

85.03(4524)
п 69

В.П. Пракапцова

**МАСТАЦКАЯ АДУКАЦЫЯ
Ў БЕЛАРУСІ**

...NTOS, QUE EXPLICA PARLO MINGUET
...por musica, ve... en perfecc...

Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь
Беларускі ўніверсітэт культуры

В.П.Пракапцова

**МАСТАЦКАЯ АДУКАЦЫЯ
Ў БЕЛАРУСІ**

Мінск 1999

УДК 37.036 (476)

ББК 74.200.54

П 69

Рэцэнзенты: В.Ф.Нячай, доктар мастацтвазнаўства, вядучы навуковы супрацоўнік ІМЭФ НАН Беларусі; А.П.Грыцкевіч, доктар гістарычных навук, прафесар Беларускага ўніверсітэта культуры

Выданне падрыхтавана на сродкі гранта з фонду Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь на падтрымку культуры і мастацтва

Рэкамендавана да выдання вучонай радай Беларускага ўніверсітэта культуры

Пракапцова В.П.

П 69 Мастацкая адукацыя ў Беларусі.— Мн.: Бел. ун-т культуры, 1999. — 210 с.

ISBN 985-6579-10-4

Праца прысвечана гісторыка-тэарэтычным праблемам фарміравання мастацкай адукацыі як сістэмы ад вытокаў (XI—XII стст.) да перыяду станаўлення (XX ст.). Дасяца вызначэнне такім з'явам, як мастацкая пэсала, мастацкая адукацыя, яны разглядаюцца комплексна і раскрываюцца ў межах розных відаў мастацтва: выяўленчага, музычнага, тэатральнага, харэаграфічнага. Характарызуюцца асноўныя прыметы сістэмы мастацкай адукацыі, уласцівыя сярэднявеччу, Адраджэнню, Асветніцтву, рамантызму, культуры XX ст.

Кніга зацікавіць даследчыкаў мастацкай культуры, выкладчыкаў і студэнтаў вышэйшых навучальных устаноў гуманітарнага профілю.

УДК 37.036 (476)

ББК 74.200.54

ISBN 985-6579-10-4

© Пракапцова В.П., 1999

Змест

Уводзіны	5
Глава 1. Дзейнасць асветнікаў і вытокі мастацкай адукацыі на Беларусі ў XI—першай палове XVII ст.	24
<i>1.1. Першапачатковыя формы і прынцыпы навучання ў мастацкім асяроддзі эпохі сярэднявечча</i>	24
<i>1.2. Гуманістычныя тэндэнцыі фарміравання нацыянальнай мастацкай адукацыі ў эпоху Адраджэння</i>	34
Глава 2. Фарміраванне прынцыпаў падрыхтоўкі мастака, музыканта, акцёра ў межах культурных і прыватнаўласніцкіх устаноў другой паловы XVII—XVIII ст.	51
<i>2.1. Перадумовы фарміравання мастацкай адукацыі ў эпоху Асветніцтва</i>	51
<i>2.2. Асветніцкія тэндэнцыі фарміравання спецыяльных мастацкіх адукацыйных устаноў свецкага накірунку ў рэалія прыватнаўласніцкіх майнткаў</i>	70
Глава 3. Мастацкая адукацыя як самастойная галіна культуры ў Беларусі XIX—пачатку XX ст.	91
<i>3.1. Выкладанне мастацкіх дысцыплін у агульнаадукацыйных і сядзібных установах у першай палове XIX ст.</i>	91
<i>3.2. Фарміраванне устаноў спецыяльнай мастацкай адукацыі ў другой палове XIX—пачатку XX ст.</i>	118
Глава 4. Станаўленне сістэмы мастацкай адукацыі ў Беларусі XX ст.	140
<i>4.1. Пошукі новых формаў і стылістыкі мастацкай адукацыі ў сацыяльных умовах другога дзесяцігоддзя XX ст.</i>	140
<i>4.2. Стварэнне вышэйшых навучальных устаноў як завяршальны этап фарміравання сістэмы мастацкай адукацыі ў Беларусі ў сярэдзіне XX ст.</i>	168
Заклучэнне	186
Спіс выкарыстаных крыніц	191

УВОДЗІНЫ

Мастацкая адукацыя займае асобае месца ў сацыя-культурнай прасторы. Яна фарміруе і ўдасканальвае інтэлектуальна-творчы і прафесійна-кваліфікацыйны патэнцыял асобы, выяўляе і развівае мастацкія здольнасці і інтарэсы індывідуальнасці. Мастацка-адукацыйны працэс базіруецца на сустрэчным руху дзвюх аб'ектыўных рэалій — практычнага вопыту і навукова-тэарэтычных ведаў майстра-выкладчыка і падрыхтоўкі непаўторнай, індывідуальнай творчай асобы-вучня. Мастацкая адукацыя заўсёды функцыянальна накіравана і ўзаемазвязана з рознымі мастацкімі плынямі, традыцыямі і актуальнымі накірункамі. Не выпадкова да працэсу навучання звярталася большасць значных творцаў, бо жаданне перадаць свае веды, навучыць мастацкім прынцыпам, сфарміраваць кола аднадумцаў і паслядоўнікаў заўсёды было ўласцівае вялікім майстрам. Супольнасць майстра і вучня вызначала прагрэс мастацтва.

Тэорыя і гісторыя мастацкай адукацыі неад'емныя. Эвалюцыя гістарычная абумоўлівае эвалюцыю тэарэтычную. Кожны новы гістарычны перыяд абумоўліваў новае тэарэтычнае асэнсаванне метадаў, прынцыпаў, формаў і відаў навучання.

