звуки флажолета, флейты и рога раздавались один за другим, гораздо реже появлялся чистый звук скрипки!...» [259, с. 114-115]. Огинский называет исполнительские приемы Паганини «странностями», «фокусами», «шуткой» и «шарлатанством».

«Письма о музыке» М. Кл. Огинского, на наш взгляд, являются оригинальным памятником музыкально-эстетической мысли, самобытным явлением в музыкальной культуре Беларуси XIX века. Органичное сочетание разума и чувства, нормативности и творческой свободы в проявлении внутренней динамики страстей сообщают этому сочинению неповторимое своеобразие целостности. То обстоятельство, что Огинский исторически состоялся как музыкант-любитель, фантазийный, открытый миру, в первую очередь, в ощущениях, очевидно, и обусловило «схватывание» и духовное присвоение им в работе аналогичной этнической установки на чувственное, эмоционально-образное освоение окружающей реальности. Можно предположить, что мировидение, в целом, присущее белорусскому народу как субъекту культуры, оказалось свойственным Огинскому, прежде всего на генетическом уровне. Несмотря на то, что о народной музыке как таковой в «Письмах» написано немного.

В «Наблюдениях над музыкой» Огинский утверждал, что музыка достаточно сильная для того, чтобы поддерживать в государстве порядок, стабильность, а также полное понимание и гармоничные отношения, которые должны складываться между народом и властью. Им приводятся хорошо известные из области античной музыкальной эстетики примеры этического воздействия ладов на поведение людей [159].

Во второй половине XIX в. выдающиеся композиторы Беларуси создают труды, в которых содержатся разного рода суждения по общим проблемам музыкальной науки, в том числе и по эстетике.

Основы теории музыки, гармонии, инструментовки, анализ музыкальной формы излагаются Н. Ордой в «Грамматике музыки, или Аналитическом и практическом преподавании мелодии и гармонии с кратким дополнением о фуге, контрапункте, оркестровых инструментах, об органе, фортепиано и науке пения для использования пианистами», написанной в 1875 г. [253]. В работе значительное внимание уделяется вопросам истории музыкознания, прослеживаются этапы развития европейской музыкальной мысли от античности до XIX в. Трактат представляет собой своеобразный курс лекций по теории музыки. Каждая лекция иллюстрируется автором разнообразными музыкальными примерами, составленными или им самим, или взятыми из произведений западноевропейских композиторов. Хрестоматия получила высокую оценку С. Монюшко.

С. Монюшко имел представление о неглубоком знании гармонии любителями музыки, поэтому он считал своим долгом разработать учебное пособие по теории музыки. Такое намерение композитор реализовал в работе

«Записки по курсу гармонии» (1871 г.) и в сочинении «Дневник к науке гармонии Станислава Монюшко» [260]. Опираясь на классические европейские труды по гармонии, автор последовательно и целенаправленно, от простого к сложному, раскрывает различные аспекты науки о гармонии. Каждое теоретическое положение у Монюшко сопровождалось нотными образцами, примерами модуляций и упражнениями. Известно, что Монюшко готовил к изданию также пособие по нотной грамоте «Школа чтения музыки для обучающихся на различных инструментах, которые пользуются скрипичным и басовым ключом». Однако этот труд композитора почему-то не был издан. О. Дадиомова констатирует, что данная работа «... утримлівае больш за 300 практыкаванняў, найбольш карысных для авалодання навыкамі ігры на фартэпіяна» [75, с. 211]. В Государственной библиотеке им. М. Салтыкова-Щедрина хранится еще одна рукописная работа Монюшко – «Заметки о костельной музыке», в которой автор характеризует состояние духовной музыки, предлагает шире использовать костельные песни в народном духе, более приспособленные к исполнению самими верующими.

Историческую ценность, на наш взгляд, имеют труды белорусского композитора, исполнителя и фольклориста Я. Карловича. Как полагает современный отечественный культуролог И. Шумская, «Ян Карлович быў асобай вельмі адоранай — апантаным навуковец, этнограф, мовазнаўца, ён распрацаваў метадыку збірання фальклору, запісаў больш за 500 мелодый беларускіх народных песень, выдаў кнігі з беларускімі казкамі, легендамі і паданнямі...» [236, с. 5-6]. Я. Карлович учился в консерватории в Брюсселе, брал частные уроки музыки у А. Серве, которого современники называли «Паганини виолончели». Карлович всячески способствовал распространению музыкального образования на землях Беларуси. Он перевел «Основы гармонии» Э. Рихтера, «Учебник по музыкальной композиции» Е. Лоббе. Главным теоретико-методологическим трудом Карловича стал «Проект нового музыкального письма», созданный в 1870-е гг. Данная работа была опубликована в Польше на английском (1876 г.), французском (1878 г.) и польском (1892 г.) языках. Оригинальность и своеобразие «Проекта» состояли в том, что автор предлагал музыкальной общественности усовершенствованный вариант записи нотного текста. Пятилинейную нотную запись Карлович считал неполноценной, поскольку она требовала большого напряжения зрения при чтении нот в различных ключах с многочисленными знаками альтерации. Опираясь на принципы древней палеографии, а также на идеи Ж.-Ж. Руссо, Карлович предлагал заменить существующий способ музыкальной письменности на цифровую и буквенную запись. Это, по его мнению, упростило бы процесс освоения музыкального материала. Карлович не только теоретически доказывал жизнеспособность и практическую значимость предлагаемого способа записи, но даже подготовил образец музыкальной палеографии. На основе инновационного способа им была осуществлена запись Прелюдии Ф. Шопена си минор ор. 26 № 6. Тем не менее, эта единственная работа в области музыкальной палеографии не получила должного признания в

музыкальном мире, так как «...ее принципы оказались много в чем искусственными» [75, с. 212].

Во второй половине XIX – начале XX в. проблемы эстетики находят свое отражение не только в фундаментальных трудах философов, театроведов и музыковедов, но и в ряде публицистических материалов, напечатанных в периодических изданиях. Это, на наш взгляд, способствовало ознакомлению с проблемами эстетики и критики широких кругов общественности, обсуждение проблем приобретало демократический характер. В этот период в журналах «Театральный и музыкальный вестник», «Русский мир», «Современник», «Ruch muzyczny», «Echo muzyczne», «Pamiętnik muzyczny i teatralny», «Echo muzyczne teatralne artystyczne» со статьями часто выступали А. Верига-Даревский, М. Ельский, Ф. Миладовский, Р. Подберезский, С. Моношко, П. В. Шпилевский и др.

Особенной глубиной музыкально-эстетической мысли отличались публикации белорусского скрипача, композитора и писателя М. Ельского. В значительном количестве его статей дана развернутая характеристика творческой деятельности известных отечественных и зарубежных композиторов и исполнителей [97, с. 47]. Ельский выступает за высокородный запал в музыке. Он ратует за настоящее умиление искусством, без которого нельзя создать возвышенную музыку, музыку для духа. Также он был убежден, что музыкант обязательно должен быть добрым, нравственным и благородным человеком. Артист, усвоивший плохие привычки, развязное поведение на сцене, арлекинские выходы, позорит и глубоко оскорбляет искусство. Музыканту со способностями важно иметь широкое духовно-интеллектуальное образование. В русле романтической парадигмы Ельский высказывается о недостижимости идеала в музыке.

Такое понимание проблемы эстетического идеала характерно и для М. Карловича. Карлович характеризовал свою деятельность следующим образом: «З кожным новым творам, які я распачынаю, маю запал і веру, што будзе ён у пэўны момант адпавядаць маім намерам і майму «крэда»; з кожным скончаным творам пакутліва адчуваю, што дарога яшчэ бязмерна далёкая, можа нават бязмежная! І ўсе думкі збягаюць ад скончанай рэчы, каб звярнуцца да новага праекта і ўвасобіць яго без мінулых памылак і недахопаў. Але паўтараецца тое ж самае пастаянна і здаецца прызначэннем кожнага, хто ўсёй душой закахаўся ў мастацтва. Шчасліўцы тыя, хто па завяршэнні чагосьці прызнае, што «справа выйшла добрая» і ўмее радавацца; мне ж гэта не дадзена» [236, с. 22].

Ельский осмысливает влияние музыки на внутренний мир человека. Предназначение музыки, по его мнению, состоит в том, чтобы возвышать дух. Сила музыки – в ее возвышенно-эмоциональном воздействии на человека.

В статье «О музыкальном природном таланте и таланте, добытом работой» Ельский выносит на публичное обсуждение вопрос о характере и структуре музыкальных способностей (композиторский дар, музыкальный слух и музыкальная память). Относительно формирования слуха Ельский

пишет, особое влияние на этот процесс оказывают природа и климат той страны, откуда музыкант родом. По наблюдениям Ельского, в сравнении с другими народами итальянцы имеют более деликатный слух, что свидетельствует о чувствительном состоянии их ушных перепонок. Итальянская публика не переносит резкой музыки, наоборот, любит мягкую и нежную интонацию, фальшивая игра ее раздражает. Чем дальше на север от Италии, тем звук становится сильнее и острее. Климат может воздействовать на качество слуха, поэтому Италия – колыбель сольной музыки, в Германии же востребованы большие звучные оркестры. О том, что музыкальный человек обладает специальными, хорошо подготовленными для восприятия музыки органами, писал Г. Берлиоз [157, с. 14].

В своих корреспонденциях Ельский указывает на психологические механизмы творчества. Он компетентно оценивает деятельность музыкальных критиков, высказывается о состоянии музыкальной жизни в странах Западной Европы, а также на землях Беларуси.

Музыкально-эстетическая мысль Ельского обнаруживает тесную связь с положениями «композиторской» эстетики западноевропейского романтизма. Ельский выказывает сугубо романтическое понимание идеала в музыке, в духе идей Э. Т. А. Гофмана. Он задумывается о положении артиста в обществе. Вслед за Р. Шуманом он пишет о первостепенном значении художественной эмоции, чувства. Выступая за высокородный запал в музыке, публицист тем самым воспроизводит отдельные аналогичные высказывания Г. Берлиоза.

В конце XIX – начале XX в. в художественной культуре Беларуси прослеживается положительная динамика. В средствах массовой информации наряду с официальными материалами помещаются короткие уведомления о культурной жизни городов Беларуси. Публикуются заметки об общественных и частных городских увеселениях, различных благотворительных акциях, помещены описания празднований юбилеев царственных особ, встреч и чествования военных бригад, о концертах и театральных представлениях. В СМИ, представленных русскими газетами, наряду с официальными материалами, публикуется информация о театрально-музыкальной жизни городов Беларуси. Также имеются публикации, в которых содержатся ценные размышления по проблемам эстетики театра и музыки. Эти статьи, на наш взгляд, еще нельзя считать собственно искусствоведческими, поскольку в них только фиксируются исторические события музыкально-театральной жизни в Беларуси. Дается детальное описание театральных зданий, быта актеров, состава трупп, приводятся имена артистов и антрепренеров, что являются немаловажным материалом для исследователей истории эстетики.

По нашему мнению, представляют интерес публикации А. П. Смородского. Писатель и краевед опубликовал ряд работ по истории частных театров Беларуси. Особую ценность, на наш взгляд, представляет работа «Минский театр и его прошлое», опубликованная в ежегоднике «Памятная книжка Минской губернии на 1891 год». В ней содержатся

важные сведения о перестройке здания старой ратуши под театр, о первой премьере в нем в 1890 г., о составе труппы, ее репертуаре. Автор анализирует спектакли труппы Н. Старицкого, Московского театра Ф. Корша [199]. Аналогичными по содержанию являются публикации Н. Никифоровского [161], посвященные театральной жизни Витебска и Гродно.

От рассмотренных выше публикаций существенно отличается статья М. И. Горецкого «Наш театр», посвященная проблемам создания национального театра, в которой он определил задачи национального театрального искусства. Автор подчеркивал социальную и просветительно-воспитательную функцию театра, указывал не только на практически-полезную, но и художественную сущность театрального искусства. Эмоциональным и доступным языком Горецкий определил назначение театра, определил его идеологические и художественные задачи [62].

В «Виленских губернских ведомостях» публикуются статьи А. Элькана, в которых он рассуждает о возможностях музыки. Автор подчеркивает, что могущество музыкального искусства определяется его способностью совершенно выражать человеческое чувство. Душа приходит в движение от эмоциональных впечатлений, аффектов, но остается равнодушной к зрительным образам в искусстве, взятым из мира природы. Характеризуя музыкальное произведение, можно использовать живописные сравнения и аналогии, если только мы понимаем, что все это – образные выражения. Такое заимствование допускается, поскольку сходство между музыкальным чувством и переживанием воображения действительно существует. В публикации ставится вопрос и о художественной истине. Музыка, считает автор, правдива, когда она соответствует креативным состояниям внутренней духовной жизни композитора, когда в порыве вдохновения из сердца рождается творение. Изобразительная музыка в восприятии удовлетворит в том случае, если слушатель сможет непосредственно соотнести чувством содержание пьесы с ее программным названием. Так, от сердца к сердцу, от чувства к чувству и осуществляется движение музыкального смысла (Приложение Б, с. 170-171).

Автор статьи касается также проблемы эстетического вкуса в музыке. Ответственность за формирование норм вкуса в обществе лежит, считает корреспондент, прежде всего, на тех фортепианных композиторах, которые «приучают» к музыке шумной, бравурной. Повсеместное исполнение виртуозных пьес, эффектных, но малооригинальных, бедных по мысли, предопределяет становление соответствующей слушательской культуры. На этом фоне выгодно выделяются композиции Монюшко. Они, по мнению корреспондента, свежи и самобытны, очаровывают мелодическим богатством, экспрессией, искренностью высказывания (Приложение Б, с. 172). Как известно, виленская публика действительно по достоинству оценила музыку С. Монюшко, что косвенно свидетельствует о музыкальности самих виленских жителей, их чуткости и эмоциональной восприимчивости.

Среди материалов периодики по проблемам эстетики исключительное место занимают публикации в «Нашай нівы» (1906–1920 гг.) – первой белорусской газете с рисунками. В контексте возрожденческих тенденций начала XX века ее значение трудно переоценить. Очень точно определил роль «Нашай нівы» М. Богданович: «Для многих тысяч людей она явилась первой газетой, прочитанной ими, первым источником знания, не носившего казенной печати, изложенного простым и ясным языком. К белорусскому крестьянину, сжившемуся с мыслью, что он – хам, а его «мова – хамская», «Наша ніва» печатно обратилась на этой «мове», вызывая в нем чувство собственного достоинства» [20, с. 275].

Национально-культурное возрождение – это своеобразная духовная революция в белорусской истории, период наивысшей концентрации энергии нации. Первое десятилетие XX в. можно считать периодом возобновления после объективного векового перерыва процесса национального саморазвития, формирования фундамента профессионального театрального и музыкального искусства. В. А. Антоневиц отмечает, что в этот исторический отрезок времени «...в ситуации самого мощного в белорусской истории всплеска национальной энергии начинается формирование национальной композиторской школы – как совокупного композиторского творчества, обладающего общими приемами этноспецификации и этноадаптации видов, жанров, форм, средств профессиональной музыки» [8, с. 55].

Отечественная эстетика стремилась выразить эту ситуацию всеобщего национального подъема, роста национального самосознания, обозначить пути становления нового демократического идеала. «Наша ніва» становится центром белорусской культуры и национального движения. С нее начинается белорусская публицистика, театральная и музыкальная критика. В качестве аналитиков издания выступали выдающиеся деятели искусства М. Богданович, О. Бульба, Я. Колас, Я. Купала и др. В их творчестве были подняты основные проблемы белорусской революционно-демократической эстетики, предложены пути их решения. «В плане истории эстетической мысли, отмечают белорусские культурологи Э. К. Дорошевич и В. М. Конон, творчество писателей и публицистов, группировавшихся вокруг газеты «Наша ніва», обнаруживает, по крайней мере, два направления: поздний романтизм и критический реализм» [85, с. 270]. С таких позиций, на наш взгляд, философски осмысливалось формирующееся национальное профессиональное искусство, в полной мере раскрывающее особенности бытия белорусского народа, его этническую экзистенцию. Музыкально-театральное искусство присущим ему способом выражало мироощущение, нравы и традиции белорусов, противостояло процессам национальной ассимиляции.

Исследование публикаций «Нашай нівы» показывает, что театральная и музыкальная критика газеты обосновывала эстетическую необходимость в национальном искусстве, демонстрировала силу его воздействия на становление самосознания белорусов как нации. Публицистика показала эстетическую ценность не только народных традиций театрального и

музыкального искусства, но и художественной культуры в целом. В театральных рецензиях и статьях, публикуемых в газете, содержался глубокий анализ спектаклей и актерского творчества, пропагандировались демократические политические и эстетические принципы. Так, О. Бульба в своей статье, определяя конкретные задачи национального театра, отмечал: «Сцена должна отстаивать веру в правду, прекрасное, справедливость, служить идеалам человечества» [41].

В ряде своих статей на страницах «Нашай нівы» О. Бульба обращался к проблеме музыкально-поэтического творчества, стремился выявить его истоки. «Хоть и трудно жизнь, писал он, но одновременно так прекрасна и сладостна. Стоит только выйти в поле, на луг, как из груди вырываются звуки, тоны. Сливаясь с шумом леса и земли, они образуют мелодию. Добавляются слова – рождается песня. Вслушиваясь в окружающее бытие, народные избранники из всего извлекали родной тон, особый белорусский мотив. Они становились творцами музыкальных произведений, от которых позже произошла национальная белорусская поэзия» [41, с. 659].

На вполне земную, эмоционально-интеллектуальную природу творческого процесса указывал также Я. Купала в статье «Калі плача песня наша?». Творческий акт интерпретируется им как одухотворение высших человеческих чувств и способностей, как божественное откровение, ниспосланный свыше дар. В основе творческого метода Купалы лежит гедонистический принцип. «Думка паэты вольная, як вецер, і безгранічная, як даль гэта ўсясветная, сэрца яго напоўнена вечным мілаваннем к бліжняму, як сонца вечным цяплом і святлом, а душа яго глыбокая, як гэтае мора-акіян, у глыбінах каторага крыюцца багатыя, недасціглыя чалавечаму воку скарбы. З гэтага святла і агню, што палае ў сэрцы, і з гэтых скарбаў, што крыюцца ў глыбіні душы яго, патрапіць паэта свабоднай думкай дабыць усе характывы свету і ўсе асалоды жыцця людскога на гэтым свеце і перадаць усе гэта ў бяссмертнай песні свайму народу» [115, с. 28].

В сказке «Дударь», напечатанной Т. Булавой в «Нашай ніве», проявляются идеи музыкальной эстетики романтизма. Противопоставлены два контрастных мира: один – мир необходимости и его музыкальный эквивалент – «доўгие, нудные песни, песни нядоли», другой – царство свободы, романтических грез и счастливых надежд, соответственно, музыка ночной природы [39] (Приложение В, с. 188, 189).

Таким образом, можно утверждать, что в белорусской публицистике в этот период складывается методология отечественной эстетической рефлексии. Несмотря на то, что в публикациях отсутствует научная терминология эстетики, непонятная в то время для основной массы белорусов.

В развитии отечественной эстетической и критической мысли особенно важную роль сыграл М. Богданович, который по своим политическим взглядам примыкал к демократизму и выражал идеологию либеральной интеллигенции. Для него как критика на первом плане была не пропаганда революционного просветительства, а эстетический анализ искусства.

Исключительной эвристической силой обладают музыкально-эстетические абстракции поэта. М. Богданович был в числе тех, кто в начале XX века способствовал становлению на Беларуси научной мысли о музыке. Его взгляды могут быть осмыслены как целостное воплощение белорусской национальной музыкальной идеи в начале XX столетия, которая заключалась в необходимости создания профессионального белорусского искусства.

В произведениях Богдановича содержатся глубокие мысли об эстетической сущности искусства и прекрасного. Искусство поэт ставил выше действительности. В своем творчестве он отказывался от реалистического воспроизведения исторических событий во имя поэтической истины. В рассказах «Апокрыф», «Мадонна», «Апавяданне аб іконніку і залатару», «Шаман», «Сон-трава», «Музыка» Богданович высказывается о ценности художественной формы, определяет красоту как единство эстетического и этического, указывает на неутилитарное значение прекрасного. Особенность творческого наследия поэта подчеркивал А. Луцкевич, который в публичной лекции, прочитанной 12 января 1927 года, провозгласил Богдановича «Песьняром Чыстае Красы». Комментируя эстетическую позицию поэта, Луцкевич отмечает: «Паводле думкі Багдановіча, КРАСА па-за эстэтычнай эмоцыяй, якая павышае ў нас жыццёвы тонус, не дае ніякае іншае карысьці...»

Хто не задаволіцца ЗАВАРОЖАНЬНЕМ АД КРАСЫ, хто выцягне руку на нейкую КАРЫСЬЦЬ, той і красу загубіць, і карысьці не дасягне...». Краса имеет целью «быць «СПАЖЫТКАМ ДЗЕЛЯ ДУШЫ», даваць ЭСТЭТЫЧНУЮ ЭМОЦЫЮ і гэтым выклікаць у нас РОСТ ДУШЫ...». Искусство может ставить перед собой разные цели, в том числе и общественные, социальные мотивы подчас составляют содержание художественного творчества. Но они «ня могуць дыктаваць сваіх законаў КРАСЕ», поскольку высшим предназначением искусства «з'яўляецца будзьняне ЭСТЭТЫЧНАЕ ЭМОЦЫ» [128, с. 23-26].

Анализ содержания публицистики М. Богдановича свидетельствует, что в ней значительное место занимало музыкальное искусство. Подтверждением этого является рецензия на журнал «Музыкальный современник». Этот ежемесячный журнал, издававшийся на протяжении 1915–1917 годов под редакцией Н. А. Римского-Корсакова, являлся крупнейшим органом музыкальной культуры в России, сгруппировавшим вокруг себя почти все наиболее видные музыкально-критические силы России. Богданович указывает на внепартийность журнала, где «нет никаких обязательных отделов, нет руководящих статей». Редакции удается выдерживать принцип «лишь ценою превращения журнала в периодически выходящий альманах музыкальных статей... Более того, редакция, не высказывая своего мнения, дает рядом по одному и тому же предмету две резко противоречащие друг другу статьи (например, об опере А. Оленина «Кудеяр»)). М. Богданович склоняется к тому, «что подобная постановка дела в предреволюционный период наиболее целесообразна» [20, с. 400].

Терпимо воспринимая современные ему гетерогенные музыкальные течения во всем их объеме, поэт одновременно в своих критических статьях о музыке ярко проявляет себя как весьма самостоятельный, принципиальный и прозорливый критик. Достаточно сказать, что он в статье «Об интересном мнении г. Глебова» весьма профессионально вел полемический диалог с известным российским музыковедом Б. В. Асафьевым о творческом методе М. П. Мусоргского.

В определении стиля музыки русского композитора Богданович ссылается на мнение Глебова о том, что Мусоргский – не реалист, но композитор-романтик. Критик согласен с Глебовым, что Мусоргский «творит из элементов жизни новые, интенсивные, «искусственные», вернее «искусные», переживания, причем таковые представляются нам и красивее, и напряженнее, чем те ощущения, что мы берем прямо от жизни» [21]. Соглашаясь с этим, Богданович добавляет, такая характеристика применима ко всякому настоящему художнику, к какой бы школе он не принадлежал. Иначе, творец – не художник. Таким образом, художественность Мусоргского не подлежит сомнению, вопрос же о романтичности его творчества остается открытым. Свое суждение о Мусоргском Богданович обосновывает логически, указывая на связь музыки Мусоргского с ее словесным текстом. Если тексты, особенно самого композитора, относятся к активу реалистической литературы, что бесспорно, и существует соответствие между ними и музыкальным сопровождением, то музыка, очевидно, тоже реалистична. Если же допустить, что данного соответствия нет, не стоит тогда вообще говорить о художественности творчества Мусоргского. Таким образом, Мусоргского как истинного художника М. Богданович считал реалистом.