Пытанні тэорыі мастацкай адукацыі могуць разглядацца дваяка. Па-першае, з пункту гледжання вузкатэарэтычных праблем асваення пэўнага віду мастацтва (асабліваасцей вывучэння выразнай мовы, кампазіцыі, яе гукавой ці колеравай пабудовы, жанравых асабліваасцей, выканальніцкіх уменняў музыканта, акцёра, творчых навыкаў мастака, кампазітара — чым займаюцца прыватныя ўнутрывідавныя метадыкі). Па-другое, з пункту гледжання эвалюцыі ўжо сфарміраваных, зафіксаваных у пэўнай

гісторыка-культурнай прасторы агульных адукацыйных прынцыпаў, метадаў, формаў.

У дадзенай працы прадметам даследавання з'яўляецца мастацкая адукацыя як гісторыка-тэарэтычная праблема эвалюцыі яе ўзроўняў, відаў, формаў, навучальных прынцыпаў і метадаў.

Мастацкая адукацыя разглядаецца намі як адносна самастойная цэласная з'ява ва ўсёй сукупнасці яе сутнасных асаблівасцей і зносін з іншымі з'явамі і працэсамі, што адбываюцца ў мастацкай культуры. Менавіта мастацкая практыка абумоўлівае назапашванне пазнавальнага вопыту, развівае творчыя здольнасці, фарміруе прафесійныя навыкі асобы.

Дакладнае вызначэнне паняцця "мастацкая адукацыя" ў шырокім сэнсе шматвідавога значэння ў энцыклапедычна-даведачных крыніцах адсутнічае. Таму мы прапануем наступнае: "Мастацкая адукацыя ёсць працэсуальная форма перадачы сукупнасці ведаў, навыкаў, метадаў, творчых прынцыпаў, вопыту мастацкага светаўспрымання, што фарміруецца ў выніку творчай дзейнасці мастака, музыканта, дзеяча тэатра ў адзінстве суб'ектыўных і аб'ектыўных момантаў".

Калі ўзровень мастацкай адукацыі залежаў ад май-стэрства творцаў-настаўнікаў у галіне выяўленчага, тэатральнага ці музычнага мастацтваў, дык і развіццё гэтых мастацтваў не ў меншай ступені залежала ад арганізуючай ролі мастацка-адукацыйных устаноў. Фарміраванне такой важнай арганізуючай сістэмы, як мастацкая адукацыя, заўсёды ўшывала на развіццё ўсёй структуры мастацкай культуры, на вядучыя прынцыпы яе жыццядзейнасці, творчыя інтэрпрэтацыі, метады і сродкі выказвання, што вяло да ўзнікнення пэўных мастацкіх школ. Узаемасувязь рэальнай мастацкай практыкі і адукацыйных прынцыпаў абумоўлівае іх узаемазалежнасць.

Аднак працэс фарміравання мастацкай адукацыі на Беларусі дагэтуль застаецца не вывучаным. Прычын таму шмат. Адна з іх — уваходжанне беларускіх зямель на працягу гісторыі ў склад розных дзяржаў: Полацкага і Тураўскага княстваў, Вялікага княства Літоўскага, Рэчы

Паспалітай, Расійскай імперыі, СССР. Гэтая акалічнасць абумовіла захаванне дакументальных крыніц у розных краінах, што замінае працэсу іх вывучэння. Ускладняюць стварэнне рэтраспектывы мастацкай адукацыі і пэўныя каноны старажытнага мастацтва, калі сам твор заставаўся ананімным. Гэтыя абставіны не дазваляюць выявіць узаемаадносін майстра і яго паслядоўнікаў-вучняў. Стрымліваў вывучэнне мастацкай адукацыі і факт сінкрэтычнага ўзаемадзеяння розных відаў мастацтваў у межах пэўных цэнтраў культуры, што нівеліравала ролю настаўніка.

Тым не менш менавіта гэты апошні тэзіс — узаемазалежнасць сінтэзу мастацтваў і фарміравання мастацкай адукацыі абумоўлівае абгрунтаванне гіпотэзы разгляду мастацкай адукацыі ў адзінстве навучальных працэсаў у межах розных відаў мастацтваў. Сапраўды, амаль да XIX ст. развіццё мастацтва (і адпаведна мастацкай адукацыі) залежала ад дзейнасці пэўных сацыякультурных цэнтраў. Віды мастацтва (музыка, тэатр, выяўленчае мастацтва) існавалі ў адзінстве вырашэння адпаведных задач: функцыянальнае прызначэнне як мастацтва, так і мастацкай адукацыі ў эпоху сярэднявечча вызначалася дзейнасцю хрысціянскіх храмаў; у эпоху Адраджэння мастацкая культура развівалася ў межах рэлігійных брацтваў пэўных канфесій; у эпоху Асветніцтва мастацтва і адукацыя падпарадкоўваліся дыктату магнатаў прыватнаўласніцкіх гарадоў.

Разглядаючы мастацкую адукацыю поліфанічна, з пункту гледжання сукупнасці спецыфічных характарыстык навучання ў розных відах мастацтва, мы прапануем распрацоўку адной тэмы-задачи — вызначэнне ідэйна-сацыяльных функцый і метадалагічных прынцыпаў, якія былі ўласцівыя пэўнай гісторыка-мастацкай эпосе. Праз множнае поліфанічнае асвятленне агульных асаблівасцей мастацкай адукацыі пэўнага перыяду вызначаюцца індывідуальныя, відавыя прыметы мастацка-адукацыйных поглядаў, прынцыпаў і метадаў.

Мастацка-адукацыйная сістэма дагэтуль не разглядалася як самастойны жыццёва неабходны аб'ект даследавання.

Мастацкая адукацыя асвятлялася толькі як факт у біяграфічным ці гістарычным аспекце. (Зараз мы не бярэм да ўвагі метадыка-педагагічнага накірунку праблемы, які мае свае ўласныя заканамернасці вывучэння. Вузакпрадметныя метадыкі вывучаны дастаткова шырока.)

Аб'ектам даследавання ў дадзенай рабоце стала мастацкая адукацыя Беларусі як цэласная сістэма, што фарміравалася на працягу стагоддзяў у межах пэўных сацыякультурных прастораў і выніковую, адносна завершаную структуру спвездзіла толькі ў ХХ ст.

Вывучэнне мастацкай адукацыі, вызначэнне формаў, метадаў і прынцыпаў навучання, іх эвалюцыі дае магчымасць асэнсаваць, як развіваўся працэс вылучэння мастацкай адукацыі ў самастойную галіну мастацкай культуры, як фарміраваўся першапачатковы вопыт перадачы мастацкіх уменняў і ведаў, якім чынам ён ўзбагачаўся і канкрэтызаваўся ў межах пэўных відаў мастацтва.

Пры гісторыка-тэарэтычным вывучэнні азначанай праблемы асноўнымі мэтамі з'яўляюцца выяўленне сутнасных, асноватворных заканамернасцей фарміравання мастацкай адукацыі як цэласнай сістэмы ў Беларусі і вызначэнне спецыфічных асаблівасцей яе састаўных відавых і формастваральных элементаў структуры.

Мэты абумовілі пэраг задач: 1 — вызначэнне месца і ролі мастацкай адукацыі ў мастацкай культуры Беларусі; 2 — акрэсліванне ідэйна-мастацкіх прынцыпаў фарміравання пэўнай гісторыка-культурнай эпохі ва ўздзеянні іх на развіццё мастацкай адукацыі; 3 — прасочванне эвалюцыі фарміравання мастацкай адукацыі ад генезісу да станаўлення сістэмы; 4 — вызначэнне этапаў эвалюцыі мастацка-адукацыйнай сістэмы ў Беларусі; 5 — выяўленне тыповых формаў навучальных устаноў з пункту гледжання іх функцыяніравання ў гістарычнай прасторы пэўнай эпохі, іх фарміравання ў часовай прасторы развіцця адукацыйнай сістэмы і ўсталявання іх як структурнай адзінкі завершанай сістэмы мастацкай адукацыі; 6 — аналіз дзейнасці асобных навучальных устаноў і вызначэнне тыповасці іх формы і зместу; 7 —

характарыстыку спецыфічных асаблівасцей састаўных, відавых (у адпаведнасці з рознымі відамі мастацтва) элементаў структуры мастацкай адукацыі; 8 — выяўленне агульных для відавых элементаў заканамернасцей фарміравання мастацкай адукацыі ў іх узаемадзеянні і ўзаемаабумоўленасці.

Мастацкая адукацыя як тэрмін ці катэгорыя свядомасці грунтуецца на некалькіх паняццях: адукацыйная сістэма, нацыянальныя адукацыйныя традыцыі, мастацка-педагагічныя прынцыпы, метадыка выкладання, мастацкая школа. Гэтыя паняцці ў розныя гістарычныя перыяды ўзнікалі, развіваліся, узаемадзейнічалі, змяняліся і ў сукупнасці фарміравалі вызначаную сістэму мастацкай адукацыі.

У ракурсе разглядаемай праблемы асобую цікавасць выклікае і асобнага тлумачэння патрабуе паняцце "мастацкая школа". Яно можа разглядацца ў некалькіх аспектах:

вынік станаўлення мастацкіх традыцый, што вялі да фарміравання школ з тым ці іншым лакальным стылем;

накірунак у мастацтве, што характарызуецца адзінствам ідэйных поглядаў, агульнасцю і цераемнасцю творчых прынцыпаў і метадаў;

сістэма набытага мастацкага вопыту, навучання, адукацыі;

мастацкая супольнасць майстра і яго паслядоўнікаў-вучняў;

стылявы накірунак пэўнай гістарычнай эпохі ці нацыянальнай прыналежнасці;

мастацкі прынцып твораў пэўнага горада ці краіны;

стылявая адзнака мастацкай дыферэнцыяцыі на асобных відах мастацтва;

вучэбна-адукацыйная ўстанова.

Пры вывучэнні мастацкай адукацыі ў Беларусі (як, дарэчы, і ў краінах Заходняй Еўропы) у розныя гістарычныя эпохі на першае месца выходзілі розныя аспекты ці іх сукупнасць. Таму пры разглядзе фарміравання мастацкай адукацыі ў Беларусі як сістэмы да ўвагі прымаўся ўсе вышэйназваныя характарыстыкі. Хаця трэба адзначыць, што канстатацыя даследчыкамі існавання на беларускіх землях мастацка-творчых школ у старажыт-

на беларускіх землях мастацка-творчых школ у старажытных эпохі (Полацкая і Гродзенская школы дойлідства, XII—XIII стст.; Беларуская іканапісная школа, XVI—XIX стст.) сведчыць, на наш погляд, і аб наяўнасці пэўных мастацкіх вучэльняў, цэхаў, дзе перадаваўся вопыт ад майстра вучню, а ў больш блізкія да сучаснасці стагоддзі (Магілёўская школа гравюры, канец XVII—XVIII ст., кампазітарская школа, XX ст.) і пэўных навучальных устаноў.