М. Богдановичу принадлежит заслуга в заметном расширении понятийных аспектов категории «музыкальность». Самоотверженный идеолог и практик национального возрождения А. Луцкевич утверждал, что музыкальность богдановичского стиха достигается не внешним волевым желанием, сознательным стремлением поэта писать «музыкально», но вытекает из особенностей его внутренней психической организации. Луцкевич называет Богдановича поэтом полутонов. «Паўтоны ў фарбах, у гуках, у перажываннях – вось асноўная рыса творчасці Максіма Багдановіча... Яго ролю ў беларускай паэзіі можна прыраўнаць да ролі таго, хто ўвёў у музыку паўтоны, хто на іх збудаваў новую гармонію. У аснову сваёй гармоніі Багдановіч паклаў лад мінорны. Ён іграе на бэмолях. І гэта зусім зразумела: гэта выплывае з Ягонае індывідуальнасці... Згэтуль выплывае і агульны тон паэзіі Багдановіча, які мамэнтамі напамінае сум і тугу бясмертных твораў Шопэна» [127, с. 12-13].

Современники отмечали, что музыкальная впечатлительность была свойственна М. Богдановичу на протяжении всей его жизни. В детстве он очень любил слушать народные песни в исполнении тети Марии. «І як толькі яна пачынала спяваць, ён кідаў гульню, адкладаў кніжку, падыходзіў да яе і,

як зачараваны, слухаў...» [152, с. 102]. Повзрослев, Богданович стал живо интересоваться классической музыкой.

Заслуживает внимания суждение М. Богдановича об использовании фольклора национальными поэтами и композиторами. Фольклоризм, по его мнению, должен стать стержнем национальной музыки, источником ее стилового обогащения. Он настоятельно рекомендовал начинающим поэтам «трымацца народнай песні, як сляпы трымаецца плота...» [20, с. 290]. Именно в песне, предполагал он, содержатся те огромные потенции, которые могли бы ускорить процесс становления на Беларуси национальной поэзии и музыки. Песня творчески интересовала Богдановича. Поэт советует начинающим творцам «навыкаць» к ней, вслушиваться в интонацию, стараясь перенимать неповторимый эмоциональный колорит белорусской песни. Только следует помнить, «адна рэч – песня, другая – верш; песня пяецца, і гэтае робіць да яе такія вымогі і надае ёй такія прыкметы, удаваць каторыя ў *вершы* было б слепатай» [20, с. 290]. Надлежит не подделываться под белорусскую песню, а творить в народном духе.

Анализируя отношение поэта к фольклору, складывается такое впечатление, будто Богданович осознанно ищет в песенном фольклоре конструктивно-стилистический принцип ритмической организации стиха во избежание механического переноса народной песни в целом на почву национального поэтического искусства. Богданович высчитывает музыкальные ритмы и метры, чтобы потом, удвоив их в литературной плоскости, применить в качестве ключевого формообразующего приема. Более того, стихотворный ритм подчас оказывается «параметром порядка», способным подчинить себе каждый отдельный структурный элемент произведения.

Значение народной песни в жизни человека М. Богданович показал в рассказах «Апокрыф» и «Шаман», где народная песня выступает как отражение постоянно повторяющегося опыта конкретной нации, тождественна красоте, которая в свою очередь полезна человеку генетической информацией, подспудно открывающейся носителю ментальности через восприятие народной музыки. В рассказах сформулировано эстетическое кредо поэта, которое состоит в том, чтобы «адкрываць някідкія, няяркія праявы рэчаіснасці і духу і ўзводзіць іх да найвышэйшай ступені мастацкага хараства» [19, с. 45]. Он отбирал для образного перевоплощения как-будто все вторичное, то, чего другие не замечали, и создавал чудесную лирическую гармонию.

Таким образом, впитав в себя наиболее типичные для белорусского этноса интонации, образы, темы и сюжеты, Богданович пытается затем активизировать и реализовать всю эту многовековую философию бытования белорусов непосредственно в своих произведениях, причем в качестве явления эстетического порядка.

Философское и эстетическое обоснование модернистской концепции культуры предложил К. Малевич. Известны его публикации «От кубизма к супрематизму: новый живописный реализм» [141], «О новых системах

искусства» [140], «Бог не скинут: искусство, церковь, фабрика» [139], «Уновис» [142] и др. Малевич обогатил категориальный аппарат науки о культуре такими понятиями, как «техническая эстетика», «дизайн». Основная дефиниция его философии искусства – добавочный элемент, понимаемый как некоторый внешний относительно искусства фактор социального прогресса, проникающий в художественную систему, обновляющий и трансформирующий ее. Универсальным законом в общественной жизни, равно как и в искусстве, по Малевичу, становится принцип экономии энергии и средств. Отвергается ценность академических традиций в искусстве. Теоретик модернизма Малевич выступал за дегуманизацию искусства. Его эстетике свойственна ориентация не на психологию отдельной личности, а внимание к массам, социальным полумифологическим архетипам («крестьянин», «рабочий», «капиталист», «красноармеец»).

Суммируя все сказанное, можно прийти к заключению. В конце XVIII в. идеи рационализма и сенсуализма начали проникать в эстетическую мысль Беларуси. Нередко в трактатах положения эстетики гармонично сочетаются с аспектами музыкальной теории, проблемами педагогики и методики преподавания музыки. Эстетика классицизма соотносится с идеями раннего романтизма. Во второй половине XIX – начале XX веков эстетическая мысль Беларуси проявляется не только в сочинениях трактатного плана, но и в публикациях периодической печати как важной области социальной коммуникации. Проблемы музыкальной и театральной критики и эстетики широко обсуждаются на страницах польской, русской и белорусской периодики. В ней очерчиваются критерии эстетической оценки в искусстве, обосновывается понимание процесса художественного творчества, осмысливается значение профессиональной критики, а также реалистически воспроизводится состояние художественной жизни белорусской провинции.

В СМИ в определенной степени представлена история художественной культуры Беларуси. В статьях на публичное обсуждение выносятся некоторые эстетические проблемы театра и музыки: изобразительные и выразительные возможности искусства, художественная истина и вкус в искусстве, роль и функции музыкальной и театральной критики. Ряд публикаций вовлекают читателей периодики в размышления над проблемами эстетической ценности театра, музыки и зодчества, их соотношения с действительностью.

Среди материалов периодики по истории эстетики исключительное место занимает белорусскоязычная газета «Наша ніва». На ее страницах впервые в печати философски осмысливается национальное музыкальное и театральное искусство, его роль в раскрытии экзистенции белорусского народа, формировании его самосознания. Главной задачей белорусских гуманистов начала XX века в эстетической сфере являлось развитие народного творчества и на его основе создание национального профессионального искусства. На страницах «Нашай нівы» вырабатывается общая методология музыкальной и театральной критики и педагогики,

определяются функции музыкального и театрального искусства, рассматриваемого как эффективное средство формирования национальной идентичности.

3.2 Диверсификация форм и содержания художественного образования в XIX – первой четверти XX в. на территории Беларуси

Художественная культура Беларуси представляла собой довольно разветвленную систему, включающую в себя народное, профессиональное искусство и любительские формы художественного творчества. Плодотворная деятельность субъектов художественной культуры, безусловно, настоятельно требовала организации систематического освоения ими основ художественного творчества. Необходимо было создать эффективную систему светского и духовного художественного образования и воспитания.

В XIX в. на белорусских землях начинает постепенно складываться такая система, которая в определенной степени способствовала формированию у субъектов художественной культуры некоторых умений и навыков, необходимых для исполнительской деятельности. В XVIII столетии значительное место в системе художественного образования и эстетического воспитания занимали монастырские униатские и католические учебные заведения. Иезуиты, базилиане, доминиканцы, кармелиты, монахи других католических и униатских орденов имели на территории Беларуси 37 училищ [13, с. 169]. В учебных планах католических коллегиумов, академий и других образовательных учреждений, принадлежащих орденам протестантской и униатской конфессий, музыка, танцы, основы сценического мастерства составляли общеобразовательные предметы. В программы были введены уроки хорового пения, хореографии, отводилось время для занятий на музыкальных инструментах. В некоторых коллегиумах образовывались школьные капеллы. Например, капелла существовала в Витебском коллегиуме в 30–90-х гг. XVIII в. «Инструментарый капелы, по подсчетам В. П. Прокопцовой, складали скрипки, басэтли, квартвіёлы, габоі, валторны, трубы, клавікорд, арган. У рэпертуар уваходзілі канты, сімфоніі, оперы, танцавальная музыка» [176, с. 60]. В связи с тем, что в католических учебных заведениях функционировали театры, в коллегиумах большое внимание уделялось преподаванию риторики и поэтики, исполнительскому мастерству в сфере драматического и музыкального театра.

При храмах иезуитов и униатов в Витебске, Гродно, Жировичах, Минске, Могилеве, Несвиже, Новогрудке, Полоцке, Слуцке существовали музыкальные бурсы, где дети горожан, свободных крестьян и мелкой шляхты получали некоторую музыкальную подготовку, необходимую для домашнего музицирования.

Воспитанники бурс изучали дирижирование, композицию, теорию музыки, овладевали навыками пения, игры на нескольких инструментах, выступали в составе капелл на школьных торжествах, праздниках и богослужениях, занимались также педагогической деятельностью в бурсах. Наиболее подготовленные учащиеся старших классов обучали младших учеников (обучение в бурсах продолжалось шесть лет). К примеру, «...в капелле Гродненской бursы в 1773 г. было 11 инструменталистов и вокалистов, в том числе платные музыканты и учащиеся. В репертуар коллектива входили произведения церковной и светской музыки» [113, с. 155-156].

Центрами хорового искусства являлись братские школы, которые функционировали в Бресте, Вильно, Минске, Могилеве, Пинске, Слуцке и других белорусских городах. Дети мелкой шляхты, духовенства, ремесленников и торговцев изучали хоровое искусство, овладевали навыками игры на виолончели, кларнете, скрипке, флейте и других музыкальных инструментах. Наиболее талантливые выпускники братских школ пели в церковных хорах. Обучение осуществлялось по сборникам религиозных песен европейских авторов с линейной системой нотной записи, осваивались болгарские и греческие распевы.

Анализ методической литературы того времени, а также практика ее использования в учебном процессе свидетельствуют о том, что преподаватели конфессиональных учебных заведений опирались на такие пособия, как «Искусство игры на клавесине» Ф. Куперена, «Пьесы для клавесина с методами упражнений пальцев и пьесы для клавесина с таблицами упражнений» Ж.-Ф. Рамо, «Искусство игры на клавире» Ф. Марпурга, «Опыт правильного способа игры на клавире» К. Ф. Э. Баха [30], «Азбука знаменного пения» А. Мезенца и др. Популярностью пользовались также «Теория и практика музыки» С. Лаускмина, «Начала музыки как фигурального, так и хорального пения» А. А. Воронца [59], «Инструкция по хоральному пению» Э. Тупальского и др. Пособия западноевропейских и отечественных авторов соответствовали общепринятым в музыкально-педагогической науке того времени дидактическим нормам.

Музыканты и артисты частновладельческих оперно-балетных театров и симфонических капелл овладевали нотной грамотой, мастерством инструментального, хорового и танцевального исполнительства в школах, создаваемых при резиденциях белорусских магнатов. По сведениям исследователей истории белорусской культуры Л. Лыча и И. Новицкого, в Гродно, Несвиже, Ружанах, Свислочи, Слониме, Слуцке, Поставах, Шклове и других белорусских городах, местечках и поместьях знати к концу XVIII в. существовало 26 оперно-балетных театров и около 30 симфонических капелл [131, с. 86]. Будущие музыканты-инструменталисты, вокалисты и артисты балета обучались также в частных крепостных школах. Так, в Гродно А. Тизенгаузом в целях подготовки артистов для своего музыкального театра была создана театральная школа. Изучение деятельности аналогичных школ

показывает, что содержание и формы организации учебного процесса в них были разными. В одних школах учащиеся овладевали музыкально-теоретическими и практическими предметами в комплексе с общеобразовательными дисциплинами, в других – посещали только уроки пения и игры на инструментах. Занятия, как правило, проводились известными зарубежными музыкантами и педагогами. Так, в Слуцкой балетной школе, созданной Г. Ф. Радзивиллом (Рыбанькой), музыку преподавал Ф. Витман, танцы – балетмейстеры Л. М. Дюпре и А. Путини [70, с. 193]. С учащимися школы занимались все музыканты, приезжавшие в поместье с концертами. В Слонимской музыкальной и балетной школе (Департамент балетных детей) при театре М. Каз. Огинского музыку преподавали А. Бауер, Д. Грабенбауер, А. Донесси, К. Киприани, Ю. Паули и другие известные западноевропейские музыканты [222, с. 115]. В целом, изучение практики подготовки музыкантов и исполнителей сценических танцев для частновладельческих театров белорусской магнатории показывает, что обучением талантливой молодежи занимались в основном педагоги из стран Западной Европы.

Таким образом, уже с конца XVIII в. наряду с существующими конфессиональными образовательными учреждениями начинают функционировать светские узкопрофессиональные учебные заведения, подготавливающие кадры для нужд религиозного и светского театрально-музыкального творчества.

Распространение идеологии Просвещения, сущностью которой являлся приоритет разума и науки в жизни личности, общества, государства, способствовал становлению светского художественного образования. Конфессиональные и профессиональные частные учебные заведения перестали соответствовать потребностям общественного развития, назрела острая необходимость реорганизации системы художественного образования и воспитания. Первым шагом в этом направлении стала реформа пиарских школ, предложенная общественным деятелем и педагогом С. Канарским, осознавшим необходимость внесения изменений в содержание и методы обучения в пиарских школах. Реформатор придавал большое значение изучению родного языка и природоведения, обосновывал актуальность эстетического и физического воспитания учащихся, ратовал за сокращение курса теологии в пользу проведения практических занятий, придерживался мысли о том, что школа должна давать не только знания, но и воспитывать гражданина [14, с. 206]. Реформа пиарских школ была поддержана радикально настроенными слоями шляхты.

На расширение и углубление содержания светского художественного образования на территории Беларуси серьезно повлияла школьная реформа 1773 г., юридическое оформление которой связано с созданием Образовательной (Адукацыйнай) комиссии. В период с 1773 по 1775 гг. были осуществлены мероприятия в сфере образования, в результате которых школа приобрела светскую направленность. Руководство системой образования перешло от духовенства к гражданским учреждениям

(окружным и подокружным школам). Теология была исключена из школьных программ. Устав, разработанный комиссией, обращал внимание на необходимость эстетического воспитания учащихся, которое вместе с физическим считалось важнейшим условием формирования целостной гармоничной личности. Наряду с предметами физико-математического цикла рекомендовалось изучать историю «изящных» наук и искусств [84, с. 12]. За 20 лет своей деятельности Образовательная комиссия открыла светские школы в Барунах, Бобруйске, Березевичах, Бресте, Вишневе, Волковыске, Гродно, Дрогичине, Жировичах, Лиде, Лужках, Минске, Мозыре, Несвиже, Новогрудке, Пинске, Поставах, Щучине [13, с. 166].

Преобразование системы образования продолжилось после присоединения Беларуси к Российской империи. В России в 1772 г. была создана Комиссия по организации народных училищ. Согласно с разработанным ею «Уставом народных училищ», в период с 1789 по 1793 гг. в Витебской и Могилевской губерниях были созданы 2 главных и 6 малых народных училищ (Витебск, Копысь, Могилев, Мстиславль, Орша, Полоцк, Чаусы, Чериков) [13, с. 167].

В результате реформы европейская часть империи была разделена на шесть учебных округов, которыми руководили назначаемые царем попечители. Все белорусские учебные заведения вошли в Виленский учебный округ, которым руководил А. Чарторийский. Учебно-методическим и административным центром округа стал Виленский университет. В ходе реформы увеличилась сеть светских общеобразовательных школ, сократилось число монастырских образовательных учреждений. К середине XIX в. на территории Беларуси существовало 576 учебных заведений, в том числе одно высшее – Горе-Горецкий земледельческий институт, 12 средних, 45 неполных средних, 45 государственных и частных женских училищ и более 400 государственных, ведомственных и частных начальных школ [14, с. 206].

Согласно «Временным правилам для народных училищ Виленской, Ковенской, Минской, Могилевской и Витебской губерний», в народных сельских училищах преподавались следующие предметы: Закон Божий, русское чтение и письмо, чтение на славянском языке и арифметика. Кроме этого детей обучали церковному пению и пению избранных русских песен [6]. Пение, включенное в учебные программы светских заведений, оказывалось важным, на наш взгляд, в эстетическом и нравственном воспитании учащихся. Оно рассматривалось как один из общеобразовательных, эстетически воспитывающих и развивающих предметов, который имел полезное применение и после окончания школы. Осуществлялось вокально-хоровое обучение детей, формировалась основа для создания певческих коллективов, исполняющих как духовные, так и светские сочинения. Школьный хор получал возможность вести активную концертную деятельность. Важнейшим требованием хорового исполнения было умение петь стройно, благоговейно и осознанно. «Это согласовывалось, по мнению С. С. Герасимович, с ведущим принципом хорового обучения на

начальном этапе: петь просто без всяких хитростей и музыкальных тонкостей, но так, чтобы пение вошло в привычку, считалось родным, усвоилось бы не только памятью, но и сердцем учащегося, и легло бы твердым, незыблемым фундаментом для дальнейших занятий по этому предмету» [68, с. 64]. Следует отметить, что хоры начальных училищ были достаточно многочисленными, до 40 человек, нередко с участием бывших воспитанников.

В системе образования, в соответствии с реформами, прочное место занимали прогрессивные для своего времени ланкастерские школы, возникшие в результате общественного движения за недорогой и быстрый способ получения базового образования по системе английских педагогов Дж. Ланкастера и А. Белла. Система предусматривала обучение детей и взрослых наиболее подготовленными учащимися под руководством учителя. В первой четверти XIX в. в Беларуси существовало 13 таких школ, которые содержались на средства крупных землевладельцев [126, с. 32]. В этих учебных заведениях преподавались агрономия, анатомия и ветеринария, медицина, лесоводство, основы земледелия и др. Также изучались художественные предметы. Так, в фольварке Радковщина, принадлежащем роду Моношко, учащиеся уездного училища взаимного обучения, наряду с изучением арифметики, катехизиса, письмом, чтением и чистописанием, «упражнялись в хоровом пении».

Заметную роль в трансляции музыкальных знаний сыграли частные пансионы, которые действовали в первой половине XIX в. в ряде белорусских городов. Их владельцами, как правило, были высокообразованные и прогрессивные люди. Так, в Минске один из пансионов принадлежал талантливому педагогу, известному музыканту и дирижеру Д. Стефановичу. В его пансионе совершенствовались музыкальное мастерство С. Моношко, Ф. Миладовский и др. Образцовым считался также минский пансион Л. и М. Монтегранди [15]. Здесь обучалась, а позже и преподавала К. Марцинкевич. Аналогичные учебные заведения существовали в Бресте, Витебске, Гомеле, Гродно, Пинске, Полоцке [176, с. 95]. В учебных планах пансионов значительное внимание отводилось изучению музыки, основ живописи.

В начале XIX в. интенсивное развитие получили гимназии. По Уставу 1804 г. гимназия ставила себе целью подготовить учащихся к обучению в университете, сообщить «сведения, необходимые для благовоспитанного человека» [174, с. 261]. В первой четверти XIX в. были открыты Гродненская, Жировичская, Минская, Могилевская, Свислочская гимназии. В 1827 г. в гимназию было преобразовано Слуцкое уездное училище. В этих средних учебных заведениях 41 % учебного времени занимало изучение древних языков, 18 % – предметы естественно-математического цикла. Наряду с преподаванием гуманитарных и естественно-математических дисциплин большое внимание уделялось изучению «изящных» искусств – живописи, хореографии и музыки. Согласно Устам о классических и реальных гимназиях и протогимназиях церковное и светское пение являлось

обязательным предметом. В гимназиях подавляющее большинство преподавателей «изящных» искусств имело соответствующее художественное образование. Так, музыку и пение в Минской гимназии преподавали скрипач и композитор К. Кжижановский, Д. Стефанович, Ц. Арамович, Ф. Костюкевич. В Гродненской гимназии музыкальные дисциплины изучались под руководством известного новатора в области теории музыки И. Добровольского, который впервые в России попытался использовать литографический способ в нотопечатании. Из гимназистов им был создан любительский оркестр, исполнявший произведения композиторов-классиков [176, с. 101]. Анализ творческой деятельности гимназий свидетельствует о том, что любительские инструментальные и хоровые коллективы достаточно высокого исполнительского уровня имелись во всех гимназиях. К примеру, хор учащихся Гродненской гимназии мог исполнять сложнейшие полифонические произведения И. С. Баха, А. Ласа и др. В репертуаре хора Слуцкой гимназии значились произведения М. Глинки («Жаворонок»), Н. Римского-Корсакова (хоры из оперы «Снегурочка»), А. Рубинштейна («Романс») и др.

Сеть правительственной средней школы продолжала развиваться на протяжении всего XIX в. В 1908 г. на Беларуси уже действовало 10 мужских и 12 женских правительственных гимназий, 1 коммерческое (Минское) и 5 реальных училищ, 1 мужская прогимназия, 16 мужских и 47 женских частных учебных заведений [13, с. 380].

Таким образом, создание гимназий и изучение в них музыки, например, способствовало развитию эстетического вкуса, у учащихся формировались способности к восприятию и пониманию прекрасного в искусстве и жизни. Минскую гимназию окончили композиторы М. Ельский, С. Монюшко, Свислочскую – Н. Орда.

Традиции художественного воспитания продолжались в семинариях, являющихся крупными общеобразовательными учебными центрами, где готовили духовенство и учителей начальных классов. В первой половине XIX в. действовали католические, православные и униатские семинарии. В соответствии с Уставом духовных семинарий, принятом в 1844 г., в них должен был изучаться полный курс классической гимназии. Обучали пению, игре на различных музыкальных инструментах. Во всех учебных заведениях такого типа существовал хор, в репертуар которого входили канты, религиозные и некоторые светские лирические песни («Еще солнце», «Служил тебе долго», «После веселого танца» и др.) [75, с. 69].

Музыка являлась обязательным предметом и в учительских семинариях, которые начали создаваться в Беларуси в последней четверти XVIII в. Во второй половине XIX в. они существовали в Витебске, Молодечно, Несвиже, Полоцке и Свислочи. Обучение в них продолжалось 3 года, а с 1907 г. – 4 года. В семинарию принимались лица с 16-летнего возраста, окончившие начальные народные училища и подготовительный класс семинарии [189, с. 285]. В учительских семинариях в свое время

учились известные деятели белорусской культуры А. Е. Богданович, Я. Колас, К. Чорный и др.

Вклад в совершенствование системы художественного образования и воспитания внесли Виленский университет и Полоцкая иезуитская академия. В университете существовал факультет литературы и свободных искусств, на котором в 1803 г. была создана кафедра музыковедения. Руководителем этой кафедры на протяжении более 20 лет являлся Я. Голланд. Он вел музыкально-теоретические предметы, руководил студенческим хором и оркестром. Здесь же музыкальные дисциплины преподавал известный пианист и органист Я. Ренер, автор многих салонных пьес. Выпускники факультета свободных искусств получали диплом об окончании курса теории композиции 225, с. 287].