Такім чынам, пры разглядзе гістарычнага працэсу фарміравання сістэмы мастацкай адукацыі ў Беларусі да ўвагі прымаюцца як устойлівыя і храналагічныя абмежаваныя стылявыя, творчыя, традыцыйныя прыніцыпаў, так і гістарычная дакладнасць існавання пэўных навучальных устаноў.

Прычым трэба адзначыць, што пры характарыстыцы мастацкай школы стылявы і структурна-кампазіцыйны аналіз у большай ступені тычыцца выяўленчага мастацтва, што абумоўліваецца магчымасцю аналітычнай працы даследчыкаў на падставе вялікай колькасці захаваных твораў. Мастацкая школа ў галіне музычнага мастацтва разглядаецца ў большай ступені з пункту гледжання функцыяніравання навучальных устаноў, што ўяўляецца заканамерным, таму што музыку адносяць да самага складанага віду мастацтва і яго развіццё са старажытных часоў забяспечвалася вучэбнымі ўстановамі.

Гэта прызнае ў наш час палажэнне можна пацвердзіць словамі нямецкага паэта і мысліцеля эпохі Асветніцтва І.В.Гётэ, які зрабіў спробу класіфікаваць віды мастацтва. Музыку ён адносіў да самага велічнага мастацтва, бо яна, па яго словах, не мае матэрыялу, які падлягаў бы разліку, а раскрываецца ўся ў форме і змесце. Мастацтва жывапісу ён называў самым цяжкім і агульнадаступным таму, што нават бяздушнае выкананне прыводзіць як адукаваных, так і неадукаваных людзей у задавальненне "з прычыны яго (жывапісу. — В.П.) матэрыялу і прадмета"[54, с. 338–339]. Форму ж "пераварыць" (у чым упэўнены Гётэ) намнога складаней, чым канкрэтны матэрыял. І, нібыта працягваючы

разважанні аб магчымасяч чалавека ўспрымаць мастацтва, Гётэ сівярджаў: "Народжаны для розуму чалавек адчуваў патрэбу яшчэ ў саліднай адукацыі, а яе ён можа атрымаць дзякуючы клопатам бацькоў і выхавацеляў, дзякуючы мірнаму прыкладу ці дзякуючы суроваму вывучэнню. Зусім таксама выпрацоўваецца будучы мастак, але не мастак завершаны: хай яго вока глядзіць свежа на свет, хай ён мае шчаслівую здольнасць бачыць фігуру, прапорцыі, рух; але для вышэйшай кампазіцыі, для паставы, святла, цені, фарбаў яму можа аказацца недастаткова прыроджаных здольнасцей, прычым ён сам можа гэтага не заўважаць"[54, с.337].

Што тычыцца адукацыі ў галіне тэатральнага мастацтва, дык яна сфарміравалася на Беларусі даволі позна — у канцы XIX, а дакладней — у XX ст. Гэта можна растлумачыць, на наш погляд, вызначанасцю выразных сродкаў акцёра, якія адпавядалі натуральным паводзінам, быццю чалавека: словы і рух пераносіліся з жыцця на сцэну. Усё было звыкла і зразумела ў адрозненне, скажам, ад сродкаў выразнасці і выканальніцкіх уменняў у межах музычнага ці выяўленчага мастацтваў, дзе трэба спачатку навучыцца карыстацца інструментарыем выказвання. Гэтая думка пацвярджаецца і даследчыкамі шматтомнай "Гісторыі беларускага тэатра", якія адзначаюць "паступовасць набыцця прафесіяналізму ў межах тэатральнай практыкі"[60, т.1, с.239], "дзякуючы асабістаму прыроднаму таленту" акцёраў [60, т.1, с.240], што яны "раскрываліся ў чалавечай шчырасці і прастаце", "самі шукалі сябе" [60, т.1, с.242] і г.д.

Тэатр быў у асноўным аматарскі, і аматары часта паказвалі найўна-павучальныя сцэнкі самадзейных драматургаў ці творы класікаў, забаўныя відовішчы прыдворных камедыёграфаў. Гэта ўсё абумовіла непрафесійнае аматарскае выкананне і ніяк не спрыяла развіццю спецыяльнай тэатральнай адукацыі. На нашу думку, развіваліся ў большай ступені язычніцкія вытокі акцёрскага майстэрства, бо тэатр на Беларусі не прайшоў фарміравання ў межах хрысціянскага сабора, што прынята

лічыць вытокамі прафесійнага мастацтва і што тлумачыць у пэўнай ступені адсутнасць у Беларусі спецыяльнай тэатральнай адукацыі да ХХ ст.

У даследаванні мастацкай адукацыі як цэласнай сістэмы важным уяўляецца разгляд яе састаўных відавых элементаў (што суадносіцца з асноўнымі відамі мастацтва), вызначэнне дзеяння якіх абумоўлівае раскрыццё яе структуры. На гэтай аснове яснымі становяцца тыповыя як для пэўнай гістарычнай эпохі, так і для сістэмы ў цэлым узроўні пачатковых, сярэдніх спецыяльных і вышэйшых навучальных устаноў. Кожны з гэтых тыповых адукацыйных узроўняў адлюстроўвае асноўныя рысы і ўласцівасці адукацыйных формаў цэласнай мастацка-адукацыйнай сістэмы.

Асноўнай прыметай жыццядзейнасці працэсу фарміравання сістэмы мастацкай адукацыі з'яўляюцца наслідуюнасць перадачы вопыту, асэнсаванае суаднясенне панярэдніх, актуальных і перспектыўных дасягненняў у галіне мастацтва. У кожнае стагоддзе вызначаюцца найбольш значныя формы і прынцыпы мастацкага навучання, што ў наступныя эпохі ўжо з'яўляецца бяспрэчнай каштоўнасцю духоўнага жыцця і ў будучым прызнанай нормай мастацкай адукацыі.

Важнай у здзяйсненні працэсу развіцця мастацкай адукацыі з'яўляецца і цэласная сукупнасць адукацыйных працэсаў, якія ішлі ў межах розных відаў мастацтва і вызначаліся адзіным функцыянальным прызначэннем навучання, адзіным ва ўмовах пэўнай эпохі сацыякультурным асэнсаваннем адукацыі і адзіным (да ХХ ст.) па сваёй грамадскай мэтанакіраванасці арганізацыйна-навучальным цэнтрам.

Так, комплекс навук і мастацтваў і арганізацыя вучэбнай дзейнасці ў культурных цэнтрах — шэдэўрах кultaвага дойдства — вызначалі асноўны адукацыйны прынцып сярэдневяковага горада. Эпоха Адраджэння вызначалася вытокамі размежавання царкоўнай і свецкай адукацыі. У гэты час царква яшчэ моцна канцэнтравала ў сваіх межах адукацыю, але ўжо зараджаліся свецкія формы навучання. Тут вызначаўся працэс вызвалення

прынцыпаў выхавання мастака ад абмежавання цэлавых устояў. На працягу XVI ст. адбывалася барацьба паміж цэлавымі традыцыямі і новым ідэалам вольнага мастака. У канцы XVIII ст. стала фарміравацца прафесія музыканта, мастака, акцёра, якая ў XIX ст. мела ўжо самастойны характар. Формы навучання ўдасканальваліся са стагоддзя ў стагоддзе, у кожным выпадку нібыта вызначаючы канчатковае яе станаўленне ў будучым. Калі прыняць да ўвагі словы Л.Выгоцкага, што "мастацтва ёсць хутчэй арганізацыя нашых паводзін на будучыню, устаноўка надалей" [52, с.322], дык функцыянальнае прызначэнне мастацкай адукацыі — гэта навучанне дзеля будучага пераўтварэння, пераасэнсавання творчых навыкаў і памкненняў.

На кожным этапе развіцця сістэма мастацкай адукацыі дапаўнялася новымі кампанентамі формы, якія зыходзілі з крыніц новых стыляў, мастацкіх школ ці накірункаў, індывідуальнай мовы асобных мастакоў ці музыкантаў. Таму, нават стаўшы тыповымі, узроўні і формы адукацыі не ўсталёўваюцца назаўсёды, а карэкціруюцца практыкай, якая заўсёды прапануе пэўную варыятыўнасць.

Так, форма мастацкай адукацыі ў межах пачатковага ўзроўню мела некалькі разнавіднасцей: хатняе навучанне, студыі, курсы, школы. Сярэдняя спецыяльная адукацыя — вузакпрофільныя вучылішчы (як, напрыклад, вучылішча арганістаў), тэхнікумы, вучылішчы па відах мастацтва, каледжы. Вышэйшая адукацыя — інстытуты, кансерваторыі, акадэміі, універсітэты.

Тым не менш дзейнасць усіх вышэйназваных формаў і іх разнавіднасцей як частак адзінай цэласнай шматузроўневай сістэмы мастацкай адукацыі ўзаемаабумоўлена і ўзаемна падпарадкавана: кожная з іх вызначае характар, асаблівасці і адукацыйны ўзровень іншых.

Канцэпцыя навуковага вывучэння мастацкай адукацыі як цэласнай сістэмы прапануецца ўпершыню. Комплексны падыход да разгледжання мастацкай адукацыі ў адзінстве працэсаў, што адбываліся ў межах розных відаў мастацтва, дагэтуль таксама не выкарыстоўваўся. У сувязі з гэтым спецыяльная літаратура па акрэсленых пытаннях і

канцэптуальных метадах крыне абмежавана. Гэта абумовіла аналіз вялікага масіву крыніц па гісторыка-тэарэтычных праблемах мастацкай культуры. Палажэнні філасофіі мастацтва, эстэтыкі, культуралогіі, мастацтвазнаўства (як у агульнавызначальным сэнсе, так і ў галіне даследавання асобных відаў мастацтва) служылі арыентуючай асновай прынцыпова новага падыходу да аналізу мастацкай адукацыі і вызначэння гісторыка-тэарэтычных заканамернасцей фарміравання мастацкай адукацыі як сістэмы.

Дастаткова поўна і разнастайна ў працах філосафаў, сацыёлагаў, культуролагаў, псіхологаў, мастацтвазнаўцаў даследаваны праблемы прадметнасці і функцыянальнага прызначэння мастацтва, сутнасці спосабаў мастацкага пазнання свету, сістэмнага падыходу да аналізу праблем. Найбольшай змястоўнасцю і грунтоўнасцю вызначаюцца працы А.Анікста, Б.Асаф'ева, М.Бахціна, І.Блаўберга, Г.Вайткунаса, Б.Віпнера, Э.Дарашэвіча, М.Кагана, У.Конана, М.Крукоўскага, Т.Ліванавай, Д.Ліхачова, А.Лосева, Ю.Лотмана, А.Мальдзіса, М.Маркава, К.Платонава, В.Розанава, А.Сарабьянава, А.Тойнбі, Н.Успенскага, А.Хогарта, В.Шастакова, О.Шпенглера, Э.Юдзіна, Л.Юлдашава і інш.