В 1812 г. на базе Полоцкого иезуитского коллегіума была создана Полоцкая иезуитская академия, которая имела статус университета. В академии существовал факультет свободных наук, древних и современных языков, где вместе с изучением греческого, древнееврейского, итальянского, латинского, немецкого, польского, русского, сирийского, французского языков много внимания уделялось усвоению теории и практики изобразительного, театрального и музыкального искусства. О высоком уровне музыкального воспитания свидетельствует наличие студенческой капеллы, хора и театра [70, с. 139]. Т. В. Лихач в одной из своих статей, посвященных музыкальному образованию в конфессиональных учреждениях, описывает торжество в академии, на котором «...іграла студэцкая капэла, а яе маэстра, айцец Кюферлін, даваў канцэрт на скрыпцы. Вельмі ўрачыстая ілюмінацыя пры гучанні школьнай і вайскавай музыкі працягвалася да позняй ночы» [121, с. 15].

Таким образом, исследование системы подготовки кадров для художественной культуры в первой половине XIX в. свидетельствует о том, что художественное образование, в том числе и театрально-музыкальное, осуществлялось преимущественно в общеобразовательных учреждениях разного типа – от начального уровня до высшего. В этот период завершается деятельность оперных школ, функционировавших при магнатских театрах.

Позднебелорусский романтизм и реализм второй половины XIX – начала XX в. ускорил развитие городской художественной культуры, неотъемлемой частью которой становится профессиональное и любительское творчество. В истории культуры этот период отмечен активным ростом общественной и художественной жизни в белорусских городах. В Витебске, Гродно, Минске, Могилеве открываются стационарные театры, создаются различного рода общества, которые занимаются организацией публичных концертов, гастролей известных зарубежных артистов, лекторов о жизни и творчестве выдающихся деятелей искусства. Любительская деятельность постепенно приобретает форму профессионального творчества. Из разных социальных слоев формируется категория музыкантов, актеров, которые посвящают себя искусству целиком и полностью. Возрастание значения профессионализма в исполнительской практике, формирование качественно

новой городской театральной и музыкальной среды потребовали гораздо более совершенной системы подготовки специалистов. Остро встала проблема создания специализированных художественных школ, в которых бы основное внимание было уделено планомерному овладению учащимися системой художественно-эстетических знаний, исполнительских умений и навыков.

Подъем национально-освободительного движения, начавшийся на рубеже XIX–XX веков, выдвигал задачу создания белорусской национальной системы образования и воспитания. Многие деятели культуры, поддерживающие идеи революционеров-демократов, выступали за преобразование сложившейся системы художественного образования на демократических началах. Этот исторический отрезок времени, по мнению В. П. Прокопцовой, «...вызначыў шырокія асветніцкія і выхаваўчыя магчымасці мастацтва, сфарміраваў падставы для эксперыментальнага пошуку мастакоў, музыкантаў, дзеячоў тэатра, стварыў умовы для арганізацыі пашыранай цэласнай адукацыйнай сістэмы» [176, с. 140].

В конце XIX в. возникают профильные художественные школы. Например, училище при костеле св. Роха в Минске, единственное по своему профилю в Российской империи, где осуществлялась подготовка органистов. Инициатором создания и бессменным руководителем училища был каноник Ф.-Ф. Я. Сенчиковский. В соответствии с пятилетней учебной программой учащиеся приобретали основательную теоретическую подготовку, овладевали певческим мастерством, искусством игры на фортепиано, скрипке. Выпускники училища становились высокопрофессиональными музыкантами [237, с. 178].

Центрами музыкальной культуры в начале XX в. стали Виленское (1904 г.) и Минское (1907 г.) музыкальные училища. В Минском училище, созданном по инициативе известного скрипача, дирижера и педагога Н. Рубинштейна, выпускника Петербургской консерватории, подготовка музыкантов велась на дневном и вечернем отделениях по классам виолончели, скрипки, фортепиано, духовых инструментов, пения. Рубинштейн, награжденный за музыкальные успехи большой золотой медалью, организовал обучение на высоком уровне. Учебная программа была рассчитана на три курса – низший, средний и высший. Срок обучения составлял 6-7 лет, по классу пения – 4-5 лет. Специальные и теоретические дисциплины в училище преподавали талантливые музыканты и педагоги Г. С. Бах, И. А. Генко, Л. В. Зиберштейн и др. [98, с. 114-124].

Определенный вклад в становление специального музыкального образования внесли музыкальные школы и курсы, создаваемые частными лицами в белорусских городах. Так, в 1886 г. в Могилеве была открыта музыкальная школа госпожи Печковской, в Минске в 1894 г. – музыкальная школа госпожи С. Я. Шацкиной. В начале XX в. в Гомеле была весьма популярна частная музыкальная школа господина С. Л. Захарина [176, с. 123]. В этих учебных заведениях целенаправленно велась подготовка профессиональных музыкантов. Многие выпускники школ успешно

продолжали обучение в европейских и российских консерваториях. Об этом свидетельствует корреспонденция «Минского листка», в которой оценивается качество подготовки в музыкальной школе С. Шацкиной: «Деятельность этой школы за сравнительно короткий период своего существования успела дать хорошие результаты, насчитывая своих учеников во всех консерваториях, как отечественных, так и за границей, преимущественно в Лейпцигской, где ученики и ученицы продолжают совершенствоваться» [98, с. 109].

Анализ деятельности названных учебных заведений позволяет утверждать, преподавание в них осуществлялось на профессиональном уровне. Среди педагогов были выпускники Московской, Санкт-Петербургской, Дрезденской и Лейпцигской консерваторий И. Добржевич, М. Липольд, Р. Мосткова, Г. Пушилов, С. Шацкина и др. В концертном репертуаре учащихся значились сложные произведения И. Гумеля, В. Моцарта, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена.

Формой музыкального воспитания и образования в этот период становятся открытые курсы концертного, салонного и оперного пения, создаваемые выдающимися исполнителями. Так, значительным событием в музыкальной жизни Минска явилось открытие курсов пения солисткой Русской оперы Н. М. Мурановой в 1890 г. В процессе обучения на курсах их слушателям, наряду с постановкой голоса, преподавалось сценическое мастерство, изучались произведения классической и современной музыки. Курсы сольного пения Ю. Рейдер в начале XX в. функционировали в Могилеве.

При Минской Алексеивской женской гимназии в 1914 г. были открыты трехгодичные музыкальные курсы Г. Ф. Львовой, после окончания которых слушателям присваивалась квалификация преподавателя музыкальных школ. Занятия велись по теории музыки, эстетике, сольфеджио и гармонии, методике фортепианной игры. В классах фортепиано, скрипки, сольного и хорового пения слушатели совершенствовали инструментальное и вокальное мастерство.

Таким образом, в XIX в. сложились разнообразные формы художественного образования и воспитания. Наряду с обучением учащихся в общеобразовательных учреждениях, подготовкой в частных школах в усадьбах феодальной знати, начинают создаваться учебные заведения специального художественного образования – конфессиональные и светские музыкальные школы, частные художественные школы, пансионы и курсы (Бейера, Гейделя, Захарина, Львовой, Мацковского, Монтегранди, Мурановой, Печковской, Рейдер, Стефановича, Шацкиной, Яновской и др.). Особенно заметную роль в подготовке профессиональных кадров играли музыкальные школы и училища, ставшие основой для формирования целостной системы музыкального образования в XX столетии.

На рубеже XIX–XX вв. важным фактором мировоззренческого развития белорусской творческой интеллигенции являются идеи реализма и модернизма. В это же время широкое распространение получают положения

культурологической концепции национального возрождения. Обосновывается необходимость свободного развития белорусской национальной культуры, составной частью которой являлись образование и воспитание. Представители революционно-демократического движения отстаивали право широкого доступа народных масс к духовному богатству мирового искусства. В документах организаций Пролеткульта говорилось о необходимости «... организации экскурсий в музеи и на выставки, налаживания лекций и экскурсий по всем вопросам, которые касаются искусства, знакомить трудящиеся массы с великими произведениями буржуазного искусства как в области литературы, так и в области живописи и музыки» [69, с. 14].

В соответствии с концепцией социалистического преобразования общества предусматривалось создание новой системы эстетического воспитания трудящихся, подготовки профессиональных кадров для пролетарского искусства.

В числе наиболее важных задач культурной революции, наряду с ликвидацией неграмотности, значилась реорганизация системы общеобразовательных школ. Создавались четырехлетние начальные и семилетние средние школы, ставшие основным звеном новой системы. Так, в 1926–1927 гг. в БССР существовали 4832 начальные и 293 семилетние школы [13, с. 298]. Система специальной профессиональной подготовки кадров состояла из профессионально-технических школ, техникумов и институтов. В первые десятилетия XX в. начала складываться сеть высших учебных заведений – БГУ, БПИ, Институт сельского и лесного хозяйства, Белсельхозакадемия. В учебные планы общеобразовательных школ в качестве обязательного предмета вводится музыка. Музыкальное воспитание осуществлялось посредством пения в хоре, слушания музыки, бесед о музыке. Учащиеся обучались игре на музыкальных инструментах, слушали выступления профессиональных артистов и любительских коллективов. В общеобразовательных, профессионально-технических, средних специальных и высших учебных заведениях создавались кружки, студии, любительские ансамбли. Активную культурно-просветительскую работу проводило Минское белорусское ученическое объединение (1917–1920 гг.), в рамках которого функционировали хоровой и драматический кружки [132, с. 172]. Кружки художественной самодеятельности создавались в средних специальных учебных заведениях. Хоровые кружки, например, существовали в Белорусских педтехникумах (1921–1927 гг.) [48, с. 462]. При сельскохозяйственном институте в Горках действовала Белорусская секция студентов (1917–1924 гг.) с отделами музыкального, театрального искусства. В ряде городов СССР (Вологда, Воронеж, Казань, Ленинград, Саратов, Смоленск, Томск и др.) создавались Белорусские студенческие землячества, при которых действовали хоровые и театральные кружки [49, с. 358]. В целом, художественная деятельность была направлена на трансляцию эстетических ценностей культуры.

Значительную роль в процессе приобщения народных масс к искусству сыграли музыкальные студии и народные консерватории. В белорусских городах наиболее широкое распространение получили художественные и актерские студии. Что касается музыкального искусства, различные демографические группы населения приобщались к нему в основном посредством народных консерваторий, в которых, по мнению Б. Асафьева, формировалось «...актуальное и славное музыкальное сознание нового слушателя и откуда выростала новая музыкальная культура навстречу жизненным предпосылкам» [11, с. 133]. Право получить базовое музыкальное образование имели все желающие независимо от социального положения и возраста. Анализ контингента консерваторий показывает, среди слушателей были дети и взрослые, те, кто стремился получить углубленную музыкальную подготовку, а также те, для кого слушание музыки было своеобразным хобби. Процесс создания народных консерваторий был сложным. В условиях экономического упадка, вызванного событиями Первой мировой и гражданской войн, не доставало музыкальных инструментов, нот, помещений для занятий, не хватало высококвалифицированных преподавателей. Однако уже в 1920-х гг. народные консерватории существовали в Бобруйске (1921 г.), Витебске (1920 г.), Гомеле (1919 г.), Минске (1919 г.). Директором Витебской народной консерватории являлся выпускник Петербургской консерватории М. Малько, Гомельской – высокопрофессиональный музыкант из Москвы Н. Назаров. В Витебске на фортепианном отделении консерватории в качестве преподавателей значились выпускники Петербургской консерватории Э. Бай, М. Дубасов, В. Мерин, И. Светловская, А. Штейн, Е. Шуман и др. [176, с. 158].

Изучение структуры и уровня подготовки в народных консерваториях свидетельствует об отсутствии единого подхода к содержанию и формам обучения в них. Так, в Гомельской консерватории существовали специальная и кратковременная формы обучения. Специально музыкой занимались лица, имеющие ярко выраженные природные способности, развивая которые можно было подготовить профессионального музыканта. Краткосрочно обучались слушатели, желающие лишь первоначально освоить технику музыкального исполнительства. В Витебской консерватории занятия велись на фортепианном, хоровом, инструментальном отделениях, а также по классу композиции. Учебным планом предусматривалось изучение исключительно музыкальных предметов, поощрялась творческая активность в форме концертно-просветительской деятельности учащихся. Во всех консерваториях функционировали любительские коллективы. Широкою известностью в это время получили оркестр народных инструментов, вокальные ансамбли Гомельской консерватории, симфонический оркестр Витебской консерватории. Творческие коллективы консерваторий организовывали концерты для рабочих, красноармейцев, жителей белорусских городов и сел.

Развитию интереса к музыкальному искусству способствовали, на наш взгляд, также хоровые студии, получившие распространение в ряде городов Беларуси – Гомель, Климовичи, Минск, Ново-Белица. Так, в Минске известность получили хоровая студия Корофа-Корбут, а также фортепианная студия В. Семашко. Студией в Ново-Белице при заводе «Везувий» руководил А. Я. Туренков.

В целом, оценивая культурно-просветительскую и образовательную деятельность студий и народных консерваторий позитивно, следует однако отметить, что они не соответствовали насущным потребностям развивающейся национальной профессиональной музыкальной культуры БССР. Недостаточное внимание уделялось глубокому изучению народной музыки, общеобразовательной и углубленной профессиональной подготовке. Поэтому, в целом, процесс совершенствования системы художественного образования и воспитания продолжался. В стране велись активные поиски типов учебных заведений, форм образования и воспитания, соответствующих возрастным и психологическим особенностям учащихся.

В начале 1920-х гг. происходит реформа системы художественного образования. Осуществляется дифференциация учащихся по возрасту, разграничены задачи и содержание обучения в начальных, средних специальных и высших учебных заведениях. В ходе реформы создавались новые типы учебных заведений. В республике открываются детские музыкальные школы – основа для развития среднего специального музыкального образования. В них дети обучались с семилетнего возраста. Музыкальные школы в это время были созданы в Бобруйске (1927 г.), Гомеле (1923 г.), Минске (1926 г.), Могилеве (1919 г.) и др. белорусских городах.

Особая роль в подготовке профессиональных кадров для белорусского национального музыкального искусства отводилась музыкальным техникумам, в которых происходило становление представителей отечественной композиторской и исполнительской школ. Так, в Минском музыкальном техникуме композиторское мастерство постигали будущие выдающиеся композиторы Беларуси В. Оловников, А. Богатырев, Н. Соколовский. Техникумы музыкального профиля, по мнению В. П. Прокопцовой, давали не только профессиональное образование, но и объединяли все музыкально-исполнительские и теоретико-исследовательские силы республики [176, с. 164].

Как видим, в первые десятилетия XX в. диверсификация системы образования и воспитания субъектов художественной культуры, в общих чертах, завершилась. Следующей ступенью диверсификации отечественной системы художественного образования и воспитания станет создание в последующие десятилетия высших учебных заведений.

Суммируя выше сказанное можно утверждать, что составляющей частью художественной культуры являлось эстетическое наследие ее субъектов. В отечественной эстетике искусства, развивавшейся в контексте дихотомии Запад–Восток, в этот культурно-исторический период сформировались многие эстетические идеи, обобщающие

имеющийся художественный опыт. Белорусские философы, деятели искусства и критики теоретически обосновали ряд положений о сущности искусства, его роли в эстетическом воспитании человека, о характере восприятия прекрасного, также отметили особенности художественного творчества.

Оригинальные музыкально-эстетические идеи представили в своих работах Я. Голланд, Ф. Голянский, А. Довгирд, М. Ельский, С. Маймон, С. Монюшко, М. Кл. Огинский, Р. Подберезский, М. Почобут-Одляницкий, Я. Снядецкий, В. Сырокомля, Я. Фальковский и др., пытавшиеся решить вопрос о природе музыкального вкуса, таланта субъектов художественного творчества, о значении искусства в нравственном становлении человека.

В первой четверти XX в. М. Богдановичем, О. Бульбой, Я. Коласом, Я. Купалой, А. Луцкевичем, К. Малевичем и другими деятелями белорусской художественной культуры заложены основы методологии отечественной эстетической теории.

Диверсификация системы художественного образования и воспитания также являлась неотъемлемым компонентом белорусской художественной культуры на всех этапах ее социодинамики. К концу XVIII в. были заложены основы светского художественного образования, которое постепенно оформлялось в самостоятельную отрасль деятельности по профессиональной подготовке субъектов художественной культуры.

Художественное образование XIX в. характеризуется тенденцией к усилению профессионализма, что проявилось в возникновении новых типов учебных заведений, изменении целей, содержания и форм обучения, совершенствовании методологии и методики преподавания теоретических и специальных дисциплин.

Новый этап диверсификации отечественного художественного образования и воспитания относится к первой четверти XX в. Он характеризуется массовым приобщением населения Беларуси к искусству, что вызвало принципиальное преобразование всей системы подготовки кадров для сферы художественного творчества. Была сформирована образовательная структура, позволяющая обеспечить начальное и среднее специальное обучение будущих профессиональных деятелей искусства, а также широких слоев любителей театрального и музыкального творчества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В современном культурологическом дискурсе сформировалось представление о художественной культуре как феномене, обладающем вариативностью развития, спонтанностью и принципиальной непредсказуемостью процессов самоорганизации. Социодинамика белорусской художественной культуры в обозначенный культурно-исторический период детерминировалась не только внутренними факторами, но и рядом внешних факторов: а) формирование капиталистических производственных отношений; б) присоединение территории Беларуси к Российской империи; в) полонизация и русификация; г) поликонфессиональность; д) национально-освободительные восстания (1794 г, 1830–1831 гг., 1863–1864 гг.); е) революции (1905–1907 гг., Февральская буржуазно-демократическая и Октябрьская социалистическая 1917 г.); ж) Первая мировая война 1914–1918 гг.; з) национальное государственно-культурное возрождение первой четверти XX в., в результате которого началось формирование национальной культуры и др.

Анализ развития белорусской художественной культуры в рассматриваемый исторический период позволил выделить в нем три этапа ее социодинамики, каждый из которых предполагал переход культуры в состояние, радикально отличное от исходного. Первый этап (конец XVIII в. – 1830-е гг.) характеризовался одновременным существованием разноречивых в идеологическом и разнородных в художественно-эстетическом отношении явлений художественной культуры. Ее развитие в основном протекало в контексте дихотомии Запад – Восток, что способствовало формированию новых идей, идеалов, убеждений и ценностей, провозглашенных представителями эпохи Просвещения и раннего романтизма. В результате освоения достижений субъектов западноевропейских стран в области элитарного искусства в резиденциях крупных феодалов создавались театры, оркестры, хореографические ансамбли, возводились дворцово-парковые ансамбли и усадьбы. Развитие художественной культуры протекало поступательно-последовательно, что обусловило медиативный тип динамических процессов в ней.

Социально-культурная ситуация в Беларуси на втором этапе (1840 – 1880-е гг.) отмечена выявлением первооснов формирования национальной культуры. Это было обусловлено не только национальными процессами в Европе, но и внутренними потребностями субъектов художественного творчества в самоидентификации и консолидации, в стремлении возродить и сохранить элементы этнической специфики белорусов. В произведениях А. Вериги-Даревского, Т. Зана, В. Коротынского, Р. Подберезского, В. Сырокомли, А. Рипинского, И. Храповицкого, Я. Чечета и др. уже содержался материал, отражающий самобытность народной культуры.

Насущная потребность в формировании национальной культуры ориентировала белорусскую художественную элиту на освоение фольклорного наследия. В этом контексте формировался инверсионный тип социодинамики художественной культуры, которому присущи повышение удельного веса перемен в художественном творчестве, многовекторность диалога искусств, развитие элементов будущей национальной профессиональной художественной культуры.

Третий этап (1890-е гг. – первая четверть XX в.) отмечен усилением в творчестве субъектов белорусской художественной культуры критического отражения и оценки действительности, фольклоризма. В социодинамике художественной культуры выразительно проявились черты эмерджентного типа, для которого характерно ускоренное обновление средств и форм художественного творчества, внедрение новаций, формирование профессионального национального искусства.

Сочетание имманентного потенциала самоорганизации белорусской художественной культуры как неравновесной, открытой, нелинейной системы и позитивных внешних факторов предопределило ее динамику в исследуемый период. Существенные изменения в искусстве в конце XVIII – первой половине XIX в. детерминировались идеями просветительской парадигмы, а также романтизма, что особенно ярко отразилось в музыкальном и театральном искусстве. На территории Беларуси сформировались своеобразные центры, где функционировали частновладельческие театры. Заметную эволюцию претерпел школьный театр, зародившийся в XVI в. в католических учебных заведениях. На его подмостках уже ставились драмы, трагедии и интермедии. Сложный комплекс жанровых явлений был характерен для народной драмы. Угасание в первой четверти XIX в. частновладельческих театров актуализировало деятельность западноевропейских, российских и украинских коммерческих театральных трупп общедоступного театра, состоявших из смешанных оперно-драматических коллективов. Во второй половине XIX в. в творчестве субъектов белорусской театральной культуры усиливаются реалистические демократические тенденции. Огромное значение в формировании и развитии отечественного национального профессионального театра в первой четверти XX в. имела творческая деятельность Первой белорусской труппы, созданной И. Т. Буйницким. Глубокие преобразования музыкального искусства в западноевропейских странах и России в XIX в. оказали влияние на белорусское музыкальное творчество. Развитие получают светские формы музыкальной жизни и практики. В опере, симфонии, оратории, а также жанрах бытовой музыки возникают новые музыкальные интонации, обогащаются образно-выразительный строй и язык музыки. Белорусские композиторы начали включать фольклор в свои произведения. Первая четверть XX в. стала своеобразной точкой

отчета в процессе формирования музыкального творчества в национальном контексте. Его субъекты стремились к поиску новых, этнически самобытных средств и форм музыкальной выразительности.

В архитектуре Беларуси с середины XIX в. под влиянием романтизма и реализма начался отход от классической школы и распад стилевого единства. Архитектурно-строительные преобразования осуществлялись с учетом национальных и региональных черт. В конструктивном смысле белорусская архитектура характеризовалась полистилистичностью (модерн, готика, неоклассицизм, неороманский и псевдорусский стили и др.). Специфика периода зрелого модерна (1907–1917 гг.) в зодчестве заключалась в прочной связи между рациональным соединением функций и художественно-эстетических характеристик здания. В то же время архитекторы стремились придать своим сооружениям самобытный национальный характер, творчески переосмысливая архитектурное наследие белорусского народа.

Таким образом, белорусское искусство в конце XVIII – XIX в. обогащалось новыми образами, выразительными средствами и жанрами, происходила модификация ранее существовавших жанров и форм. В первой четверти XX в. происходил переход от постепенных изменений к быстрому обновлению и новациям. Художественное творчество ускоренно обретало национальную форму и содержание.

Белорусская художественная культура в исследуемый период была представлена не только искусством с развитыми традициями культуротворческой и исполнительской практики, но и довольно богатой обобщающей эстетической и критической мыслью об искусстве как феномене духовной культуры. Белорусскими мыслителями XVIII–XIX вв. были определены место и роль искусства в формировании внутреннего мира личности, показано значение художественного вкуса, склонностей и способностей к творческому акту, раскрыта сущность природы гениальности, психологических аспектов восприятия и переживания искусства, нравственности художника, выявлена специфика взаимосвязи творца и реципиента. На страницах русских и польских газет и журналов они анализировали проблемы театрально-сценического и музыкального искусства. Наряду с вопросами чисто профессиональными ими поднималась проблема общественной роли искусства, подчеркивалась его просветительская и воспитательная функция.

В первой четверти XX в. представители отечественной эстетики стремились обозначить пути становления нового национального искусства. В их трудах интерпретировались важнейшие основополагающие научные понятия и категории эстетики. Красота воспринималась ими как единство эстетического и этического, подчеркивалось неутилитарное значение прекрасного, утверждалась значимость красоты и выразительности художественной формы, высказывались суждения об истине в искусстве, критериях эстетической оценки, отношениях художника с публикой.

Фольклор осмысливался как важнейший источник стилового обогащения профессионального искусства

Существенные изменения, происходившие в сфере художественного творчества Беларуси в обозначенный период, повлекли за собой диверсификацию системы художественного образования. На территории Беларуси создавались светские учебные заведения, где значительное внимание уделялось изучению предметов художественного цикла. Расширение и углубление содержания светского художественного образования продолжалось на протяжении всего XIX в. Это время отмечено появлением в Беларуси ряда новых типов светских образовательных учреждений: народных училищ, ланкастерских школ, частных начальных школ, женских училищ, пансионов, прогимназий и гимназий, семинарий и др. Наряду с общеобразовательными и специальными предметами значительное место в учебном процессе этих учреждений отводилось изящным искусствам, что способствовало развитию у учащихся эстетического вкуса, формированию способности восприятия и понимания прекрасного в искусстве и жизни.

Национально-освободительное движение и социалистические преобразования в БССР в первой четверти XX в. выдвигали задачу создания новой отечественной системы приобщения трудящихся масс к искусству, подготовки профессиональных кадров для художественного творчества. В этих целях в Беларуси открывались государственные образовательные учреждения нового типа: художественные студии, народные художественные школы, художественные технические мастерские, художественно-практические институты, народные консерватории, детские музыкальные школы, художественные и музыкальные техникумы, музыкальные училища. В процессе реформы образования в 1920-х гг. была создана эффективная целостная система подготовки кадров для сферы художественной культуры, соответствующая социально-культурным потребностям и интересам белорусского социалистического общества.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абдзіраловіч, І. Адвечным шляхам: даследзіны беларускага светапогляду / І. Абдзіраловіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 44 с.
2. Абрамовіч, З. Карэспандэнцыя / З. Абрамовіч // Вольная Беларусь. – 1917. – 19 ліст.
3. Адорно, Т. В. Філасофія новай музыкі / Т. В. Адорно. – М. : Логос, 2001. – 352 с.
4. Александровіч, С. Х. Беларуская літаратура XIX – пачатку XX ст. : хрэстаматыя крытычных матэрыялаў : вуч. дап. для студэнтаў вышэйшых навуч. устаноў / С. Х. Александровіч, В. С. Александровіч. – Мінск : Выд. Беларус. дзярж. ун-та, 1978. – 255, [1] с.
5. Амброс, А. В. Границы музыки и поэзии: этюд из области музыкальной эстетики / А. В. Амброс. – СПб.; М. : В. Бессель и К°, [1889]. – [4], VIII, 144 с.
6. Андрэева, Е. Гісторыя педагогікі : у 3 ч. / Е. Андрэева. – Мінск : МДП. – Ч. 2 : Гісторыя педагогікі Беларусі са старажытных часоў да 1917 г. . – 244 с.
7. Антоневич, В. А. О национальном самоопределении композиторской культуры Беларуси / В. А. Антоневич // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2001. – № 1. – С. 13–18.
8. Антоневич, В. А. Белорусская музыка XX века: композиторское творчество и фольклор : учеб. пособие / В. А. Антоневич. – Мин-во культ. Респ. Беларусь, Белорус. гос. акад. музыки, Проблемная науч.-исслед. лаборатория музыки. – Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 2003. – 408 с.
9. Архітэктура Беларусі : энцыкл. давед. / Беларус. Энцыкл. ; рэдкал.: А. А. Воінаў [і інш.]. – Мінск, 1993. – 620 с.
10. Архітэктура Беларусі : нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславян. і еўрап. кантэксце : у 4 т. / А. І. Лакотка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларус. навука, 2007. – Т. 3, кн. 1 : Другая палова XVII – першая палова XIX ст. – 431 с.
11. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев ; ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1971. – 375 с.
12. Асафьев, Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1973. – 143 с.
13. Асвета і педагогічная думка ў Беларусі: са старажытных часоў да 1917 г. / М. А. Ткачоў [і інш.] ; пад рэд. М. А. Лазарука [і інш.]. – Мінск : Нар. асвета, 1985. – 464 с.
14. Асвета // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / рэдкал.: М. В. Біч [і інш.] ; прадм. М. Ткачова. – Мінск : БелЭн, 1993. – Т. 1 : А – Беліца. – С. 204–211.

15. Ахвердава, А. Пачынальнікі беларускага піянізму / А. Ахвердава // Мастацтва Беларусі. – 1985. – № 2. – С. 67–70.

16. Ахизер, А. С. Ценности, культура и социальные отношения / А. С. Ахизер // Модернизация в России и конфликт ценностей : сб. ст. / отв. ред. С. Я. Матвеева. – М. : Рос. АН, Ин-т философии, 1994. – С. 14–36.

17. Ахрымчук, Н. Мацей Радзівіл: невядомыя старонкі жыцця і творчасці / Н. Ахрымчук // Пытанні гісторыі і тэорыі музыкі : погляд маладых даследчыкаў : матэрыялы XII навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906-1987) / склад. В. А. Антаневіч, Ю. Д. Златкоўскі. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2003. – С. 34–35.

18. Бабосов, Е. М. Глобализация как предмет социологического анализа / Е. М. Бабосов // Общество и экономика. – 1999. – № 80 (6). – С. 163–172.

19. Багдановіч, І. “Бэмолі” Багдановіча / І. Багдановіч // Крыніца. – 1999. – № 6. – С. 43–49.

20. Багдановіч, М. Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. – 2-е выд. – Мінск : Беларус. навука, 2001. – Т. 2 : Мастацкая проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. – 599 с.

21. Банцэвіч, П. К. Асветніцтва як тыпалагічная рыса беларускай культуры / П. К. Банцэвіч // Прырода, чалавек, культура : праблемы гармоніі. – Мінск : БДУ, 2003. – С. 16–28.

22. Барт, Р. Избранные работы: семиотика, поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

23. Барышаў, Г. І. Гарадскі і маёнткавы прыгонны тэатр на тэрыторыі Беларусі / Г. І. Барышаў // Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1 : Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 года / рэд.: Г. І. Барышаў, А. В. Сабалеўскі. – С. 177–224.

24. Барышев, Г. И. Музыкальный театр Белоруссии : докт. период / Г. И. Барышев [и др.] – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 384 с.

25. Барышев, Г. И. Частновладельческий музыкальный театр второй половины XVIII в. / Г. И. Барышев // Музыкальный театр Белоруссии : докт. период / Г. И. Барышев [и др.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – С. 155–244.

26. Баумгартен, А. Г. История эстетики / А. Г. Баумгартен // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. – М. : Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 452–465.

27. Бах, К. Ф. Э. Опыт истинного искусства игры на клавире / К. Ф. Э. Бах // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 281–297. – (Памятники музыкально-эстетической мысли ; вып. 4).

28. Бахтин, М. М. О семиотическом механизме культуры / М. М. Бахтин, Б. Успенский // Труды по знаковым системам : сб. ст. : редкол.: Ю. М. Лотман (отв. ред.) [и др.]. – Тарту : [б. и.], 1971. – Т. 5. – 552 с.

29. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
30. Бейтсон, Г. Разум и природа: неизбежное единство / Г. Бейтсон ; пер. с англ. и предисл. Д. Я. Федотова. – М. : URSS: КомКнига, 2007. – 244 с.
31. Белл, Д. Грядущее постиндустриальное общество: опыт социального прогнозирования / Д. Белл. – М. : Academia, 1999. – 783 с.
32. Бердяев, Н. А. Кризис искусства / Н. А. Бердяев. – Репринт. изд. – М. : СП Интерпринт, 1990. – 48 с.
33. Бердяев, Н. А. Философия творчества, культуры и искусства / Н. А. Бердяев. – М. : Искусство, 1994. – Т. 1. – 542 с., Т. 2. – 509 с.
34. Берлиоз, Г. Письмо к Каролине Сайн-Витгенштейн / Г. Берлиоз // Избранные письма : в 2 кн. – Л. : Музыка, 1985. – Кн. 2. – С. 136–138.
35. Библер, В. С. Культура. Диалог культур (опыт определения) / В. С. Библер // Вопросы философии. – 1989. – № 6. – С. 30–39.
36. Боас, Ф. Эволюция или диффузия? / Ф. Боас // Антология исследований культуры / сост. Л. А. Мостова. – СПб. : Университетская книга, 1997. – Т. 1 : Интерпретация культуры. – С. 343–347.
37. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М. : Рудомино, 1995. – 337 с.
38. Бондаренко, Е. Г. Учебные заведения нового типа в Республике Беларусь / Е. Г. Бондаренко, А. В. Козулин, С. А. Поваляев // Адукацыя і выхаванне. – 1992. – № 1. – С. 58–64.
39. Булава Т. Дудар / Т. Булава // Наша Ніва : першая беларус. газ. з рыс. – факс. выд. – Мінск : Навука і тэхніка, [1992]. – Вып. 1 : 1906–1908. – С. 4–5.
40. Булгарын, Ф. Успаміны / Ф. Булгарын // Літаратура Беларусі XIX стагоддзя : анталогія / уклад.: К. А. Цвірка, І. С. Шпакоўскі, К. У. Антаневіч, навук. рэд. А. В. Мальдзіс. – Мінск : Беларус. навука, 2013. – С. 76.
41. Бульба, А. “Гусляр” Я. Купалы / А. Бульба // Наша Ніва: першая беларус. газ. з рыс. – факс. выд. – Мінск : Тэхналогія, [1999]. – Вып. 3 : 1910. – С. 659–661.
42. Бэлза, И. История польской музыкальной культуры / И. Бэлза. – М. : Гос. муз. изд-во, 1954. – Т. 1. – 335 с.
43. Вагнер, Р. Произведения искусства будущего / Р. Вагнер // Избранные работы : сб. ст. / Р. Вагнер. – М. : Искусство, 1978. – С. 142–262.
44. Вайц, Т. Антропология первобытных народов / Т. Вайц. – М. : Изд. А. И. Мамонтова, 1867. – Т. 1 : О видовом единстве человеческого рода и первобытном состоянии человека. – 399 с.
45. Вакенродер, В. Г. Фантазии об искусстве : [рассказы и эссе : пер. с нем.] / В. Г. Вакенродер ; вступ. статья А. С. Дмитриева,

коммент. А. В. Михайлова]. – М. : Искусство, 1977. – 263 с. – (История эстетики в памятниках и документах).

46. Ванслов, В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. – М. : Искусство, 1966. – 403 с.

47. Варанец, А. А. Пачаткі музыкі як фігуральных, так і харальных спеваў / А. А. Варанец // Ліхач, Т. У. Тэорыя харальных спеваў на Беларусі / Т. У. Ліхач. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 1999. – С. 175–195.

48. Васілеўская, Н. У. Беларускія педагагічныя тэхнікумы / Н. У. Васілеўская // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / Беларус. Энцыкл. ; рэдкал.: М. В. Біч [і інш.] ; праф. М. Ткачова. – Мінск, 1993. – Т. 1 : А – Беліца. – С. 462.

49. Васілеўскі, Ю. Р. Беларускае студэнцкае зямляцтва / Ю. Р. Васілеўскі // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / Беларус. Энцыкл. ; рэдкал.: М. В. Біч [і інш.] ; праф. М. Ткачова. – Мінск, 1993. – Т. 1 : А – Беліца. – С. 358.

50. Васілеўскі, Ю. Р. Беларуская секцыя студэнтаў Горацкага сельскагаспадарчага інстытута / Ю. Р. Васілеўскі // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / Беларус. Энцыкл. ; рэдкал.: М. В. Біч [і інш.] ; праф. М. Ткачова. – Мінск, 1993. – Т. 1 : А – Беліца. – С. 414.

51. Вебер, М. Избранное. Образ общества / М. Вебер. – М. : Юрист, 1994. – 702 с.

52. Волошинов, В. Н. Марксизм и философия языка: основные проблемы социологического метода в науке о языке / В. Н. Волошинов ; коммент. В. Махлина. – М. : Лабиринт, 1993. – 191 с.

53. Выготский, Л. С. Психология искусств / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1986. – 574 с.

54. Высоцкая, Н. Ф. Актуальные проблемы в изучении древнебелорусского искусства / Н. Ф. Высоцкая // ЭБ БГУ : Общественные науки : Искусство. Искусствоведение. – Минск : БГУ, 2016. – С. 78–86.

55. Вьюгинова, И. О взаимодействии фольклорного и профессионально-авторского в симфонической концепции поэмы «Литовская рапсодия» М. Карловича / И. Вьюгинова // Вопросы музыковедения и философии музыки : сб. ст. – Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 2000. – Вып. 2. – С. 76–99.

56. Габай, Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма / Ю. Габай // Проблемы музыкального романтизма. – Л. : ЛГИТМИК, 1987. – С. 5–30.

57. Габрусь, Т. В., Кулагін, А. М., Чантурыя, Ю. У. Страчаная спадчына / Т. В. Габрусь, А. М. Кулагін, Ю. У. Чантурыя; уклад. Т. В. Габрусь. – Мінск : Полымя, 1998. – 351 с.

58. Ганслик, Э. О музыкально-прекрасном: опыт переосмысления музыкальной эстетики / Э. Ганслик ; пер. с нем. и предисл. Г. А. Лароша. – М. : Изд-во К. Д. Либром, 2001. – 181 с.

59. Гаробчанка, Т. Тэатральная крытыка / Т. Гаробчанка // Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1 : Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 года / рэд.: Г. І. Барышаў, А. В. Сабалеўскі. – С. 285–292.
60. Гартман, Н. Эстетика / Н. Гартман ; пер. с нем. Т. С. Батюшковой [и др.] ; под ред. А. С. Васильева. – М. : Изд. иностр. лит., 1958. – 692 с.
61. Гартман, Н. Познание в свете онтологии / Н. Гартман ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : Директ-Медиа, 2007. – 145 с.
62. Гарэцкі, М. Наш тэатр / М. Гарэцкі // Калядная пісанка. – Вільня. – 1913.
63. Гарэцкі, М. Гісторыя беларускай літаратуры / М. Гарэцкі ; уклад. і падрыхт. тэксту Т. С. Голуб. – Мінск : Мастацк. літ., 1992. – 479 с.
64. Гачев, Г. Национальные образы мира / Г. Гачев. – М. : Сов. писатель, 1988. – 447 с.
65. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1971. – Т. 3. – 621 с.
66. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук : в 3 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Мысль, 1975. – Т. 2 : Философия природы. – 695 с.
67. Гегель, Г. Наука логики / Г. Гегель. – СПб. : Наука, 1997. – 799 с.
68. Герасимович, С. С. Хоровое исполнительство в светских учебных заведениях Северо-Западного края на рубеже XIX – XX вв. / С. С. Герасимович // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2013. – № 22. – С. 60–65.
69. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – Т. 4 : 1917–1941 гг. / рэд.: Л. М. Дробаў, П. А. Карнач. – 352 с.
70. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1 : Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 года / рэд.: Г. І. Барышаў, А. В. Сабалеўскі. – 496 с.
71. Гольц-Міллер, І. Некалькі слоў пра Мінскі тэатр / І. Гольц-Міллер // Минские губернские ведомости. – 1859. – № 21. – 20 марта.
72. Гороховик, Е. Музыкальная культура как предмет исследования / Е. Гороховик // Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2011. – Вып. 26 : Музыкальная культура Беларусі на скрыжаванні эпох / склад. Т. С. Якіменка. – С. 125–132.
73. Дабшэвіч, Бенядзікт // Мысліцелі і асветнікі Беларусі : энцыкл. давед. / Беларус. Энцыкл. ; гал. рэд. Б. І. Сачанка [і інш.]. – Мінск, 1995. – С. 205–208.

74. Дадзіёмава, В. “Разлом эпох” у гісторыі музычнай культуры Беларусі / В. Дадзіёмава // Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2011. – Вып. 26 : Музычная культура Беларусі на скрываванні эпох / склад. Т. С. Якіменка. – С. 198–209.

75. Дадзіёмава, В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да ХХ стагоддзя / В. У. Дадзіёмава. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2012. – 230 с.

76. Дайзард, У. Наступление информационного века. Новая технократическая волна на Западе / У. Дайзард. – М. : Знание, 1986. – 694 с.

77. Дамінікоўскі, Ф. Кампазітар і скрыпач М. Ельскі / Ф. Дамінікоўскі // Беларусь. – 1946. – № 8. – С. 63.

78. Данилевский, Н. Я. Россия и Европа / Н. Я. Данилевский. – Тверь : Булат, 2001. – 415 с.

79. Дарашэвіч, Э. К. Дыялектыка Асветніцтва: лёс духоўнай культуры ў Новы час / Э. К. Дарашэвіч // Культурная спадчына : культуралагічна-сацыялагічныя даследаванні. – Мінск : ВТАА : Сучаснае слова, 2001. – С. 74–78.

80. Дарендорф, Р. Элементы теории социального конфликта / Р. Дарендорф // Социологические исследования. – 1994. – № 5. – С. 142–147.

81. Демска-Трембач, М. Славянский вектор – Восток или Запад? О некоторых идеях Людомира Михала Роговского / М. Демска-Трембач // Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2011. – Вып. 26 : Музычная культура Беларусі на скрываванні эпох / склад. Т. С. Якіменка. – С. 210–220.

82. Дидро, Д. Беседы о «Побочном сыне» / Д. Дидро // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 475–477. – (Памятники музыкально-эстетической мысли ; вып. 4).

83. Дорошевич, Э. К. Аниол Довгирд – мыслитель эпохи Просвещения / Э. К. Дорошевич. – Минск : Наука и техника, 1967. – 156 с.

84. Дорошевич, Э. К. Философия эпохи Просвещения в Беларуси / Э. К. Дорошевич. – Минск : Наука и техника, 1971. – 246 с.

85. Дорошевич, Э. Очерки эстетической мысли Белоруссии / Э. Дорошевич, В. Конон. – М. : Искусство, 1972. – 318 с.

86. Дюркгейм, Э. Метод социологии / Э. Дюркгейм ; пер. с фр.; – Киев ; Харьков : Изд-во Ф. А. Иогансон, 1989. – 153 с.

87. Жылко, У. А. Асветніцкая парадыгма сацыякультурнага развіцця беларускага грамадства пачатка XIX ст. / У. А. Жылко // Культура : адкрыты фармат – 2012 : сб. науч. ст. – Минск : БГУК, 2013. – С. 45–49.

88. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден / пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова ; предисл. В. Разумного. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1962. – 572 с.

89. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб. : Петрополис, 1996. – 416 с.
90. Каган, М. С. Философская теория ценностей / М. С. Каган. – СПб. : Петрополис, 1997. – 205 с.
91. Каладзінскі, М. Народныя вытокі тэатра / М. Каладзінскі // Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1 : Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 года / рэд.: Г. І. Барышаў, А. В. Сабалеўскі. – С. 19–128.
92. Камю, А. Бунтующий человек / А. Камю ; пер. с фр. – М. : Изд-во полит. лит., 1990. – 415 с.
93. Кант, И. Сочинения в шести томах / И. Кант. – М. : Мысль, 1966. – Т. 6. – 743 с.
94. Кант, И. Трактаты и письма / И. Кант. – М. : Наука, 1980. – 710 с.
95. Кант, И. Критика способности суждения / И. Кант ; пер. с нем.; вступ. ст., коммент. А. В. Гулыги – М. : Искусство, 1994. – 367 с.
96. Капилов, А. Л. Музыкальный театр Белоруссии XIX – начала XX в. / А. Л. Капилов // Музыкальный театр Белоруссии : доокт. период / Г. И. Барышев [и др.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – С. 245–352.
97. Капилов, А. Л. Белорусская музыкальная критическая мысль XX века о скрипичном исполнительстве / А. Л. Капилов // Вопросы скрипичной педагогики и истории исполнительства. – Минск : Белгосконсерватория, 1991. – Вып. 1. – С. 43–50.
98. Капилов, А. Л. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX века / А. Л. Капилов., Е. И. Ахвердова. – Минск : ИСЗ, 2000. – 144 с.
99. Каратынскі, В. Творы / В. Каратынскі. – Мінск : Мастацк. літ-ра, 2009. – 334 с.
100. Карский, Е. Ф. Белорусы : в 3 т. / Е. Ф. Карский ; ред. совет: Г. П. Пашков (гл. ред.) [и др.]. – Минск : БелЭн, – 2007. – Т. 3, кн. 1 : Очерки словесности белорусского племени. – 580 с.
101. Козловский, П. Г. Магнатское хозяйство западной и центральной Белоруссии во второй половине XVIII в. : автореф. дис. ... док. ист. наук : 07.00.02 / П. Г. Козловский. – М., 1974. – 50 с.
102. Конан, У. М. Святло паэзіі і цені жыцця: лірыка Максіма Багдановіча / У. М. Конан – Мінск : Мастацк. літ-ра, 1991. – 206 с., [2].
103. Конан, У. Беларускае нацыянальнае Адраджэнне: гістарычна-тыпалагічны аналіз паняцця / У. Конан. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – С. 25–33. – (Беларусіка = Albarguthenica ; кн. 1).
104. Конан, У. Драма беларускага хрысціянскага адраджэння / У. Конан // Літаратура і мастацтва. – 2001. – 23 лют. – С. 14–15.
105. Конан, У. Гісторыя эстэтычнай думкі Беларусі : у 3 т. / У. Конан ; НАН РБ, Ін-т філасофіі. – Мінск : Беларус. навука, 2010. – Т. 1 : X ст. – 1905 г. – 438 с.

106. Кон-Винер, Э. История стилей изобразительного искусства / Э. Кон-Винер. – М. : ЗАО «Сварог и К», 1998. – 217 с.

107. Кондорсе, Ж. А. Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума / Ж. А. Кондорсе // Философия истории. Антология. – М. : Прогресс, 1993. – С. 45–48.

108. Конен, В. Театр и симфония: роль оперы в формировании классической симфонии / В. Конен. – М. : Музыка, 1975. – 376 с.

109. Конен, В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX в. / В. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.

110. Крёбер, А. Стиль и цивилизация / А. Крёбер // Антология исследований культуры. Интерпретация культуры ; сост. Л. А. Мостова. – СПб. : Университетская книга, 1997. – Т. 1. – С. 245–251.

111. Крукоўскі, М. І. Філасофія культуры: уводзіны ў тэарэтычную культуралогію / М. І. Крукоўскі. – Мінск : Універсітэцкае, 2000. – 192 с.

112. Кудрина, Е. Л. Диверсификация высшего профессионального образования в сфере культуры и искусства : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.05 / Е. Л. Кудрина. – М., 1999. – 376 л.

113. Кузьмініч, М. Л. Гісторыя музычнага выхавання і адукацыі (ад старажытнасці да XIX ст.) : вучэб. дапам. / М. Л. Кузьмініч. – Мінск : Бел. ун-т культуры, 2000. – 188 с.

114. Кулагін, А. М. Праваслаўныя храмы на Беларусі : энцыкл. давед. / А. М. Кулагін. – Мінск : БелЭН, 2001. – 656 с.

115. Купала, Я. Калі плача песня наша / Я. Купала // Поўны збор твораў : у 9 т. – Мінск : Мастацк. літ-ра., 2002. – Т. 8 : Артыкулы, нататкі, выступленні. Калектыўныя творы. – С. 26–28.

116. Купала, Я. Хатка / Я. Купала // Творы / Ін-т мовы і літаратуры ім. Я. Коласа і Я. Купалы, Нац. акад. навук Беларусі ; рэдкал.: У. В. Гніламёдаў [і інш.]. – Мінск : Мастацк. літ-ра, 2015. – Т. 9. – С. 186. – (Залатая калекцыя беларускай літаратуры : у 50 т.).

117. Курт, Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт. – М. : Музыка, 1975. – 551 с.

118. Кушнарэвіч, А. М. Культавае дойлідства Беларусі XIII–XVI стст. / А. М. Кушнарэвіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 149 с.

119. Ладыгина, А. Б. История эстетики как научная проблема: предпосылки изучения / А. Б. Ладыгина // Эстетика и культура : проблемы теории и практики : сб. науч. ст. / ред.-сост. А. Ф. Рошупкин. – Мінск : БелГИПК, 2001. – С. 5–29.

120. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. Н. А. Шматко. – СПб. : Алетей, 1998. – 160 с.

121. Ліхач, Т. У. Музычныя бурсы езуітаў на Беларусі / Т. У. Ліхач // Мастацтва. – 1995. – № 6. – С. 13–19.

122. Лобачевская, О. В. Традиции народного текстиля Брестчины / О. В. Лобачевская // Стан традыцыйных рамёстваў Брэстчыны і перспектывы

развіцця : навук.-практ. канф., Брэст, 14 ліст. 2001 г. – Брэст, 2002. – С. 17–26.

123. Лосев, А. Ф. . Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Самое само : сочинения. – М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. – С. 635–822.

124. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М. : Гнозис ; Изд. группа «Прогресс», 1992. – 272 с.

125. Лотман, Ю. М. Непосредственные механизмы культуры / Ю. М. Лотман. – Таллин : TLU Press, 2010. – 232 с.

126. Лухверчык, В. М. Школы ўзаемага навучання ў Беларусі / В. М. Лухверчык // Нар. асвета. – 1992. – № 11.

127. Луцкевич, А. Адбітае жыццё. Максім Багдановіч. (У дзесятыя ўзгодкі сьмерці Яго) / А. Луцкевіч // Крыніца. – 1999. – № 4–5. – С. 10–14.

128. Луцкевич, А. Проблемы красы й мастацтва ў творах Максіма Багдановіча. (Публічная лекцыя) / А. Луцкевіч // Крыніца. – 1999. – № 4–5. – С. 15–26.

129. Луцкевіч, Л. Канстанцін Галкоўскі (1875–1963) / Л. Луцкевіч, Г. Войцік. – Вільня : Выд-ва беларусаў Літвы “Рунь”, 2001. – 17 с. – (Серія “Партрэты віленчукоў”).

130. Лучына, Я. Творы: вершы, нарысы, пераклады, лісты / Я. Лучына. – Мінск : Мастацк. літ-ра, 2001. – 206 с.

131. Лыч, Л. Гісторыя культуры Беларусі / Л. Лыч, У. Навіцкі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 247 с.

132. Ляхоўскі, У. Мінская Беларуская вучнёўская грамада / У. Ляхоўскі // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / рэдкал.: М. В. Біч [і інш.]; праф. М. Ткачова. – Мінск : БелЭн, 1993. – Т. 5 : М – Пуд. – С. 172.

133. Мазель, Л. Проблемы классической гармонии / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1972. – 616 с.

134. Мазель, Л. Строение музыкального произведения : учеб. пособие. – 2-е изд. доп. и перераб. / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.

135. Майман, С. Спроба трансцэндэнтальнай філасофіі / С. Майман // Из истории философской и общественно-политической мысли Белоруссии : избранные произведения XVI – начала XIX в. – Минск : Изд-во АН БССР, 1962. – С. 391–393.

136. Майхрович, А. С. Поиск истинного бытия и человека: из истории философии и культуры Беларуси / А. С. Майхрович. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 245 с.

137. Макиавелли, Н. Государь. Рассуждения о первой декаде Тита Ливия. О военном искусстве / Н. Макиавелли ; пер. с итал. – Минск : ООО «Попурри», 2005. – 672 с.

138. Маклюэн, М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего / М. Маклюэн. – М. : Академический проект, 2005. – 496 с.

139. Малевич, К. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика / К. Малевич // Собр. соч. : в 5 т. – М. : Гилея, 1995. – Т. 1 : Статьи,

манифесты, теоретические сочинения и другие работы, 1913–1929. – С. 236–265.

140. Малевич, К. О новых системах в искусстве / К. Малевич // Собр. соч. : в 5 т. – М. : Гилея, 1995. – Т. 1 : Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы, 1913–1929. – С. 153–184.

141. Малевич, К. От кубизма к супрематизму: новый живописный реализм / К. Малевич // Собр. соч. : в 5 т. – М. : Гилея, 1995. – Т. 1 : Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы, 1913–1929. – С. 27–34.

142. Малевич, К. Уновис / К. Малевич // Собр. соч. : в 5 т. – М. : Гилея, 1995. – Т. 1 : Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы, 1913–1929. – С. 232–235.

143. Мальдзіс, А. Арганізацыя пастановак і рэпертуар школьных тэатраў / А. Мальдзіс // Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1 : Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 года / рэд.: Г. І. Барышаў, А. В. Сабалеўскі. – С. 130–143.

144. Мальдзіс, А. І. На скрыжаванні славянскіх традыцый: літаратура Беларусі пераходнага перыяду (другая палавіна XVII – XVIII ст.) / А. І. Мальдзіс. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 352 с.

145. Марпург, Ф. Трактат о фуге / Ф. Марпург // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 297–309. – (Памятники музыкально-эстетической мысли ; вып. 4).

146. Марсель, Г. Трагическая мудрость философии. Избранные работы / Г. Марсель. – М. : АСТ, 1995. – 187 с.

147. Мархель, У. Крыніцы памяці / У. Мархель. – Мінск : Мастацк. літ-ра, 1990. – 222 с.

148. Мархель, У. Прысутнасць былога – пераадоленне стэрэатыпаў / У. Мархель // Романтизм в музыке : материалы науч.-практ. конф., Минск, 3–5 декабря 1997 г. / сост. Т. А. Титова. – Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 1999. – С. 11–24.

149. Масленікава, В. Музычная адукацыя ў Беларусі / В. Масленікава. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 111 с.

150. Маттесон, И. Совершенный капельмейстер / И. Маттесон // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 235–269. – (Памятники музыкально-эстетической мысли ; вып. 4).

151. Мид, М. Культура и детство. Избранные произведения / М. Мид. – М. : Наука, 1988. – 429 с.

152. Міклашэўскі, Я. Каханне і смерць, або лёс Максіма Багдановіча / Я. Міклашэўскі. – Мінск : Мастацк. літ-ра, 1995. – 367 с.

153. Можейко, М. А. Культурное разнообразие как фактор культурной динамики / М. А. Можейко // Культурное многообразие : от прошлого к будущему : материалы Второго Российского культурологического конгресса с международным участием. – СПб. : Эйдос, 2010. – С. 276–291.

154. Моль, А. Социодинамика культуры / А. Моль. – М. : Прогресс, 1973. – 406 с.
155. Морган, Л. Г. Древнее общество или исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации / Л. Г. Морган. – М. : Тезис, 1998. – 127 с.
156. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1967. – 688 с.
157. Музыкальная эстетика Франции XIX века / сост. текстов, вст. статья и вст. очерки Е. Ф. Бронфин. – М. : Музыка, 1974. – 327 с.
158. Мысліцелі і асветнікі Беларусі : энцыкл. давед. / рэдкал.: Б. І. Сачанка (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 1995. – 671 с.
159. Немагай, С. М. Жыццё і творчасць М. К. Агінскага ў кардынатах яго часу і культурнага асяроддзя / С. М. Немагай. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2007. – 520 с.: іл., ноты.
160. Немагай, С. “Канторшчыкі” С. Манюшкі: першы вопыт кампазітара ў оперным жанры / С. Немагай // Музычная культура Беларусі на скрыжаванні эпох / склад. Т. С. Якіменка ; навук. працы Беларус. дзярж. акад. музыкі. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2011. – Вып. 26. – С. 275–294.
161. Никифорофский, Н. Я. Странички из недавней старины города Витебска : юбилейное издание : с планом города, древним чертежом замка и 8-ю отдельными видами / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская типография, 1899. – VII, 250 с.
162. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру / Ф. Ницше ; пер. с нем. Г. А. Рачинского. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 2008 с.
163. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессемизм / Ф. Ницше ; пер. с нем. // Сочинения : в 2 т. – М. : Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 47–15.
164. Няфёд, У. Першая беларуская трупа Ігната Буйніцкага / У. Няфёд // Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1 : Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 года / рэд.: Г. І. Барышаў, А. В. Сабалеўскі. – С. 428–450.
165. Одоевский, В. Ф. Музыкально-литературное наследие / В. Ф. Одоевский. – М. : Музгиз, 1956. – 723 с.
166. Олейникова, Э. А. Первая белорусская труппа Игната Буйницкого / Э. А. Олейникова // Музыкальный театр Белоруссии : докт. период / Г. И. Барышев [и др.]. – Минск : Наука и техника, 1990. – С. 352–360.
167. Очерки истории философской и социологической мысли Белоруссии (до 1917 г.). – Минск : Наука и техника, 1973. – 560 с.
168. Павильч, А. А. Вклад сравнительных исследований художественного творчества в становление культурологической компаративистики / А. А. Павильч // Время. Искусство. Критика : сб.

науч. тр. БГУ ; под ред. Л. П. Саенковой. – Минск, 2010. – Вып. 2. – С. 127–131.

169. Панюціч, В. Капіталізм / В. Панюціч // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / рэдкал.: М. В. Біч [і інш.] ; прадм. М. Ткачова. – Мінск : БелЭн, 1993. – Т. 4 : Кадэты – Ляшчэня. – С. 98–102.

170. Парсонс, Т. Система современных обществ / Т. Парсонс. – М. : Аспект Пресс, 1997. – 270 с.

171. Пасічник, И. Я. Поняття эстетікі у філасофскіх канцэпцыях Аляксандра Баумгартена та Імануэля Канта : автореф. дис. ... канд. філасоф. наук / И. Я. Пасічник. – Львів, 2012. – 20 с.

172. Пачынальнікі: з гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст. / уклад. Г. В. Кісялёў, рэд. В. В. Барысенка, А. І. Мальдзіс. – Мінск : Навука і тэхніка, 1977. – 542 с.

173. Пашкін, Ю. Аматырскі тэатр / Ю. Пашкін // Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1 : Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 года / рэд.: Г. І. Барышаў, А. В. Сабалеўскі. – С. 341–343.

174. Педагогический словарь : в 2 т. – М. : Изд-во Акад. пед. наук, 1960. – Т. 1. / редкол.: И. А. Каиров (гл. ред.) [и др.]. – С. 260–263.

175. Песталоцци, И. Г. Книга для матерей: избранное : [пер.] / И. Г. Песталоцци ; вст. ст. А. В. Калининко. – М. : Карапуз, 2009. – 251 с.

176. Пракапцова, В. П. Мастацкая адукацыя ў Беларусі / В. П. Пракапцова. – Мінск : Бел. ун-т культуры, 1999. – 210 с.

177(241). Пригожин, И. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М. : Прогресс, 1986. – 431 с.

178. Пятровіч, С. Беларускія аматырскія тэатральныя калектывы / С. Пятровіч, К. Кузняцова // Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1 : Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 года / рэд.: Г. І. Барышаў, А. В. Сабалеўскі. – С. 401–428.

179. Рамановіч, Я. Беларуская хатка / Я. Рамановіч // Горад і годы. – Мінск : Беларусь, 1967. – С. 61–73.

180. Рамо, Ж.-Ф. Трактат о гармонии / Ж.-Ф. Рамо // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 408–413. – (Памятники музыкально-эстетической мысли ; вып. 4).

181. Розин, В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. – М. : Гардарики, 1996. – 216 с.

182. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов – Вильна : Типография А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8 : Быт белоруса. – 600 с.

183. Руссо, Ж.-Ж. Эмиль или о воспитании / Ж.-Ж. Руссо / пер. с франц. М. А. Энгельгардта. – СПб. : Изд-во газеты «Школа и Жизнь», 1913. – 489 с.

184. Руссо об искусстве. – М. ; Л. : Гослитиздат, 1959. – 534 с.

185. Руссо, Ж.-Ж. Из «Новой Элоизы» / Ж.-Ж. Руссо // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 281–297. – (Памятники музыкально-эстетической мысли ; вып. 4).

186. Сабалеўскі, А. Драматургія і тэатр В. Дуніна-Марцінкевіча 40–50 гадоў XIX ст. / А. Сабалеўскі // Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1 : Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 года / рэд.: Г. І. Барышаў, А. В. Сабалеўскі. – С. 259–284.

187. Савицкая, О. Неизвестные страницы истории симфонической музыки Беларуси: увертюра «Kochanka hetmańska» С. Монюшко / О. Савицкая // Музыкальная культура Беларусі : перспектывы даследавання : матэрыялы XIV навук. чытаньняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906-1987) / склад. Т. С. Якіменка. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2005. – С. 88–95.

188. Салеев, В. А. Концепция эстетического воспитания детей и молодежи Республики Беларусь / В. А. Салеев // Основы мастацтва. – 2000. – № 4. – С. 8–30.

189. Самусік, А. Семінарыі / А. Самусік // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / рэдкал.: М. В. Біч [і інш.] ; прадм. М. Ткачова. – Мінск : БелЭн, 1993. – Т. 1 : А – Беліца. – С. 284–285.

190. Сапраанкова, Н. З музычна-публіцыстычнай спадчыны М. Ельскага / Н. Сапраанкова // Музыкальная культура Беларусі : гістарычны шлях. Кантакты : матэрыялы X навук. чытаньняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2002. – С. 71–74.

191. Сартр, Ж.-П. Проблемы метода / Ж.-П. Сартр. – М. : Прогресс, 1994. – 216 с.

192. Сергиенко, Р. И. Историческая белорусская опера. Особенности трактовки / Р. И. Сергиенко // Музыкальная культура Беларусі : гісторыя і сучаснасць : матэрыялы навук. канф., г. Мір, 31 мая 2008 г. / склад. В. У. Дадзімава. – Мір : [б. в.], 2008. – С. 46–54.

193. Симеон Полоцкий. Обед Душевный / Симеон Полоцкий // Памятники философской мысли Беларусі XVII – першай паловіны XVIII в. / В. В. Дубровский [і др.] ; сост. і подгот. текстов С. А. Подокшина. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – С. 166–173.

194. Скорбагагаў, В. Зайгралі спадчынныя куранты / В. Скорбагагаў. – Мінск : Тэхналогія, 1998. – 154 с.

195. Скороходов, В. П. Социодинамика культуры современной Беларусі / В. П. Скороходов. – Мінск : БелГИПК, 2003. – 343 с.

196. Смагін, А. І. Харавое мастацтва Беларусі XX стагоддзя : манаграфія / А. І. Смагін. – Мінск : Бел. ун-т культуры, 1998. – 191 с.

197. Смолік, А. І. Беларуская культуралогія: гісторыя і сучаснасць / А. І. Смолік ; М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск : БДУКМ, 2014. – 276 с.

198. Смольский, Б. С. Белорусский музыкальный театр / Б. С. Смольский. – Минск : Наука и техника, 1963. – 245 с. [2 с.].

199. Смородский, А. Минский театр и его прошлое / А. Смородский // Памятная книжка Минской губернии на 1891 г. – Минск : Типо-Литография Б. И. Соломонова, 1890. – С. 82–83.

200. Соболева, Н. О воплощении идеи Божественного Спасения в опере Радзивилла «Фауст» / Н. Соболева // Романтизм в музыке : материалы науч.-практ. конф., Минск, 3–5 декабря 1997 г. / сост. Т. А. Титова. – Минск : Беларус. гос. акад. музыки, 1999. – С. 24–38.

201. Сорокин, П. А. Человек. Цивилизация. Общество / П. А. Сорокин. – М. : Политиздат, 1992. – 543 с.

202. Сорокин, П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин. – М. : Астрель, 2006. – 1054 с.

203. Спенсер, Г. Основания этики / Г. Спенсер. – СПб. : Наука, 1997. – Т. 2. – 260 с.

204. Спенсер, Г. Опыты научные, политические и философские : в 3 т. / Г. Спенсер ; пер. с англ., под ред. Н. А. Рубакина. – Минск : Современный литератор, 1998. – Т. 2 : Происхождение и деятельность музыки. – С. 749–798.

205. Степин, В. С. Эпоха перемен и сценарии будущего: избр. социал.-филос. публицистика / В. С. Степин ; РАН, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 1996. – 171 с.

206. Степин, В. С. Саморазвивающиеся системы и постнеклассическая рациональность // Вопросы философии. – 2003. – № 8. – С. 5–18.

207. Столович, Л. Н. Категория прекрасного и общественный идеал / Л. Н. Столович. – М. : Искусство, 1969. – 352 с.

208. Супранкова, Т. С. Фаўсціяна ў беларускім рамантычным дыскурсе / Т. С. Супранкова // Национальные культуры в межкультурной коммуникации : сб. науч. ст. : в 2 ч. / редкол.: Э. А. Усовская (отв. ред.) [и др.]. – Минск : Колорград, 2016. – Ч. 2 : Национальные формы художественной культуры в процессе межкультурного взаимодействия. – С. 403–410.

209. Тайлор, Э. Первобытная культура / Э. Тайлор. – М. : Политиздат, 1989. – 572 с.

210. Тойнби, А. Постижение истории / А. Тойнби. – М. : Прогресс, 1996. – 607 с.

211. Тоффлер, Э. Третья волна / Э. Тоффлер. – М. : АСТ, 1999. – 781 с.

212. Устюгова, Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля / Е. Н. Устюгова. – СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2006. – 260 с.

213. Ушакова, В. М. Эстетическое воспитание и художественное образование: проблема взаимосвязи / В. М. Ушакова, Г. Ф. Шаура // *Мастацкая адукацыя і культура*. – 2003. – № 1. – С. 8–11.
214. Фихте, И. Избранные сочинения / И. Фихте. – СПб. : Мифрил, 1993. – Т. 2. – 1485 с.
215. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов / А. Я. Флиер. – М. : Академический проект, 2000. – 496 с.
216. Фортунатов, Ю. А. Композитор Осип Антонович Козловский и его оркестровая музыка / Ю. А. Фортунатов // *Осип Антонович Козловский. Оркестровая музыка. Партитуры*. – М. : Музыка, 1997. – С. 417–463.
217. Фрезер, Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Дж. Фрейзер. – М. : Политиздат, 1980. – 728 с.
218. Хайдеггер, М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер // *Работы и размышления разных лет*. – М. : Гнозис, 1993. – С. 47–119.
219. Хайдеггер, М. Работы и размышления разных лет / М. Хайдеггер. – М. : Гнозис, 1993. – 524 с.
220. Холопов, Ю. Н. О гармонии / Ю. Н. Холопов. – М. : Сов. композитор, 1961. – 119 с.
221. Холопов, Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия / Ю. Н. Холопов // *Вопросы философии*. – 1993. – № 4. – С. 106–114.
222. Цеханавецкі, А. Міхаіл Казімір Агінскі і яго “сядзіба музаў” у Слоніме / А. Цеханавецкі. – Мінск : Беларусь, 1993. – 176 с.
223. Циммерман, Р. Рецензия на седьмое издание книги Ганслика «О музыкально-прекрасном» / Р. Циммерман // *Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2 т.* – М. : Музыка, 1982. – С. 354–356. – Т. 2 : *Антология* / сост. А. Михайлов, В. Шестаков, ред. Н. Шахназарова. – (Памятники музыкально-эстетической мысли).
224. Чантурия, В. А. Атлас памятников архитектуры и мемориальных комплексов Белоруссии / В. А. Чантурия. – Мінск : Вышэйшая школа, 1988. – 110 с.
225. Шалькевіч, В. Ф. Віленскі універсітэт / В. Ф. Шалькевіч // *Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / рэдкал.: М. В. Біч [і інш.] ; прадм. М. Ткачова*. – Мінск : БелЭн, 1993. – Т. 2 : А – Беліцк – Гімн. – С. 287–288.
226. Шалькевіч, В. Ф. Полацкая езуіцкая акадэмія / В. Ф. Шалькевіч // *Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / рэдкал.: М. В. Біч [і інш.] ; прадм. М. Ткачова*. – Мінск : БелЭн, 1993. – Т. 5 : М – Пуд. – С. 531.
227. Шасцілоўская, К. Камерна-вакальная творчасць Станіслава Манюшкі / К. Шасцілоўская // *Беларускае музыказнаўства – 2000 : матэрыялы IX навук. чытаньняў памяці Л. С. Мухарынскай*. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2001. – С. 91–96.
228. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – М. : Универ. тип., 1887. – Т. 1. – Ч. 1 : Бытовая и семейная жизнь белорусов в обрядах и песнях. – 585 с.

229. Шеллинг, Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.

230. Шеллинг, Ф. В. Й. Изложение моей системы философии / Ф. В. Й. Шеллинг. – СПб. : Наука, 2014. – 264 с.

231. Шендрик, А. И. Культура в мире: драма бытия / А. И. Шендрик. – М. : Гнозис, 2007. – 704 с.

232. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление : в 2 т. / А. Шопенгауэр. – Минск : ООО «Попурри», 1998. – Т. 1 : Критика кантовской философии. – 688 с.

233. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер ; пер. с нем. – М. : Искусство, 1993. – 303 с.

234. Шпилевский, П. Спектакли любителей и разные концерты в Минске / П. Шпилевский // Театральный и музыкальный вестник. – 1859. – № 44. – С. 432–435.

235. Шубарт, Х. Ф. Д. Идеи к эстетике музыкального искусства / Х. Ф. Д. Шубарт // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 325–340. – (Памятники музыкально-эстетической мысли ; вып. 4).

236. Шумская, I. Мечыслаў Карловіч: забыты беларускі геній / I. Шумская. – Минск : Харвест, 2013. – 64 с.

237. Шыбека, З. В. Минск: старонкі жыцця дарэвалюцыйнага горада / З. В. Шыбека, С. Ф. Шыбека. – Минск : [Польмя], 1994. – 339 с.

238. Шэйпа, С. Кс. Ян Галіч-Сулінскі – дзеяч музычнай культуры Беларусі другой паловы XIX ст. // Беларускае музыказнаўства : новыя далягяды ; матэрыялы XIII навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Минск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2004. – С. 87–90.

239. Шэйпа, С. “Школа для аргана” 1881 г. Юзафа Грыма – віленскага музыканта другой паловы XIX стагоддзя / С. Шэйпа // Старонкі гісторыі беларускай музыкі : навук. працы Беларус. дзярж. акад. музыкі. – Минск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2005. – Вып. 8. – С. 112–136.

240. Эйзенштадт, Ш. Прорывы «осевого времени»: их особенности и происхождение / Ш. Эйзенштадт. – М. : Наука, 1995. – 116 с.

241. Ядов, В. А. Россия как трансформирующееся общество (резюме многолетней дискуссии социологов) / В. А. Ядов // Общество и экономика. – 1999. – № 10–11. – С. 64–72.

242. Ясперс, К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – М. : Политиздат, 1991. – 527 с.