Даследаванні беларускай мастацкай культуры, гісторыі асноўных відаў мастацтва — выяўленчага, музычнага, тэатральнага, кіно — і шляхоў іх фарміравання на Беларусі мае дастаткова грунтоўны характар. Сярод аўтараў, якія звярталіся да гісторыі выяўленчага мастацтва і архітэктуры, шырока вядомыя даследаванні А.Воінава, Н.Высоцкай, Л.Дробава, Т.Габрусь, П.Карнача, М.Кацара, А.Кулагіна, Л.Лапцэвіч, В.Шматава, В.Церашчатавай, Ю.Чантурыя; у музыказнаўстве вядомы працы А.Ахвердавай, В.Дадзіёмавай, А.Капілава, Г.Куляшовай, Т.Ліхач, З.Мажэйка, І.Назінай, Н.Юўчанка; гісторыя харэаграфічнага мастацтва даследуецца Ю.Чурко; пытанні гісторыі тэатральнай культуры Беларусі разгледжаны ў працах Г.Барышава, М.Каладзінскага, А.Лабовіча, Ю.Пашкіна, У.Няфёда, А.Сабалеўскага, Р.Смоўскага, Ю.Сохара; тэарэтычныя асновы кіна-

мастацтва закладзены ў даследаваннях А.Красінскага, В.Нячай, Г.Ратнікава і інш.

Багаты факталагічны матэрыял змешчаны ў рэспубліканскіх міжведамасных зборніках "Вопросы культуры и искусства Белоруссии". Асобна вылучаюцца шматтомныя манументальныя выданні: Гісторыя беларускага мастацтва;

У 6 т. (Мн., 1987—1994); Гісторыя беларускага тэатра: У 3 т. (Мн., 1983—1987); Музычны тэатр Беларусі: У 4 т. (Мн., 1990—1997).

Нягледзячы на шматлікую мастацтвазнаўчую літаратуру, пытанні спецыяльнай мастацкай адукацыі разглядаюцца ў ёй вельмі абмежавана, у суадносінах з агульнымі праблемамі гісторыі выяўленчага, музычнага ці тэатральнага мастацтва на Беларусі. Асобна гісторыя мастацкай адукацыі разглядалася толькі ў межах двух відаў мастацтва — музычнага (манаграфія В.П.Масленікавай "Музычная адукацыя ў Беларусі") і тэатральнага (раздзелы "Тэатральная адукацыя" у 2-м і 3-м тамах "Гісторыі беларускага тэатра", напісаныя Ю.М.Сохарам).

Вышэйназваныя даследаванні падрыхтавалі глебу для распрацоўкі агульных пытанняў развіцця мастацкай адукацыі ў Беларусі. Тым не менш канцэптуальна праблема функцыянавання мастацкай адукацыі як сістэмы ў гісторыка-тэарэтычным аспекце разглядаецца ўпершыню.

Выяўленне працэсу фарміравання мастацкай адукацыі сканцэнтравана на чатырох тэарэтычных прынцыпах: 1)аналіз мастацкіх з'яў ва ўсёй разнастайнасці іх праяўленняў; 2) вывучэнне галоўных формаў мастацкай адукацыі, якія развіваюцца ў гістарычнай прасторы; 3)сістэматызацыя аднатыповых формаў мастацкай адукацыі, што паўтараюцца; 4) вызначэнне і фіксацыя структуры мастацкай адукацыі ў пэўную гісторыка-культурную эпоху.

У адпаведнасці з такой класіфікацыяй у вывучаемай намі галіне гісторыка-тэарэтычная думка ў Беларусі абапіралася на першыя два прынцыпы. Назапашванне параўнальна-гістарычных дадзеных, вялікай колькасці

вызначаных, канкрэтных фактаў дало падставы для больш цэласнага, сістэмнага падыходу да вывучэння мастацкай культуры, і ў прыватнасці мастацкай адукацыі. Значныя поспехі музыказнаўства, тэатразнаўства, мастацтвазнаўства (у галіне выяўленчага мастацтва), кіназнаўства на шляху адкрыцця і назапашвання фактаў, з'яў і апісанне іх уласцівасцей абумовілі магчымасць і неабходнасць асэнсавання спецыфічных якасцей цэласнага працэсу ў культуры — мастацкай адукацыі. І тут прынцыпова важным з'яўляецца асэнсаванне сутнасці падыходу да адлюстравання сацыякультурных падзей, што прынцыпова адрозніваецца пры канстатацыі наяўнасці той ці іншай з'явы і пры даследаванні працэсуальнага фарміравання сістэмы з'яў.

Канстатуючы канчатковае фарміраванне сістэмы мастацкай адукацыі ў сярэдзіне ХХ ст., мы разам з тым падкрэсліваем, што яна — сістэма мастацкай адукацыі — працягвае развівацца, відазмяняцца. Новыя якасці і ўласцівасці мастацкай адукацыі фарміруюцца ў накірунку сінтэзу розных відаў мастацтва і відаў творчай дзейнасці. Для цэласнай сістэмы мастацкай адукацыі становяцца актуальнымі новыя прыметы і характарыстыкі, раней не ўласцівыя асобным яе элементам, формам і відам. Новыя структурныя рысы і прынцыповая навізна якасцей фарміруюцца ў выніку ўзаемадзеяння (сінтэзу) як саміх відаў мастацтва і мастацкай творчасці, так і формаў і метадаў навучання, і ўвогуле на падставе сучаснага, больш абагульненага цэласнага светаўспрымання. Фарміраваннем сістэмы мастацкай адукацыі завяршыўся пэўны віток яе развіцця. Прызнанне сфарміраванай сістэмы мастацкай адукацыі стала падставай для набывання новых адукацыйных канцэпцый.