243. Bastian, A. Der Mensch in der Geschichte / A. Bastian. – Leipzig : Verlag von otto Wigand, 1860. – 473 s.

244. Baumgarten, A. Aesthetica / A. Baumgarten. – Frankfurt a Oder ; Bd. I, 1750. – S. 69.

245. Bell, D. The cultural contradictions of capitalism / D. Bell. – N. Y. : Basic Books, 1976. – 560 p.

246. Benedict, R. Configurations of culture / R. Benedict // *American Anthropologist*. – 1932. – Vol. 34. – № 1.
247. Boas, F. Race, Language and Culture / F. Boas. – N. Y., Boston, 1940.
248. Boulding, K. E. General Systems Theory – the Skeleton of a Science / K. E. Boulding // *Management Science*. – 1956. – № 2–3.
249. Dowgird, A. Wykład przyrodzonych meslenia prawidel czeyl Logika teoretyczna i prakteczna / A. Dowgird. – Polock, 1828.
250. Etzioni, A. From Empire to Community / A. Etzioni. – New York : Palgrave Ivlacmillan, 2004. – 613 p.
251. Federowski, M. Lud Białoruski na Rusi Litewskiej / M. Federowski. – Krakow : Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1897. – T. 1. – 753 s.
252. Galbraith, J. The new industrial State / J. Galbraith. – Boston : Houghton Mifflin Company, 1967. – 1267 p.
253. Gramatyka muzyki; czyli, Wykład rozbiorowyb i prakteczny melody i harmonii, z dodatkbem w krotkosc i fuze, kontrapunkcie, instrumentach orkiestrowych, o organie, fohtepianie i o nauce spewu, dla uzytku hianistow napisana przez Napoleona Orde. – Warszawa : Drukarnie Jana Jaworskiego, 1873. – 127 p.
254. Holland, J. D. Traktat akademicki o prawdziwey sztuce muzyki / J. D. Holland. – Wroclaw. – 1806. – 107 p.
255. Jelski, M. Kilka wspomnien z przeszlosci muzycznej Litwy / M. Jelski // *Echo muzyczne*. – 1881. – № 23.
256. Karłowicz, J. Przyczynek do zbioru przysłów, piosenek, ucinków i przypowieści od nazw rodowych i miejscowych / J. Karłowicz. – [s. 1.], [1879]. – 31 s.
257. Lenski, G., Nolan, P. Human Societies: An Introduction to Macrosociology / G. Lenski, P. Nolan. – N. Y. : Paradigm Publishers, 2005. – 547 p.
258. Maciejewski, J. Sarmatyzm jako formacja kulturowa / J. Maciejewski // *Teksty*. – 1974. – № 4. – S. 7–21.
259. Ogiński, M. K. Listy o muzyce / M. K. Ogiński // oprac.: T. Strumillo; red. A. Papierzowa. – Kraków : Pol. Wyd – Muz., 1956. – 135 s.
260. Pamietnik do nauki harmonii Stanislawa Moniuszki. – Warszawa : Naklad Ferdynanda Hosik, 1873.
261. Plug, A. [Pietkiewicz] O Jozefie Deszczynskim / A. Plug // *Ruch Muzyczny*. – 1859. – № 50. – S. 425–426.
262. Podberecki, R. Antoni Abramowicz – muzyk / R. Podberecki // *Rocznik Literacki*. – Petersburg, 1844. – T. 3.
263. Puzynia, G. W Wilnie i w dworach litewskich: pamientnik z lat 1815–1843 / G. Puzynia. – Wilno : Druk. J. Zawazkiego, 1928. – 389 s.
264. Sniadeski, J. Pisma filozoficzne / J. Sniadeski. – Krakow : PWM, 1958. – T. 2.
265. Syrokomla, W. Korespondencja / W. Syrokomla // *Gazeta Warszawska*. – 1855. – 4 (16) lipca.

266(White, L. A. The Science of Culture. A Study of Man and Civilization / L. A. White. – N. Y., 1949.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Корреспонденции о белорусской художественной культуре в периодической печати XIX – начала XX века

Корреспонденция «**О театральной публике г. Минска**» в газете «Минский листок» (1887, № 52)

«На днях во время спектакля мы имели случай наблюдать в одной из лож театра, как две до *pes plus ultra* разфуфыренные девицы под покровительствомъ приблизительно матушки или тетушки всецело были заняты только двумя-тремя лучше выглядевшими актерами; при ихъ появлении они направляли на сцену глаза, вооруженные лорнетками, а по удалении отодвигались въ глубь ложи и не стесняясь, громко передавали дружка дружке свои впечатления относительно усиков, бородки, глазок и т. д. излюбленныхъ ими актеров. Достаточно было кому либо из соседних ложъ выразить неудовольствие на такую безцеремонность девицъ, чтобы на него посыпался целый градъ колких замечаний, поддерживаемых почтенной тетушкой. Нельзя ли всем нашим артистам позаботиться какъ-нибудь занять этих благородныхъ девиц, чтобы они не мешали другимъ следить за ходом пьесы».

Idem.

Корреспонденция «**О театральной публике г. Минска**»
«Минский листок» (1887, № 53)

«Жаль, очень жаль, что наша публика довольно индифферентно относится къ таким пьесамъ (драма А. Г. Красевой «Безъ просвета» М. С.) и не особенно охотно ихъ посещаетъ, предпочитая таковыя легким опереткам, ничего, кроме минутнаго, да и то не всегда, развлечения не дающимъ. Неужели в самом деле любители оперетокъ боятся будить свои хорошия, но заснувшия чувства, могущия быть затронутыми хорошею драматическою игрою? Если такъ, прискорбно»

ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)

Статья «**Оперетка как тормоз к развитию искусства**» в «Виленском вестнике» (1877, № 246, 17 ноября)

«Я был бы очень счастлив, если б оперетку у нас, на Руси, совсем похоронили. Наоборот, было время, когда, подобно многим другим, восхищались музыкальным водевилем, просиживая вечера напролет в театре (музыка Оффенбаха, Лекока, Зуппе). Поначалу исполнители относились к

ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)

оперетте серьезно. Они пытались подражать классике – французским актерам, задумывались над своими ролями, стремились освоить новую отрасль сценического искусства. Но оперетта получила право гражданства на Руси, она уже не гостья, но собственность. Как только оперетта перестала быть в новинку, люди с развитым художественным вкусом стали ее сторониться, а если и слушали – надо же как-то проводить свободное время. Это повлияло на дальнейшее развитие жанра. Артисты почувствовали, что отказавшись от оперетты, публика отвернется и от них самих. Они перестали совершенствоваться, оттачивать свое мастерство. Водевиль превратился в балаган, доходящий иногда даже до неприличия.

С самого начала оперетта появилась не вследствие духовной, эстетической потребности общества, а только из-за привычки обезьянствовать: как же не позаимствовать ее у французов? Задумываться же, может ли она вполне акклиматизироваться, таков ли склад виленской жизни, чтобы можно было найти ее отражение в оперетте – подобные вопросы не ставились. Не надо быть особенным знатоком характера русской жизни, чтобы удостовериться, что оперетта чужда людям, она не приживется, с ней не сроднятся. Судьба здешней оперетты подобна стезе блестящего метеора – своим возникновением производит кратковременный ослепительный блеск, исчезая, оставляет слушателей погруженными в непроницаемую тьму. Вообще, для исполнения оперетты не было и нет школы. Уже около пятнадцати лет оперетта существует, дала ли она хоть одну знаменитость? Оперетта не имеет ничего общего с жизнью людей в Вильно, не в силах выдвигать на поприще каскадного искусства соотечественниц и делать их известными. Не написана до сих пор и самостоятельная оперетта, хотя в городе есть достойные композиторы. У немцев откликнулся Зуппе. В Вильно никто даже не сделал попытки сочинить оперетту. Однако я не горюю, что нет ни знаменитостей, ни своего водевиля. На какое-то время оперетта завладела всеобщим вниманием и симпатией. В чем причина такого успеха? Существование жанра, скорее всего, следует приписать устоявшемуся обычаю, традиции. Если же скажут, люди любят оперетту, она подходит публике по вкусу, предприниматели-антрепренеры удовлетворяют спрос общества – это весьма неверно. Пойдут смотреть все, что ни покажут, будут одинаково восхищаться как бессмысленной опереттой в роде «Дочери рынка», так и «Блуждающими огнями» со сносным ансамблем и солидными артистами. Первое произведение будет действовать развращающе, потворствовать грубым, животным инстинктам, второе – кто знает, может быть заставит призадуматься, не исключено, что утолит и художественные потребности. Горожане еще находятся на той стадии развития, когда театр должен иметь чисто воспитательное значение. А потому жители Вильно тем более ответственны за увеселения, которые не только ничему хорошему их не учат, но, напротив, укореняют невежество извращением, если не сказать,

развращением малоразвитого вкуса. Между тем, все-таки некоторые господа утверждают, что оперетта необходима. Наконец, музыкальный водевиль похищает у искусства много здоровых сил, мешая, таким образом, его естественному, эволюционному развитию и процветанию. Грех, по моему мнению, самый важный, самый тяжкий.

С. Эфрон

Статья «О соотношении искусства, критики и эстетики» С. Моношко в журнале «Ruch muzusplnu»

«До сих пор никто из нас, композиторов, не отважился выступать публично со своим личным мнением о литературных произведениях. Со своей стороны мы просили бы, чтобы не искушенные в нашем искусстве люди изволили быть по отношению к нам равным образом осторожными; мы тем более просим об этом, что имена их вне всякого сравнения более наших известны и пользуются большим доверием; даже в нашем деле они своим ошибочным суждением легко могут ввести публику в заблуждение. Эстетику и критику создает искусство; где искусство созревает, там и критика имеет право распространяться. Но о едва расцветающем родном искусстве лучше было бы пока терпеливо помолчать, или, если отозваться о нем, то с наставлением, с предостережением, с добрым словом в качестве единственной пока награды, на какую мы можем рассчитывать со стороны тех, для кого нам приятнее всего трудиться. Творя из ничего, мы хотели бы иметь право хотя бы на то, чтобы нас не упрекали без основания. Высоко ценя авторитет пера пана Крашевского, уважая также его гражданские чувства, я позволю себе встать на защиту священной памяти Шопена, уверенный, что эта смелость будет мне прощена во имя существа дела.

Я ценю и почитаю талант Аполлинария Контского, признавая его достоинства в целом. Я люблю его мазурки, как свои собственные. Однако ставить их рядом с мазурками Шопена, сравнивать их между собой мне до сих пор не приходило в голову; ибо я никогда не обманывался скромным названием *мазурки*, данным глубокой по мысли *поэме*, заключенной всего лишь в нескольких тактах музыки. Аполлинарий Контский старается отразить как можно ярче национальный характер, что пан Крашевский правильно услышал в *широте и грубоватости* этих мазурок, как чертах, присущих шляхетской массе. Шопен говорил только от *своего* имени, воспевая гением красоту *своей* души, боль *своего* сердца, игру *своих* чувств. С каким же интересом мы слушали бы эти мазурки, которые сыграл бы нам Шопен по возвращении на родину, и как бы совсем по-иному звучали бы те, которые написал бы Аполлинарий Контский в Париже! Мазурки Шопена – это музыкальные сокровища, принадлежащие всему миру, а мазурки Контского дороги только нам, как цветочки нашей земли, к которым мы с

детства привыкли; одни от других в искусстве очень далеки, хотя и одинаково близки нашим сердцам.

Шопен начинал свое творчество, ориентируясь на народную музыку. Со временем, с отрывом от ее истоков не удивительно, что народные темы начали постепенно растворяться и из обрабатываемого материала стали ведущей стихией творчества Шопена. Последняя их мазурок имеет лишь общее с первой название *мазурки*. Хотя усматривать в этом как бы ослабление характерных черт мазурки в последних произведениях Шопена, хотя было бы более правильным видеть в них «украденную у народа мелодию», любимую, взлелеянную и вознесенную на высшую ступень искусства. Насколько приятнее согласиться с этим, нежели с кислой миной указывать на ослабление творческого духа Шопена в его мазурках, начиная с первой и кончая последними, в которых, якобы, слышатся даже вальсы! Напротив! Сравни последнюю с первой, и тогда только поймешь, к чему стремился маэстро и чего он достиг. Это так очевидно, что не стоит и пытаться бросить тень на всеми признанный гений Шопена. А как же можно считать *последними* мазурки, изданные Фонтаной (*Oeuvres posthumes* – посмертные произведения (фран.)), признанные всеми за первые детские наброски?.. Глубоко уверенный в том, что пан Крашевский не поставит мне в вину покушение на его всестороннюю компетентность, а соизволит отнестись к этому письму только как к желанию воздать должное памяти покойного маэстро, подписываюсь открыто».

Из статьи **«Эстетическое значение новейшей фортепианной школы»**
А. Элькана в «Виленских губернских ведомостях» (1852, № 3, 19 января)

«Подле малочисленных, но оригинальных, ознаменованных истинным талантом, европейских музыкантов-композиторов, мы смело ставим имя Станислава Монюшко. По богатству мелодий, силе чувства и драматической выразительности, Монюшка имеет право стать на ряду с знаменитыми композиторами. В творениях его не встретишь фантазий, так ложно носящих это название, и к которым приучают наши фортепианисты; они не что иное, как пошлые вариации на известные темы. Композиции Монюшки исполнены сердечной поэзии и оригинальности. Пьесы его «Галька», «Мильда», «Матвей помешанный» могут стать на ряду с лучшими современными музыкальными творениями; послушайте «Мильду»: такие мелодии создаются только в минуты истинного вдохновения. Как редко встречается такое творчество в творениях новых композиторов-пианистов; как редко, при бесконечном шуме пассажей, октав, трелей, услышишь свежую, оригинальную мелодию! Притом Монюшко оказывает глубокий артистический такт при обработке своих мелодий.

ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)

Не следуя по стопам современных именитых композиторов, как Фелициан Давид и др., Станислав Монюшко не вдается в попытки вещественного представления музыкой живописи. Он чувствует, что могущество музыки заключается не в подражании явлениям природы, что она возбуждает в нас не образы, но чувства, потому что она действует не на воображение, но на душу, на чувство. Когда, желая определить характер какой-либо музыкальной пьесы, мы обращаемся к картинам природы, то это не потому что при звуках этой музыки представляются нам будто бы собственно такие картины; напротив того, душа, чувство, равнодушные к живописным целям композитора, требуют от музыки впечатлений веселых или скорбных. При таких впечатлениях чувство не представляет себе картин, потому что тогда музыка была бы искусством воображения. Если для определения впечатлений, произведенных на нас музыкою, мы прибегаем к сравнениям взятым из природы, то это потому, что не можем обозначить их иначе, как с помощью этих уподоблений; чувство не имеет непосредственного языка; язык его: взгляд, выражение лица, пожатие руки, а притом всегда трудно выразить словами то, что так глубоко чувствуется в сердце. Когда мы говорим, что музыкальное творение возбуждает в нас чувство, производимое весною прекрасным вечером, морем и т. п., то это единственно потому, что хотим выразить музыкальное наше чувство, изыскивая в природе образы соответствующие собственно тому чувству. Бесспорно, если композитор глубоко прочувствовал свое творение, если он излил его в минуту вдохновения, то оно, наверно, отразит то состояние души, в котором было создано; в противном же случае, назови он свое творение как хочет – морская тишь, буря, разочарование, надежда и пр., если он не перелет в него своего сердца, все эти названия, вся эта живописная музыка будут ложными; она удовлетворит разве те немзыкальные организации, которые не в состоянии сравнить чувством предмет пьесы с ее названием, а верят заглавию, выдуманному композитором; для них-то пишется музыка живописная: «солнечный восход», «буря», «море» и т. п.

Особенное достоинство имеют небольшие лирические творения, вошедшие в репертуар фортепиано вместе с новою школою; кто не помнит прелести мазурок Шопена, или небольших лирических композиций Гензельта (как напр. *roème d'amour* и др.). Они ценятся высоко, потому что в композициях этих заключается значительный труд. Есть пианисты, искусные композиторы пьес бравурных, но выказывающие всю бездарность свою, как только примутся за лирические поэмы: потому что для этих пьес благородная простота и истина чувства составляют необходимое условие. В этом отношении заслуживает особенного внимания музыка на темы песен, помещенных в «домашнем песеннике» Станислава Монюшки; сколько в этом сборнике пьес, исполненных оригинальности и художественно оконченных; в них нет и следа сухой учености и натянутости. Если бы музыкальное вдохновение современных композиторов-пианистов чаще

выражалось с такою самобытностью, то новую школу нельзя было бы упрекнуть в недостатке оригинального творчества. Творение Моноюшки отличаются от обыкновенных композиций нового стиля тем, что в них нет и следа подражания, а каждое из них знаменуется самобытностью и творчеством. Самобытность эта является даже в композициях его на общие темы. Они принадлежат к новой школе, соответствуют важнейшему ее условию, т. е. доступны каждому, самому простому музыкальному чувству».

Статья «О постановке произведений С. Моноюшко музыкантами-любителями» «Виленские губернские ведомости» (1852, № 20, 17 мая)

«Приятное воспоминание о вечере 7-го Мая, надолго останется в памяти Виленской публики. Он украшен был театрально-музыкальным спектаклем, исполненным любителями, в состав коего входили: водевиль на Французском языке в одном действии, Скриба «Беттли» и старинная Опера Княжнина на Польском языке «Цыганы». К обеим пьесам музыку написал известный автор «Гальки», «Мильды», «Ниолы» г. Станислав Моноюшко и сам дирижировал ее исполнением. Пока искуснейшая рука укажет на отдельные места и красоты обеих композиций, мы между тем скажем в краткости, что в обеих всегдашний талант г. Моноюшки явился и в новых формах и в новом блеске. В первой пьесе, автор так проникнут духом и тоном французской музыки, что нам казалось, будто мы слушаем Обера. Она жива и свежа, как Альпийское утро! Какая гармоническая противоположность между наивною веселостью поселянок и широким разгулом солдат! Наконец какие нежные оттенки в перебивках чувствований двух деревенских любовников, любовь коих составляет содержание пьесы! В «Цыганах» другая сцена и музыка другая! Цыгане и подкраковские поселяне, вот главные действующие лица пьесы. Полудикая, незнающая границ вольность и как бы насильно вынужденная бедою веселость первых, рядом с свежою, живою, ясною веселостью последних – вот два главных мотива, кои связываясь и переплетаясь один другим, составляют как бы пленительную ткань на основе общей мелодии, которой дышит все создание. Неумолкающие рукоплескания и наконец искренний вызов автора показывали все удовольствие публики.

Жалеем, что из боязни оскорбить скромность любителей, не смеем подробно говорить о той истине, натуральности и прелести, с какою они исполнили свои роли, но почитаем не неприличным принести благодарность всем им, как уже и сделала наша публика, за те старания и труды, без которых эти прекрасные создания искусства, долго бы еще, может быть, оставались мертвыми нотами.

Питаем надежду, что это первое представление не будет последним и что те, коих театр 7-го Мая уже вместить не мог, в скорости будут вознаграждены в другой раз».

ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)

Статья «**О хоре православных певчих**» «Минские губернские ведомости» (1866, № 25, 18 июня)

«Спешу поделиться приятной новостью с добрыми читателями. В настоящее время в Слуцке образовался хор певчих при участии некоторых женщин, даже из высшего круга, или местной аристократии, и в первый раз пропета была литургия 1 мая, в воскресенье, в монастырской св. Троицкой церкви. Собрание народа было большое, но видно было, что многие привлечены были сюда чем-то особенным, потому что очень часто обращали свое внимание в разные стороны, как бы ожидая чего-либо. Конечно, не наше дело судить об этом, но мы скажем несколько слов о певчих и самом пении. Хор певчих при монастырской церкви состоит из причетников, которым управляет один из монахов. В этом хоре мало лиц, имеющих хорошие голоса; но в настоящую пору, как к нему присоединились хорошие голоса, то он имеет свою цену. В упомянутом мною хоре принимали участие только три женщины. Не буду выставлять их имен и фамилий, но скажу несколько слов о их пении. Литургия пропета была, можно сказать, очень хорошо. Особенно хорошо в херувимской песни ноту *soprano* выполнили две дамы, одаренные от природы хорошими и приятными голосами; и херувимская песнь (соч. Бортнянского) пропета была так хорошо, что нельзя не поблагодарить их от души. В пении «Отче наш» (соч. Давыдова) немного видно было точности в выполнении, хотя и это пропели довольно хорошо. Ноту *alto* выполнила хорошо девица О. хотя в голосе ее заметна была робость. Эта робость произошла от того, что глаза всех устремлены были на поющих и я думаю, что им в первый раз пришлось выдержать такую пытку. Не мешало бы, чтобы и другие женщины приняли участие в этом добром деле, по крайней мере те, которые имеют хорошие голоса. Впрочем, мы не теряем надежды: и на будущее время, может статься, образуется хор стройных приятных голосов. Со мною вместе возблагодарят их многие за доброе и спасительное дело, содеянное во славу Божию».

Слуцкий житель

Статья «**Музыка в провинции**» «Русская музыкальная газета» (1899, № 33-34, С. 785-787)

«Какі часто раздаются вопли из провинціи, о томѣ, что въ этой или другой области ощущается недостатокъ знающихъ людей; при ближайшемъ знакомствѣ съ дѣломъ, приходится убѣдиться, — что недостатокъ этотъ ощущаютъ отдѣльныя личности, общій же уровень провинціального, такъ называемаго общества, въ губернскомъ средней руки городѣ, очень хорошо себя чувствуетъ и ни въ какихъ знающихъ людяхъ не нуждается; это замѣтно по тому, какі встрѣчаютъ оно новаго чловѣка, того довѣря и радушія, о которомъ повѣствуютъ простодушные люди и помину нѣтъ; а — только

ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)

враждебное любопытство, очень напоминающее муравейники, если в него бросить какойнибудь предмет; подымается такая же суета, как и в городе при появлении нового лица; начинаются догадки; зачѣм к ним пожаловал? и нѣтъ ли на его прошлом, чегонибудь такого, напрѣменно дурного, что при случае можно и на виду поставить? Если же не оказывается этого, являются сомнѣнія в его знаніи, и опасенія какі бы онѣ не нажился от своего пребыванія между ними; всѣ эти частности достаточно указывают на то, что в новом вѣяніи, вносимом новым человеком, не нуждаются, и косность, в которой пребывает большинство общества, несравненно для него удобнѣе; между тѣм какі новая мысль тревожит непривычный ум и заставляет призадуматься над тѣм, что дѣлается вокруг.

Если новый человек обладает громадным упорством и геройским терпѣніем, в то же время достаточно матеріальною независимостью, то, не мало выстрадав, может быть, в концѣ концов и удастся ему чтонибудь сдѣлать, говорю чтонибудь, какі нужны цѣля поколѣнія новаторов, пропагандирующих одну и ту же идею, что бы она внедрилась в той средѣ, для которой предназначена; но горе тому, кто пойдет или принужден итти на уступки – его дѣло проиграно, тогда лучше не затѣвать никаких новшеств...

Эти размышленія мнѣ были навѣяны пребываніем в Могилевѣ в качествѣ преподавательницы пѣнія в женской гимназіи (не имѣю основанія предполагать этот город отличаящимся от других губернских городов, исключая такіе центры, какі Кіев, Одесса и нѣкоторые другіе). В Могилевѣ нѣсколько учебных заведеній: классическая гимназія, реальное духовное училище, семинарія, женская гимназія, во всѣх этих заведеніях различны преподаватели пѣнія в виду недостаточности средств, оклад жалованія весьма ограничен, что не дает возможности пригласить людей музыкально образованных. От этого естественно страдает преподаваніе и зависит низкая степень музыкальнаго развитія в мѣстном обществѣ. Получив гимназію послѣ преподавателя пѣнія, (караима, военнаго капельмейстера) знающаго какі плохо русской языкѣ, что в его литографированном руководствѣ, (одобренном начальством мужской гимназіи) кромѣ безчисленных грѣхов против здраваго смысла, я прочла один, перед которым стала втупик. Приведу цѣликом эту фразу: минорная гамма отстоит от мажорной на три тона вниз (?); и по такому-то руководству юношество получает тѣ незначительныя музыкальныя свѣдѣнія, которыя полагаются знать в гимназіи! Самое большее, что можно ожидать от такого преподаванія, это – совершенное равнодушіе к музыкѣ; чаще же возбуждает оно непріязнь к безполезному предмету, отнимающему два часа в недѣлю от болѣе нужных занятій. Такое настроеніе пришлось мнѣ замѣтить в могилевской гимназіи. Ничего удивительнаго: о постановкѣ ни малѣйшаго понятія, кричим не своим голосом; кромѣ полнаго невѣжества в теоріи, ученицы старших классов обнаружили незнаніе самых извѣстных хоровых произведеній; в довершеніе всего, почти половина признана, лишеною слуха, хотя при

систематическом развитии абсолютное отсутствие слуха – явление крайне редкое.

Если преподавание пения поставлено так неудовлетворительно в большинстве губернских городов, ничего удивительного, что театры и концертные залы пустуют, так как нет публики, которая бы желала послушать хорошую музыку хоть несколько раз в год, а только случайные посетители, которых привлекает уже всего наслаждение музыкой; в этом я отчасти убедилась, наблюдая так называемый, могилевский любительский кружок, хором которого, мне пришлось безвозмездно управлять; это занятие можно сравнить с миссией распространения христианства между дикарями; на спевки, назначенные в 8 часов вечера, являются в 9½, а то и позже; при повторении затруднительного места слышится ропот, послы перевывов собираются неохотно, а что всего интереснее, это – заявление, что они не музыканты, а – любители, а потому и не желают заниматься тщательной отработкой исполняемого; по-видимому, кличка, «любитель» придумана в насмешку, так как любители то и не любят музыки. Были в хор довольно развитые субъекты, но, к сожалению, в очень ограниченном количестве. В здешних же любителях инструментальной музыки к тому же сильно развито самолюбие; им ни по чему, ради купюры, исполняя в период главное предложение, пропустить придаточное; затем, едва владя инструментом, послы двух репетиций, исполнить на вечер изощренное произведение какого нибудь классика.

Несмотря на затруднения и неприятности, умышленные и неумышленные, которые пришлось извещать, мне все-таки удалось поставить на первом вечер «Утреннюю серенаду» Шуберта в передилке Соколова с аккомпаниментом рояля, на 2-м – хор крестьян из «Нижегородцев» и сцену, 1-го действия из «Орлеанской Девы», на 3-м – вечер, бывшему 14-го мая в память Пушкина: 2 хора а capella «Буря мглой» и «Где наша роза?» Даргомыжского и 2 хора из 1-го действия «Русалки» с оркестром, наскоро собранным для этого случая, преимущественно из военного оркестра, так как своего собственного, кружок не имеет; что же касается солистов то требования их настолько ограничены, что, послы нескольких уроков, они считают возможным петь на вечерах, затем на урок приходят только когда нужно для вечера разучить новый романс. Потом по месяцам не являются».

А. Пальчевская

Статья «Зарисовка музыкальной жизни города» «Русская музыкальная газета» (1899, № 44, С. 1148-1149)

«Просматривая «Русскую Муз. Газ.» и прочитывая известия о том, что в таком-то городе открывается музыкальное училище, а там-то устраивается, или состоялся, симфонический концерт и т. д. грустно становится на душе при мысли о том, что существуют же такие счастливые города, которые имеют и музыкальные училища, и школы, и симфонические оркестры, хоры и т. п.! У нас же в Витебске нет ничего такого и мы даже не мечтаем еще об этом. Невеселую картину представляет музыкальная

ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)

жизнь нашего города: школ музыки у нас нет и не было никогда; учиться музыке приходится у полуграмотных учителей и учительниц, из них большинство самоучки, которые свое доморощенное музыкальное образование получили зря же у себя; из всего этого можно судить о том, что же могут преподавать такие «учителя» своим ученикам! Еще кое как,

пожалуй, научаті играть на фортепьяно, но учителей пѣнія у насі совсѣмѣ нѣтъ, аааа іеііаіііеііеіі, если не считать случайное пребываніе в Витебскѣ артистов оперной труппы Михайлова-Стояна, которые, по временамѣ, расклеивали по городу объявленія, извѣщавшія жителей о томѣ, что такой-то артистѣ дадутъ уроки пѣнія «по методѣ Миланской консерваторіи» или по какой либо другой имѣ самими изобрѣтенной. Правда, изіи нѣкоторые были люди сѣ совѣстью и сѣ познаніями, какі напр., артистѣ А. А. Серебряковѣ (тенорѣ), получившій свое образование въ Московской консерв., а потомѣ пѣвшій у И. П. Прянишникова; онѣ пользовался вполне заслуженной репутаціей опытнаго преподавателя и у него было много учениковѣ.

Но опера ухала, (теперь у насі драма) и сѣ ней ухали и наши случайные учителя пѣнія. На дняхѣ нѣкто г. А. сдѣлалъ объявленіе, что онѣ преподаетѣ пѣніе (соло), но если г. А. полагаетѣ что пѣніе романсовѣ подѣ его управленіемѣ, и пѣніе, какі Богѣ на душу положитѣ, составляетѣ предметѣ обученія пѣнію, то да проститѣ ему Богѣ. Такимѣ образомѣ, учиться у насі не у кого, если, конечно, подразумевать ученіе правильное и серьезное. Впрочемѣ, въ послѣднее время нашѣ городѣ обогатился хорошимѣ учителемѣ А. А. *Нигофѣ*, бывшимѣ артистомѣ Императорской оперы (скрипка). Оркестра, который могѣ бы знакомить публику сѣ произведениями русскихіх и выдающихся иностранныхіх музыкальных мастеровѣ, у насі тоже нѣтъ. Правда имѣется т. наз. театральнй оркестрѣ, но онѣ настолько плохѣ, что въ нашей музыкальной жизни не можетѣ играть какой либо роли. Хоровѣ у насі тоже нѣтъ, хотя года четыре тому назадѣ собирався любительскій хорѣ и распѣвалѣ въ концертахѣ всякую пошлость, въ томѣ числѣ и вальсы мѣстнаго творчества; но и этотѣ хорѣ распался. Конечно, обѣ этомѣ жалѣть не приходится. Единственнымѣ отраднымѣ явленіемѣ нашей музыкальной жизни было нѣсколько музыкальных вечеровѣ, данныхіх любительскими хоромѣ и оркестромѣ подѣ упр. талантливаго и музыкально-образованнаго С. А. *Гросицкаго*. Программы этихіх вечеровѣ отличались большой содержательностью. Но публика относилась кѣ этимѣ вечерамѣ странно; одни были недовольны слишкомѣ серьезнымѣ направлениемѣ концертовѣ, другіе требовали, вмѣсто Бетховена, Гайдна, Мендельсона и Рубинштейна, пѣсенѣ Славянского и Комп., такі что даровитый дирижерѣ бросилѣ въ концѣ концевѣ все дѣло. Послѣдніе два года у насі была опера Михайлова-Стояна; это обстоятельство внесло немного свѣта въ нашу жизнь; мы слышали Глинку, Даргомыжскаго, Чайковскаго и много др. и всего этого по немногу, ибо ходить два раза на одну и ту же оперу у насі не принято! Причиной всему этому можно считать отсутствіе у насі музыкальной школы, и лицѣ, дѣйствительно преданныхіх искусству и понимающихіх его.

У насі въ Витебскѣ нѣтъ лица, которое могло бы взяться за устройство музыкальнаго училища, а между тѣмѣ такимѣ лицамѣ сказали бы сердечное спасибо всѣмѣ тѣм, которые давно уже жаждутѣ у насі настоящіх музыкальных познаній».

И. А. И

ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)

Статья «О церковном пѣнии в Кобринѣ (Гродненская губ.)»
«Русская музыкальная газета» (1901, № 49, С. 1263)

«Недавно я зашелѣ въ одну изіи здѣшнихіх православныхіх церквей. Несмотря на то, что мужской хорѣ пѣлѣ довольно стройно и чисто, мнѣ пришлось, не дослушавѣ литургии, обратиться вѣ бѣгство, ибо неприятно и противно въ храмѣ Божьемѣ слышать черезчурѣ веселые мотивчики! Такі, напр., подѣ видомѣ «сугубой ектеніи» хорѣ преподнесѣ какую-то пошлую

польку, имѣющую нѣкоторое мелодическое родство съ извѣстной пѣсенкой «Маргарита ногу простудила!..» Еще лучше оказалась «Херувимская», мѣстами слащаво-приторная, мѣстами переходящая въ какой-то дикій, неистовый крикъ. Въ добавокъ, вся «Херувимская» состоитъ изъ непрерывныхъ, до невѣроятности глупыхъ, имитаций съ безконечными повтореніями одного и того же слова, и даже *половины* слова. Слышалъ я еще «Милость мира» – опять въ томъ же духѣ. Кромѣ того, всѣ эти «церковныя сочиненія» написаны до того безграмотно, что положительно недоумѣваешь – да кто же могъ, сочинить подобныя произведенія?!.. Теперь обратите вниманіе на то, что въ Кобринѣ русскій элементъ совершенно ничтоженъ. Ну, а что можетъ подумать о «русскомъ церковномъ пѣніи» иновѣрецъ, зашедшій въ церковь и услышавшій вмѣсто херувимской – польку?.. Давно, давно пора подумать объ учрежденіи строгаго контроля надъ исполняемыми въ церкви пѣснопѣніями. Необходимо совершенно воспретить исполненіе произведеній рукописной литературы, этого страшнаго бича древняго православнаго пѣнія. Это можетъ и долженъ сдѣлать Св. Синодъ, поручивъ контроль священникамъ. Было бы также весьма желательнo издать «критическій каталогъ печатныхъ церковныхъ пѣснопѣній». Каталогъ этотъ могъ бы сослужить великую службу провинціальнымъ регентамъ «изъ любителей» (а такихъ не мало), которые, мало того, что стоятъ не въ курсѣ дѣла, но еще сплошь да рядомъ отличаются весьма сомнительнымъ вкусомъ. Такой «критическій каталогъ» съ большимъ успѣхомъ слѣдовало бы составить подъ редакціей С. В. Смоленскаго или о. В. М. Металлова. А польза была бы не малая!

В. Держановскій

Статья «Об опере Дж. Верди «Травиата» газета «Минский голос» (1912, № 948)

«Вотъ ужъ по истинѣ банальность, какой-то лубокъ, мишурно слащавая шарманка!

Трудно, очень трудно высидѣть и прослушать музыку старой итальянск. вокально-технической оперы, на которой музыкально воспитывались наши праотцы.

ПРИЛОЖЕНИЕ А (продолжение)

И причина моего отрицательнаго отношенія къ оперѣ «Травиата» и ея старшимъ сестрамъ «Риголетто» и «Трубадури» того же характера, что и отношеніе мое къ «Аидѣ». Во вчерашней рецензіи я подробно говорилъ объ этомъ.

На сей разъ меня заинтересовалъ г. Говоровъ: нужно, правда, имѣть очень много художественнаго вкуса, чтобы съ такимъ хламомъ, какіи декораціи нашего городскаго театра, ухитриться не только создать что-то сценичное изъ такой банальной оперы, какіи «Травиата», но – что еще важнѣе – такіи близко подойти къ знаменитому роману А. Дюма «Дама съ

камеліямі», сi котораго ловкiй італьянскiй лібретистi Пiаве напісалi для Вердi.

Ізi ісполніцель на первомi мiстi, конечно, г-жа Тиманiна, (Віолета) пiвица опытная, выступавшая у насi вi Мiнскi вi 1909 году. Не смотря на грубо-неправдiвые фокusy старой італьянской оперы сi ея «ігрой», артiстка вi двухi мiстахi сдiлала проломi вi рутiннiй стiннi и выдвинула удачный своей рельефностью моментi. Я говорю о сценi прощанiя сi Альфредомi во второмi дiйствiи.

Г. Березiнi (Альфредi) вi вокальномi отношенiи провелi свою партiю музыкально и не крикливо, а это уже – заслуга. Вi сценическомi отношенiи онi оставляют желать многого. У артiста замiтна склонность кi манерничанью.

Хорошее впечатлiнiе произвелi молодой пiвецi г. Самарiнi (Жерменi). Красивый голосi (лирический баритонi), свободное пiнiе, хотя не отличающееся богатствомi тiней и полутiней даетi основание надiяться, что если артiстi откажется отi опасного вокального прiема неправильно крыть верхнiй регистрi, то изi него выработается приличнiй пiвецi.

Очень милой Флорой была г-жа Ростова.

Хорi цыганокi вi голосовомi отношенiи былi водянистi и жидокi.

Хорi 3-го дiйствiя (по Говорову) мiстами синкопически расходился вi сценi метанiя банка; темпо сильно хромало: вмiсто Allegro agitato было взято нiчто похожее на un poco andantino.

Строй оркестра былi сомнительный. Обi этомi, конечно, долженi былi позаботиться первый скрипачi, если его мiсто занимаетi человекi со слухомi.

Дирижировалi оперой г. Гранели, авторi оперы «Анна Каренина».

Сборi былi полнiй».

Критик Ю. Богуславский

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Статьи о белорусском искусстве в газете «Наша нiва»

Статья «**Беларускі вечэр у Дзiсне**» («Наша нiва» 1910, С. 535-536)

“Жыве беларускi народ i нiякiе сiлы ворагоў не затрымаюць яго! Жыве дух у народзе!... Сэрцэ ударае моцна i грудзi падымаюцца высока на спамiн усяго таго, што прыйшлося бачыць i перэжыць у час беларускага вечэру у Дзiсне. Святкаваў горад першы раз ад няпамятых часоў вялікае нацiональнае сьвята. Святкавалi i людзi. Дзiсна ня помнiць такога збору народу. Інтэлігенцiя i просты народ – усе шчыра вiталi беларусоў; магучая

ідэя нацiанальнага адраджэньня гарачымі праменьямі сваімі ўсiх абагрэла, усiх зьеднала, разварушыла застыгшыя сэрцы, заiскрыла выцьвеўшыя ад сьпекi вочы, i першае роднае слово са сцэны вiтано было не аднэй сьлязой с перапоўнiўшыхся грудзей i безумоўчным гукам галасоў. Гэта народ паяў хвалебную песьню барцом за родную Матку-Беларусь. Калi пачалiся беларускiе танцы на сцэне ўся саля стагнала глуха ад пахвальных крыкоў, а на галовы танцороў сыпалiся кветкi i усыцiлалi iм дарогу.

На старане ў сiвой сьвiтцы сядзiць сiвы, як голуб, старэц з лiхiм парабкам-сынам сваiм, вочы у iх гараць, стары прытупяе нагой i трымаючы за руку сына крычыць: «вось так, сынку, мы даўней гулялi, вось так!...» I спраўдзi гулялi! Да 10 гадзiны ранiцы iшла бойкая гульня!

Гарачае дзякуй шчыраму беларусу Iгнату Буйнiцкаму, каторы, не шкадуючы сiл сваiх i працы, устроiў гэтую вечэрыну i быў тутака першым танцорам! Дзiсенскiе беларусы доўга будуць помнiць гэта”.

Адзiн з публiкi

Корреспонденция “**Аб сяткаванні “Купалу” у мястэчку Красным**” в газете «Наша нiва» (1909, С. 408-410).

Здаўна у нас у мястэчку Красным Вiлен. губ. Вiлейскага павету кожны год спраўляюць 23 юля вечэром стародаўнюю «Купалу». Збiраюцца хлопцы, дзеўчаты, маладзiцы i нават дзецi, ўсе iдуць дзе небудзь на гару, альбо на сенажаць i раскладываюць агонь, пяюць песьнi, iграюць на гармонiках, скрыпках i на чым хто умее, скачуць праз агонь, танцуюць; адным словам веселяцца чым i як хто хочэ.

Вось ў тым гаду так жэ сама а гадзiне дзесятай то на аднэй гарэ, то на другой вiдаць былi агнi i чуваць песьнi. Як раз у гэты самы дзень у вучыцеля народнай школы мястэчка Красное Гайкi, сабралiся госьцi. Памеж гэтых гасцей два вучыцелi с Ковенскай губ. былi ў велосiпэдных опратках, бо яны едуць як казалi, ў Крым на велосiпедах i нават дасталi ад начальства на гэту язду разрэшэньня на паперы, каторае пры сабе яны i маюць. Дык вось яны такжэ сама як раз папалi ў гэты дзень да красносельскага вучыцеля i асталiся

ПРИЛОЖЕНИЕ Б (продолжение)

начэваць. Ужо госьцi як пачулi, што каля агню пяюць, пайшлi да блiжэйшага агня, прылучылiся да дзёўчат i хлапцоў i пачалi разам гуляць хараводы.

Як даведаўся аб гэтым гуляньнi Красносельскi вураднiк, так i прыляцеў туды з двума стражнiкамі i давай пытацца: «а пазваленьне ад начальства на гэта гуляньне маеце?» Як атказалi, што нема, дык ен зараз прыказаў расхадзiцца, бо гэта, кажэ, незаконная сходка, а як яму пачалi гаварыць, што тут нiчога незаконнага нема, дык ен запытаўшыся некалькiх iмя i прозвiшчэ, паглядзеўшы паперы Ковенскiх вучыцелеў, сказаў: «можэце гуляць, але пры вас будуць стаяць стражнiкi»; сам жэ пашоў на станцiю, пазваў жандара i даў аб гэтым тэлеграну ў Молодэчну прыставу, адтуль зараз прiехалi ешчэ два

жандары і ўсе яны ў чатырох схаваўшыся ў кустах глядзелі, што там рабілася, а пасля як усе разышліся, ураднік напісаў пратакол такі несправедлівы, што ня дай Бог. Напрыклад вучыцеля Гайкі не было на гэтым гуляньні, бо ен астаўся з дзяццмі дома, а вурднік напісаў, што быў; ізноў жэ я быў, а мяне не запісаў.

Што выйдзе з гэтаго протакола, ешчэ не вядома; прыстав прыехаўшы на заўтра сказаў, што пойдзе на «прэкрашчэньне» да пракурора, бо нічога незаконнага не было”.

Не вучыцель

Статья «**Песьня і народ**» в газете «Наша ніва» (1909, С. 435-436)

“Якая птушка-такая і песьня, кажуць людзі. Гэта разумная прыказка а птушчынай песьні мае ешчэ большае значэньне для песьні людзкой, бо песьня людзкая адбівае ў сабе душу чалавека, яго боль і горэ, яго патрэбы, жаданья і самае жыцьце. Як па твары пазнаюць чалавека, так па песьні асаблівае народнай, пазнаецца цэлая нація, яе характэр і душа. Разам з тым песьня многа і прынасіла і прыносіць карысьці для народу, яна бытцам зменшае людзкіе нешчасьця, пацешае ў нядолі, а калі трэба, дык і весяліць. Усім ведама, што песьня, гэта бытцам неякая вялікая таемная сіла вельмі памагала будзіць народ, узахвочываць яго да працы, падымаць с цемнаты, клікаць да сьвету – навукі, да абароны свайго краю, на добрыя, важныя справы. Дзеля таго у народоў с шырокай прасьветай песьня даўным-даўно заваевала сабе пачаснае мейсца, – яе справедліва шануюць, як вялікі ўсенародны скарб, бо яна для душы кожнага чалавека – ці беднаго, ці багатаго – ўсе роўна так патрэбна, як хлеб і вада для здароўя цела. І нам, беларусам, каб не замерці ў сваім духоўным развіцьці, каб вальнейшым часам павесяліцца, набраць сілы да новаго жыцьця і працы каля народных справоў, – трэба тую песьню і музыку, што зрадзілася на народнай ніві, памеж свайго народу, сколькі есьць сіл трымацца, – не забываць, а цэніць яе так, як вучаць і даюць нам прыклад усе разумнейшыя і практычныя людзі.

...Песьні, знайце, Божы дар,

ПРИЛОЖЕНИЕ Б (продолжение)

Шанаваць іх трэба. – Так, кажэ песьняр наш, – Янук Купала, –

...А бяз песень жэ народ

Што ен варт быць можэ?...

Нехай жэ беларуская песьня, хоць не вяселая, не залішне багатая і непрыглядная, але свая родная, ня гінецць і не уціхае, а голасна і весела вырываецца па палях і нівах і разганяе нуду у мужычых чорных хатах; нехай клічэ беларуса да працы, да навукі, да каханья бліжняго, нехай весяліць і пацешае яго набалеўшую душу і разам з гэтым расьце і крэпне на карысьць усяго народу!...”

Статья “Беларуская народная песня і мелодіі у новых музыкальных творах” в газете «Наша ніва» (1910, С. 742-745).

Па шырокіх палех Беларускай зямлі ад векоў ліецца песня нашага народу. Гулка яна аддаецца ў лесох, і ўтуруе ей шум рэчэк, шэлест плакучых бяроз, шопат груш-дзічоў, што адзінока сідзяць па межах. То зноў звонам удэрыць па хмызьняках і заросьняках, па нашых радзімых, так безбрэжна сумных і пекных магільніках. У вялікім прасторы голас аратаго зліваецца з голасам птушэк, с шэптаньнем каласоў на роднай ніве. Так збліжаецца чалавек з найвялікшым характвом на сьвеці – з Маткай-Прыродай.

Песьні народа – гэта як-бы люстра яго географічнага, эканамічнага і політычнага жыцця. На свабодзі творацца песьні волі; ў няволі складаюцца песьні жалбы і надзеі. Хаця і цяжка жыць, але на сьвеці так хораша, так пекна, што досі выйсьці ў поле, на пожні, а ў душы родзяцца думкі надзеі; вырываюцца з грудзей зыкі, тоны, зліваюцца з гоманам лесоў і маткі-зямліцы, – паўстае мелодія. Вырываюцца словы, – творацца песня. І ліецца яна з маладых, моцных грудзей нашай працавітай моладзі: зацягвае жнейка, ўторыць ей касец. Пад радзімую песьню закрывае дзіця свае быстрые вочкі; пад маркотныя песьні-жалбы радні і суседоў аддаюць зямліцы нашэ мертвае цэло; пад гул вясельных песень выбіраем сабе таварыша жыцця – муж жонку, жонка мужа, спраўляем хрэзьбіны, вечарынкi. Німа у нашага народу, бадай, ніводнаго важнейшаго здарэньня, каб не чутна была песня. Багат наш народ песьнямі, тонамі, мелодыямі!

У даўныя часы жыцце народа апевалі дудары і лірнікі нашы. Дуда, ліра, гусьлі, скрыпка і цымбалы пад умелай рукой сьпевалі нашу гісторыю. Нават у панскіх дварох, у замковых сьвятліцах іграў наш дудар. Ня мог мужык-нявольнік гаварыць свабодна і горда перад панам-володаром, але калі той мужык пераменяўся ў дудара і с простых струмэнтаў дабываў тоны жалбы, непакорнасьці, – тады і володары моўклі. Пад песьні і тоны ішлі народы на вайну, і песня забівала боль.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б (продолжение)

Ужо даўно людзі с чуткай душой звярнулі увагу на нашу беларускую песьню. Поўсотні лет таму назад тутэйшы музыка Абрамовіч напісаў музыкальную паэму «Вясельле» з беларускіх вясельных мелодій. С таго часу не аднаму артысьце была наша песьня лаўровым лістком да венка славы: на ей апіраўся Станіслаў Моношко (радзіўся на нашай зямлі), калі пісаў опэру «Halka» і такіе рэчы, як «Sielanka», «Pobor rekruta», «Walka muzyków» і т. д. Карыстаў з яе і Карловіч і Носковскі.

Вось і цяпер малады артыст-музыка Людомір Міхал Роговскі, катораму жыцце прысудзіло недаўна перэбрацца ў Вільню, шмат працуе над беларускімі мелодыямі. Роговскі пачуў нашу песьню, убачыў наш край, і яго

артыстычная душа не магла не атклікнуцца на тое, што ен пазнаў. І пачалі мэлодіі нашы запаўняць яго думы, яго душу. Ен бярэцца пераліць тоны на паперу, дарабляе ноты да слоў Янкі Купалы «А хто там ідзе», і творыць як-бы гимн – мальба беларусоў. Але гэтаго мала: мэлодіі далей снуюцца ў яго душы, зліваюцца, і вось родзіцца новы твор Роговскага – «Сюіта» Беларуская. Тут у тонах маем ужо цэлы рад абразоў, рой думак, каторыя хочуць абняць шырэй жыццё беларуса-мужыка. Гэта ужо рэч суцэльная, закончэная. Прыслухайцеся, што ў тонах апаведае нам кампазытор Роговскі.

Вось ліюцца і перэліваюцца тоны – тоны знаемыя, родныя. Бытцам то шум лісьця, бытцам гоман, што вецер нясе па нашых убогіх, сумных палех. Нешта такое нашэ, роднае, свае. Гэта артыст малое нашу старонку. Але ў гэі старонцы жыве цэлы народ; ен ешчэ як-бы сьпіць, і толькі дзе-не-дзе з’яўляюцца будзіцелі-звястуны; вось чуваць, як здалеку праходзіць мужык-беларус і пье родную песьню. Гэта – першая частка твору.