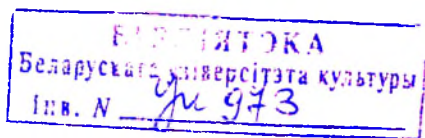
Вывучэнне рэтраспектывы развіцця мастацкай адукацыі ў Беларусі грунтуецца на гісторыка-функцыянальным падыходзе. Грунтуецца гэта на тым, што вельмі важнымі і актуальнымі для беларускага мастацтвазнаўства з'яўляюцца пытанні вызначэння сутнасці мастацкай адукацыі як з'явы ў культурным працэсе, выяўлення найбольш агульных заканамернасцей генезісу, эвалюцыі і фарміравання

сістэмы мастацкай адукацыі, яе функцыяніравання як з пункту гледжання арганізацыі розных відаў і формаў навучальных устаноў, так і з пункту гледжання развіцця прынцыпаў і метадаў навучання.

Шматбаковае і сістэмнае асэнсаванне прыроды мастацкай адукацыі, яе сувязей з разнастайнымі і шматлікімі аспектамі сацыяльнага жыцця фарміруе ацэначныя крытэрыі і прынцыпы прагназавання развіцця адукацыйнай сістэмы ў мастацкай культуры. Хаця мастацкая адукацыя і базіруецца толькі на навучанні сродкамі самога мастацтва і метадах, якія дазваляюць авалодаць гэтымі мастацкімі сродкамі спасціжэння музыкі, тэатра ці выяўленчага мастацтва, яна — мастацкая адукацыя — уваходзіць у шырокую сістэму сацыякультурных зносін і цэлага шэрага з'яў, звязаных з перадачай мастацкай інфармацыі.

Мастацкая адукацыя як частка сістэмы мастацкай культуры арганізуецца, развіваецца і захоўваецца ў межах пэўных відаў мастацтва, мастацкіх накірункаў, творчай дзейнасці вызначанай гістарычнай прасторы, што ў асэнсаванай, сфарміраванай структуры служыць адпаведным пунктам для яе развіцця ў новай часовай прасторы. Таму фарміраванне сістэмы мастацкай адукацыі неабходна разглядаць у дзвюх каардынуючых плоскасцях: па гарызанталі (гістарычная прастора мастацкага свету пэўных эпох) і вертыкалі (часовае развіццё і сувязь асобных формаў, тыпаў, відаў мастацкай адукацыі). Менавіта працэс часова-прасторавога развіцця і вызначае заканамернасці фарміравання сістэмы мастацкай адукацыі.

Такі падыход да вывучэння праблемы вызначыў і змест дадзенай манаграфіі, дзе логіка яе структуры адлюстроўвае логіку фарміравання мастацкай адукацыі — сінкрэтычныя вытокі мастацкіх навыкаў у эпоху сярэднявечча, гуманістычная скіраванасць агульных прынцыпаў мастацкай адукацыі ў эпоху Адраджэння (XI — першая палова XVII ст. — глава I), размежаванне культавых і свецкіх асноў мастацкай адукацыі ў эпоху Асветніцтва, зараджэнне самастойных відавых (музычных, харэаграфічных) мастацка-адукацыйных устаноў у рэаліях прыватна-



ўласніцкіх маэнткаў (другая палова XVII — XVIII ст. — глава 2), фарміраванне спецыяльных музычных, мастацкіх школ і вызначэнне мастацкай адукацыі як самастойнай галіны культуры (XIX ст. — глава 3), станаўленне сістэмы мастацкай адукацыі ў Беларусі (XX ст. — глава 4). Такім чынам, разглядаючы прынцыпы музычнага, мастацкага, харэаграфічнага, тэатральнага навучання, тэндэнцыі яго фарміравання рэтраспектыўна — у пэўных гістарычных прасторах, з аднаго боку, і ў часавым развіцці (ад вытокаў да перыяду станаўлення сістэмы мастацкай адукацыі), з другога боку, рэканструіруецца працэс фарміравання мастацкай адукацыі, вызначаецца цэласная сістэма ў разнастайнасці відаў, формаў і метадаў навучання. Часавыя рамкі даследавання адпавядаюць перыяду станаўлення мастацкай адукацыі ў Беларусі — ад вытокаў (XI—XII стст.) да перыяду фарміравання мастацка-адукацыйнай сістэмы (XX ст.).

Практычна ў любы гістарычны перыяд мастацкая адукацыя, як і мастацкая культура ў цэлым, не магла развівацца без матэрыяльнай і маральнай падтрымкі з боку ці дзяржавы, ці буйных заможных асоб. Развіццю мастацкай культуры, і як састаўной яе часткі мастацкай адукацыі, неабходным лічыў спрыяць кожны значны дзяржаўны дзеяч.

У адпаведнасці з вышэйсказаным у сацыяльным фунда-тарстве мастацка-адукацыйнай сістэмы пры яе фарміраванні і ў падтрымцы асоб, якія рабілі дзейсныя крокі па шляху арганізацыі навучання і адукацыйных устаноў, вялікую ролю адыгрывала мецэнацтва. Свецкае і духоўнае мецэнацтва ў пэўнай ступені абумоўлівала сацыяльную эмансцыпацыю мастака, музыканта, акцёра. Гісторыя гэтай з'явы звязана з уласнай дзейнасцю і асабістым імем выхадца са знакамітага этрускага роду, багатага конніка, рымскага грамадзяніна Мецэната. Ён падтрымліваў маладых паэтаў Вергілія, Гарацыя, Праперцыя (I ст. да н.э.), дапамагаў ім матэрыяльна і выкарыстоўваў іх творчасць для ўслаўлення імператара Аўгуста. Імя Мецэната стала агульным і перайшло ў назву з'явы

мастацкага жыцця, якая вызначае бескарысліваю падтрымку творцаў.