Пачынаецца другая. Грамада мужыкоў – хлапцоў і дзеўчат беларускіх – сабралася на гульні-вечарынку. У хату раз па разе нехта ўходзіць, дзверы адчыняюцца, і на прастор вырываюцца мэлодіі нашых танцоў – «мяцеліцы», «лявоніхі». Танцы зменяюцца, перамешываюцца; чуваць гоман, топот, радасць і гульня.

У трэйцяй часці артыст дае новы абразок. Пад тоны сур’езныя, паважныя, бытцам тоны малітвы, паўстае ў думцы такая знаемая ўсім нам старэнькая весковая беларуская сьвятыня, ў каторай злучаюцца у вадно нашы думкі, жалбы, просьбы. У ей дзеяцца нешта таёмнае, бытцам нейкую службу спраўляюць. Гэта – сьвата «Дзядоў». Чуеш якісь шэпт: то ў цішыне поўначы народ пакорна моліцца, а сьвяшчэннік голасна заклінае, бытцам думы народа выказвае...

Вось, новая і апошняя (чацьвертая) часць твору Роговскага. У тонах чуваць, што людзі пачалі варушыцца, як-бы хочуць нешта ўсе разам выказаць. Спачатку ціха, пасья ўсе мацней і выразней чуеш нейкую мэлодію Яна разрастаецца, звучыць больш ясна і сьведома, становіцца гимнам, каторы пье тысячная грамада беларусоў. Чуваць у ім моц народа! Але гэта гимн, катораму гожа раздавацца толькі на Беларускай Зямлі, – і вось артыст ў тонах прыпамінае нам абраз роднай вескі.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б (продолжение)

Гэта ўсе, што выказываецца ў Беларускай Сюіце. Музыка даў твор для нас, беларусоў, мілы і добра зразумелы. Ігралі яе ў Вільні на 3 сымфонічным канцэрці 12 лістапада гэтаго года; оркестрам загадываў сам кампазытор Роговскі. Народу на канцэрці было паўнюсенька, білетоў для ўсіх не хапіло. Публіка горача прывітала новы твор Л. М. Роговскага, і яму былі дадзены на ўспамін: ад Рэдакціі «Нашай Нівы» – старая беларуская ліра, прыбраная кветкамі і ўстужкамі нацыянальных беларускіх колероў, а ад арганізатароў беларускага тэатру – беларуская дуда.

Многа думак збудзіў у маеі галаве гэты канцэрт. Сумна мне зрабілася, што мы, беларусы, ешчэ так незарганізаваны, што ня маем уласнаго

оркестра, каторы бы нам часьцей заіграў родныя мэлодіі. Сумна, што серод нас есьць такая вялікая грамада людзей, каторыя ня толькі не шануюць сваей песьні, сваей опраткі, але нават і над мовай бацькоўскай насьмехаюцца... Ёсім нам ведама, што, як хлопец вернецца з салдатоў, то цягне пад пахай «італьянскую гармошку» і як завядзе якуюсь «тулу» або «камарынскаго», дык нашы ажно паразяўляюцца і слухаюць. А пасьля чуеш, як у карчме ці на весковай вуліцы гудзіць нейкая «гоц, каліна, гоц, маліна», ці там «дзела пад Палтавай», ды ешчэ словы перакручываюць, праўдзівую ноту губляюць, і выходзіць нейкая «п'яная неразберыха», каторай ніхто не распазнае. Але ен вучыўся і не давучыўся: праўдзівай, пекнай расейскай песьні вам селяне, ен не прынес, толькі родную запэцкаў. І не вам у такога вучыцца трэба, а яму у вас прыпомніць родную песьню! Праўда, што калі жнея выйдзе ў поле, то яна «гоц маліны і каліны» не запяе, бо настраеньне родных палей вырве з вуст яе родную беларускую песьню, і аб «гарадзкой навуцы» яна забудзе. А гэта дае нам надзею, што наша народная песьня дажыве таго часу, калі беларусы пазнаюць цэну ўсяго роднаго, калі адродзіцца беларуская музыкальная творчасць. Каб набліжаць гэты час, трэба ўжо сягонья брацца за работу, трэба арганізаваць народныя беларускія оркестры, збіраць хоры, як гэта ўжо зрабілі віленскія, пецербурскія і другія беларусы. Такім спосабам мы лягчэй здалеем прабудзіць у народзе любоў да роднай песьні і жаданьне захаваць яе, бо-ж у ей выяўляецца душа народа.

А. Бульба

Статья “Сьвяткаваньне Купалы у Вільні” в газете “Наша ніва” (1911, С. 329-330)

“Віленскія беларусы стараньнем «Беларускаго Музыкальна-Драматычнаго Кружка» у ноч з 23 на 24 чэрвеня спраўлялі «Купальле». Народу было каля 300 чэлаvek, каторыя сабраліся сперша за горадам і тамака гулялі, а пасьле з музыкай і венкамі пайшлі на берэг рэкі Віліі, дзе ўжо стаялі прыбраныя ў зелень і агні параходы і чоўны; пасеўшы на іх, паплылі ўніз па

ПРИЛОЖЕНИЕ Б (продолжение)

вадзе у горад. Тут, завярнуўшыся па рацэ, ізноў паплылі назад. Едучы ўніз, пускалі па вадзе вянкi с папрылепіванымі сьвечкамі. Народу на абодвых берэгах Віліі сабралос глядзець на беларусоў каля 20–25 тысяч. Усе ждалі што на параходах будзе іграць музыка і сьпеваць беларускі хор, але гэта было забаронена. Вярнуўшыся на мейсцэ, адкуль ехалі, маладзеж найперш пайшла гуляць «Лявоніху», а пасьле, пабраўшыся за рукі, хлопцы і дзеўчаты скакалі праз агонь; хор пеяў беларускія песьні. Забаўляліся усе вельмі вясела. Беларусы паказалі ўсей Вільні, што умеюць і патрапяць гуляць старасьвецкім простым сваім звычайем.

Адным словам, святакаванье удалося надта добра, ня глядзячы на тое, што некаторым «істінно-польскім» і «істінно-рускім» людзям наша гульня стаяла косццю ў горлі, і яны рабілі ўсе, што маглі, каб адгаварыць людзей ад святакавання Купалы ды так або інакш папсаваць яго”.

Сказка «Дудар» Тамаша Булавы в газете “Наша ніва” (1906, С.4-5)

“Тром родным братом Бог даў адзінакі розум, адзінакіе мыслі і думкі. Толькі не адзінакая доля спаткала кожнаго брата у жыццю. Хоць усим братом ня вельмі салодка жылося, але Меншаму Брату выпала самая горшая доля. Прысудзіла яна яму самы горшы куток, кинула меж мхоў і балот. Кепска жылося Меншаму Брату. Плакаў ен, і ніхто не бачыў яго слез, чы не хацеў бачыць. Спеваў ен і песні, доўгіе, нудныя песні, песні нядоли. Гаварыў і казкі і толькі ў казках ен бачыў сябе шчаслівым. Яго слезы капалі разам з расою на землю. Грэла сонцэ і слезы, змешаныя з Божэю расою, падымаліся к небу і адтуль кідаліся назад на землю чыстымі капелькамі. И так яны вечна кружацца з зямлі на небо, з неба на зямлю. И ніколі не высахалі вочы Меншаго Брата. Тоўсты, высокі лес адзін толькі слухаў яго песні і сам памагаў яму спеваць сваім доўгім шумом. Выхадзіў Меншы Брат у вечэр на двор, браў сваю дудку, садзіўся на прызбі сваей хаты і граў. Месячык паціўся па небу, плылі белыя хмаркі. Божыя зоркі, як соромяжлівыя дзяўчаткі, пазіралі на зямлю праз белыя, тонкія хмаркі і слухалі Меншаго Брата, як граў ен на дудцы. И ціха было на сэрцы, як ціха была сама ночка. И думкі, як тые хмаркі, легка радзіліся ў сэрцы, і плылі яны Бог знае куды, далека–далека, уміралі ціха-ціха, як паволі раставалі і белыя хмаркі ў небу. Толькі пугач і сова злым крыком сваім будзілі ад шчаслівых думак Меншаго Брата. Ен прачынаўся, як ад сну, і думкі другіе, думкі нядоли, як нажом, калоли яму сэрцэ.

Ни думак, ни песень яго ніхто ня знаў і ня чуў, чы не хацеў знаць і чуць. Яго скарга прападала, як прападаў туман з усходам сонца, што вісеў над балотам. Разбіраў яго адзін толькі лес, і лесу адкрываў Меншы Брат свае думкі, бо людзі смеяліся з яго слоў і песень. А з лесом жылося вальней: лес не давіў яго, не гнаў, як гнали і давілі людзі. И Меншы Брат

ПРИЛОЖЕНИЕ Б (продолжение)

зрабіўся ціхі, спакойны, асцярожны і нікому не адкрываў сваей душы. Меншы Брат адзичаў. Лес і балоты адгарадзілі яго ад Божаго свету.

Прайшло многа часу.

Ўсе тры браты сустрэліся.

Старшы Брат пазіраў смела. Ен быў у ботах, у крамных портках і кашулі, а паверх кашулі – камзэлька. Гаварыў Старшы Брат скоро, мова яго была адметна, і Меншы Брат ледзьве мог разбіраць яго.

На Сярэднім Брату была высокая шапка, шырокія белыя порткі, боты. Ў зубях – круглая люлька на кароткім цыбуку, гаварыў ен мало.

Меншы Брат выглядаў старэйшым за іх абодвых. Барада яго была сивая, рукі дрыжалі. Сам ен быў тонкі, худы. Яму як бы брыдка было прэд братамі, што на ем сивая рваная світка, круглая шапка– кучомка: на нагах лапці, а каравыя анучы абвивалі худыя ногі.

Гаварылі браты аб усем: а горкай сваёй доли, а праўдзі, а жыццю.

Меншы Брат маўчаў. Яму не давалі гаварыць на той мові, на каторай гаварыў ен сам з сабою, з сваімі думкамі, з лесам. З яго мовы смеяліся старшыя браты.

– Гавары ты так, як гавару я, – кажэ Старшы Брат – і не страхай ты мову люцкую. Твая мова – немая мова. Што сказаў ты свету на сваім языку? Дзе песні твае? Хто чытаў твае думкі, работу твайго розуму і сэрца? Дзе песняры тваі? Чым ты пахвалилася?

– Лепшэй мовы я ня чуў. Гавару, як знаю. Брат! хто доўга маўчаў, таму хочэцца многа гаварыць. А я маўчаў ўсе жыцце, і мне хочэцца гаварыць: не адбірай ты ад мяне хоць гэтаго права. Спытайся у хвасвых крыжоў. Яны табе скажуць пра мае думкі. Мае думкі напісаны слезмі, а слезы разам з думкамі разплыліся ў рэчцы. Вецер – песняр мой. Горэ і боль радзілі мае песні, і слухаў іх лес. Спытайся у леса – ен скажэ пра песні мае. Скажу табе казку. Пасадзіў пан дудару у глыбокім склепі, за каменныя сцены. Кажэ яму пан: «Грай мне на дудцы, каб я чуў твае песні, і тагды я пазволю табе спеваць людзям песні, дарую право расказваць свету пра думкі твае».

Праз каменныя сцены не выбілася песня дудару, і ніхто яго не пачуў. – «Ты павінен маўчаць! – кажэ пан дудару, – бо песня твая нічога не сказала майму сэрцу. Нехай астаюцца ў табе твае думкі і песні». І дудару з таго часу слухало пустое поле, балота і лес.

Брат! усе мы шукалі шчасця, толькі шлі мы не адзінакімі дарогамі. Табе хоць трохи свяціло сонцэ, а я шоў, як у ночы. Запалім жэ мы лучыны і пойдзем ешчэ шукаць доли, будзем памагаць адзін другому, а як заблудзіць хто з нас, падамо яму голас. Ня смейцеся ж, браты, і не адбірайце у мяне таго, што можэ адабраць толькі Бог!

І слезы блишчэлі на вочах Меншаго Брата”.

ПРИЛОЖЕНИЕ В

Владельцы магнатских театров на территории Беларуси



Семен Гаврилович Зорич, владелец крепостного театра в Шклове

ПРИЛОЖЕНИЕ В (продолжение)



Михаил Доминик Радзивилл, владелец крепостного театра в Несвиже

ПРИЛОЖЕНИЕ В (продолжение)



Михал Казимир Огинский, владелец крепостного театра в Слониме

ПРИЛОЖЕНИЕ В (продолжение)



Антоний Тизенгауз, владелец крепостного театра в Гродно

ПРИЛОЖЕНИЕ В (продолжение)



Винцесь Тышкевич, владелец крепостного театра в Свислочи



Уршуля Радзивилл, первая женщина – драматург в Беларуси, автор комедий «Любовь», «Забавы фортуны», «Судья, лишенный разума», трагедии «Золото в огне» и других драматургических произведений

Памятники архитектуры Беларуси исследуемого периода



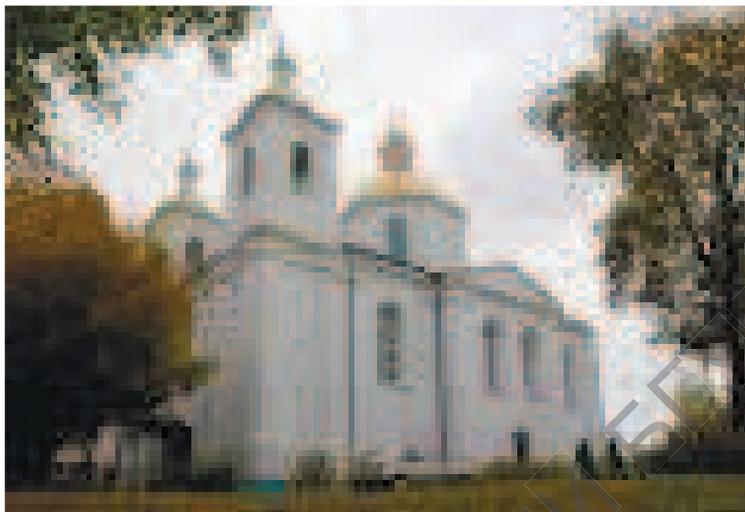
Гомельский дворцово-парковый комплекс. Памятник архитектуры классицизма конца XVIII – середины XIX в.

ПРИЛОЖЕНИЕ Г (продолжение)



Ратуша в г. Чечерске (1780-е гг.) – памятник архитектуры, в котором совмещаются черты классицизма (объемно-пространственная композиция) и псевдоготики (декорирование фасадов).

ПРИЛОЖЕНИЕ Г (продолжение)



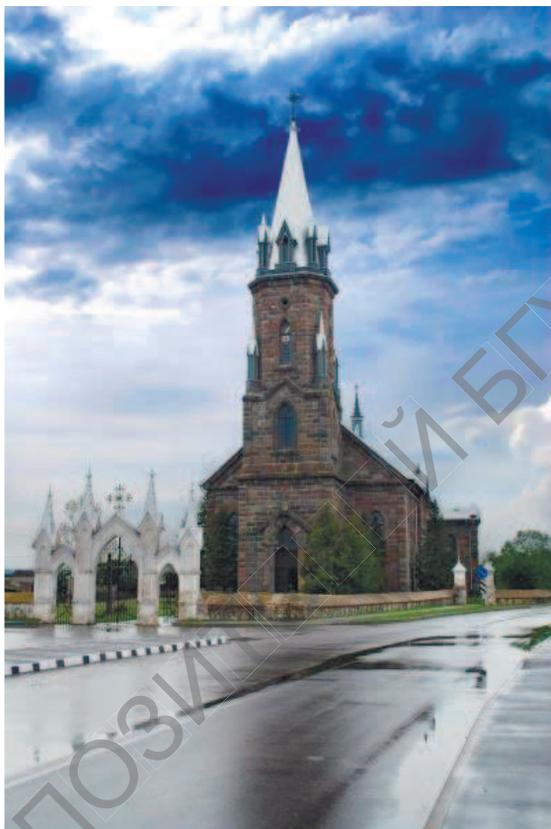
Церковь Полоцкого Богоявленского монастыря (1780-е гг.) – памятник архитектуры, в котором совмещаются элементы классицизма и барокко.

ПРИЛОЖЕНИЕ Г (продолжение)



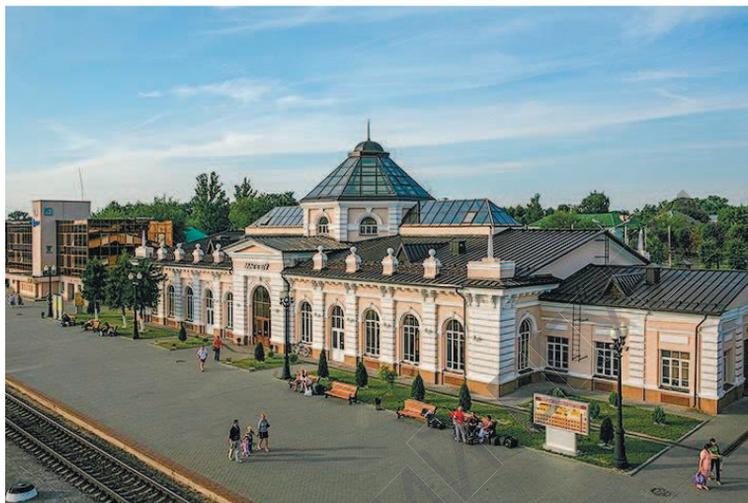
Воложинский дворец (1806 г.) – памятник архитектуры классицизма.

ПРИЛОЖЕНИЕ Г (продолжение)



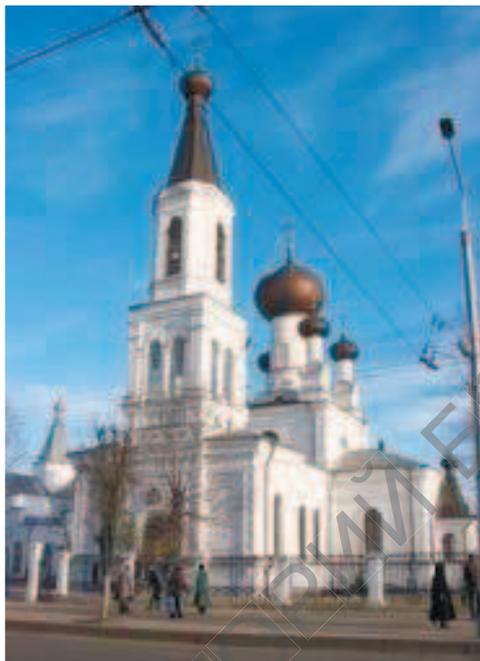
Липнишский Казимировский костел (Ивье, 1890 г.) – памятник архитектуры неоготики

ПРИЛОЖЕНИЕ Г (продолжение)



Здание железнодорожного вокзала в г. Могилеве (1902 г.) – памятник архитектуры позднего классицизма

ПРИЛОЖЕНИЕ Г (продолжение)



Кафедральный собор трех святителей (г. Могилев, 1903-1914 гг.) – памятник архитектуры псевдорусского стиля.

ПРИЛОЖЕНИЕ Г (продолжение)



Здание мужской гимназии г. Гомель (1898 г.) – памятник гражданской архитектуры историзма. Архитектурная стилистика здания ориентирована на русский классицизм.

ПРИЛОЖЕНИЕ Г (продолжение)



Здание церковно-археологического музея в г. Минске (1913 г.) – памятник архитектуры псевдорусского стиля.



Краснобережская усадьба (Жлобинский р-н, 1890-1893 гг.) – памятник архитектуры эклектического направления

ПРИЛОЖЕНИЕ Г (продолжение)



Здание Лужеснянской земледельческой школы (Витебский р-н, нач. XX в.) – памятник архитектуры модерн

ПРИЛОЖЕНИЕ Г (продолжение)



Жилой дом в Пинске (1906 г.) – памятник архитектуры модерн

Деятели художественной культуры Беларуси
XVIII – первой четверти XX века



Мацей Радзивилл, автор либретто к операм «Агатка, или Приезд пана», «Войт албанского селения», дивертисментов, серенад, сонат и полонезов



Антоний Генрик Радзивилл, автор романтической оперы «Фауст» на либретто И. Гёте



Михаил Клеофас Огинский, автор оперы «Зелис и Валькур, или Бонапарт в Каире», полонезов, песен и боевых маршей. Им также написаны трактаты «Письма о музыке», «Наблюдение над музыкой».



Михаил Казимир Огинский, автор семи опер, одной музыкальной комедии, одного полонеза для скрипки и фортепиано, 26 песен



Осип Антонович Козловский, автор комических опер «Новорожденный», «Оленька», трагедии «Эдип в Афинах», мелодрам «Фингал», «Эсфирь»; многочисленных инструментальных, хоровых и симфонических произведений.



Антон Иванович Абрамович, автор сюиты «Беларуская свадьба», пьес «Белорусские мелодии» и «Заколдованная дуда» для фортепиано; песен «Девонька» и «Горелица» на стихи Я. Борщевского



Станислав Монюшко, автор 15 опер («Галька», «Страшный двор», «Селянка», «Чудесная вода» и др.); оперетт «Рекрутский набор», «Борьба музыкантов»; многих оркестровых сочинений (увертюры «Сказка», «Каин», «Военная» и др.).



Наполеон Орда, автор более двадцати полонезов, мазурок, вальсов, ноктюрнов, полек, серенад, романсов, песен на стихи С. Витницкого и А. Плуга; трактата «Грамматика музыки, или Аналитического и практического преподавания мелодии и гармонии с кратким дополнением о фуге, контрапункте, оркестровых инструментах, об органе, фортепиано и науке пения для использования пианистами».



Флориан Миладовский, автор симфонических произведений, фортепианных миниатюр, многих сочинений религиозного характера. Вместе с С. Монюшко организовал в Вильно музыкальное общество св. Цецилии.



Михаил Ельский, автор скрипичных концертов, фантазии на оригинальные темы, фантазии на темы польских народных мелодий, концертных мазурок («Воспоминание о Варшаве», «Воспоминание о Вильне», «Воспоминание о Киеве», «Танец духов»), полонезов, вариаций и миниатюр. Им написана работа по эстетике музыки «Музыкальные исследования». Является одним из организаторов первого в Беларуси музыкального объединения – «Минское музыкальное общество».



Мечислав Карлович, автор сюиты «Белорусская свадьба», «Литовская рапсодия» и др.



Константин Галковский, автор оперетт, музыкальных комедий, кантат, сюит, романсов. Занимался аранжировкой народных песен, осуществил гармонизацию 54 песен.



Владимир Теравский, автор музыки к спектаклям В Голубка и Е. Мировича «Безвинная кровь», «Кузнец воевода», «Машека», «Кастусь Калиновский», песен «Купалинка», «Шумные березы»



Людмир Роговский, автор «Белорусской рапсодии», песни «А хто там ідзе?», «Белорусского песенника с нотами». Созданный композитором хор был постоянным участником белорусских вечеров в Вильно.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

**More
Books!** 



yes
I want morebooks!

Покупайте Ваши книги быстро и без посредников он-лайн - в одном из самых быстрорастущих книжных он-лайн магазинов!
Мы используем экологически безопасную технологию "Печать-на-Заказ".

Покупайте Ваши книги на
www.morebooks.de

Buy your books fast and straightforward online - at one of the world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at
www.morebooks.de

SIA OmniScriptum Publishing
Brivibas gatve 1 97
LV-103 9 Riga, Latvia
Telefax: +371 68620455

info@omniscrptum.com
www.omniscrptum.com

OMNI Scriptum 

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