Спробу тэарэтычна асэнсаваць такі грамадскі інстытут, як мецэнацтва, зрабіў і дзеяч беларускай культуры канца XVI — пачатку XVII ст. пісьменнік, перакладчык і каментатар твораў антычных аўтараў Беняш Будны. Нарадзіўшыся ва ўладаннях Кішкаў у мястэчку Лоск, ён з 1594 г. служыў аканомам у Мікалая Крыштафа Радзівіла Сіроткі. Займаўся пераважна пісьменніцкай і перакладчыцкай дзейнасцю. У асноўным перакладаў антычную літаратуру, напрыклад трактат Цыцэрона "Пра старасць". Відаць, цікавасць да антычнай культуры і абумовіла яго жаданне асэнсаваць мецэнацтва. Ён пісаў: "Сярод людзей, якія займаюцца навукамі, існуе старажытны звычай: кнігі, што выдаюцца, прысвячаць сваім дабрадзеям, пра якіх ходзіць чутка, што яны вельмі паважаюць музы і навукі... Так, знакаміты філосаф Арыстоцель прысвячаў некаторыя працы свайму гаспадару, Вергілій свае "Георгікі" — вяльможнаму пану Мецэнату. ...Неабходна, каб людзі бачылі, што навука і чытанне займаюць ... не апошнія месца. Вядома, што простым людзям падабаецца займацца тым, што паважаюць знатныя асобы і паны" [149, с.188].

Беняш Будны лічыў, што быць апекуном вучоных і пісьменнікаў — вялікі гонар. Толькі дабрачынны, адукаваны чалавек, які любіць сваю Бацькаўшчыну, можа заслужыць такі гонар. У сваю чаргу, як лічыў Беняш Будны, пісьменнікі, мастакі, вучоныя, прысвячаючы мецэнатам свае творы, робяць іх імёны бессмяротнымі.

Характэрныя адзнакі мецэнацтва на Беларусі звязаны са шматлікімі імёнамі дзеячаў культуры. Ефрасіння Полацкая (XII ст.), якая дбала аб асвеце і кніжнасці, была фундатарам пабудовы царквы святога Спаса, ініцыятарам адкрыцця школ і вучылішчаў, заказчыкам вырабу напраздольнага шасціканцовага крыжа для царквы святога Спаса, выкананага майстрам Лазарам Богшам; пісьменнік, староста Лідскі, ваявода Мінскі і Смаленскі Ян Абрамовіч (Абрагамовіч), XVI ст., які заснаваў кальвінісцкі сабор, бальніцу і школу ў Варнянах (Гродзенская вобласць), Канстанцін Астрожскі (XVI ст.), пад апекай якога ўзнікла

славяна-грэка-лацінская калегія, так званая Астрожская акадэмія.

Канечне ж, вялікую ролю ў развіцці мецэнацтва ў розных сферах культуры адыграў род Радзівілаў. Адным з першых апекуноў твораў стаў уладальнік Нясвіжа ў першай палове XVI ст. Мікалай Радзівіл Чорны (1515—1565), які найбольш спрыяў арганізацыі кнігадрукавання.

Як мецэнат праславіўся Мікалай Крыштаф Радзівіл Сіротка (1549—1616). З'яўляючыся маршалкам Вялікім Літоўскім, ён меў магчымасць запрашаць мастакоў, як мясцовых, так і замежных, вызначаць пэўныя творчыя заказы, выбарачна аказваць падтрымку творцам, фарміраваць пэўныя патрабаванні да стварэння твораў. Менавіта Мікалай Радзівіл Сіротка паклаў пачатак стварэнню галерэі партрэтаў у Нясвіжы як прыкладу так званых "галерэй продкаў", што былі шырока прадстаўлены ў маёнтках амаль усіх буйных магнатаў Беларусі. Таксама намаганнямі Сіроткі ў Нясвіжы пры езуіцкай калегіі ў 1584 г. была адкрыта школа. Разам з жонкай там жа ён пабудаваў два манастыры — жаночы бенедыкцінскі (1590) і бернардынскі (1598) [185, с.431].

Мецэнацкай дзейнасцю займаўся і маршалак надворны, гетман Вялікі Літоўскі Міхаіл Казімір Радзівіл Рыбанька (1702—1762). У Нясвіжы ён аднавіў разрабаваныя ворагамі каштоўнасці — бібліятэку, друкарню, калекцыю мастацкіх твораў, з'явіўся стваральнікам першых на Беларусі мануфактур — фаянсавай, габеленавай, шаўковых паясоў. Разам са сваёй жонкай Францішкай Уршуляй Радзівіл Рыбанька таксама стварыў самы вялікі на Беларусі прафесійны тэатр таго часу і прыдворную інструментальную капэлу.

Канечне ж, мецэнацкая дзейнасць часцей за ўсё мела ідэалагічныя, прадстаўнічыя і прэстыжныя мэты. Сродкамі мастацтва ўслаўляліся род Радзівілаў, яго гістарычная магутнасць і значнасць, як, напрыклад, у знакамітым серыяле габеленаў, што адлюстроўваў найбольш важныя эпізоды з гісторыі роду Радзівілаў: "Каранаванне Барбары Радзівіл", "Бітва князя Януша Радзівіла пад Кіевам" і інш.

Тым не менш разуменне значнасці мастацтва, яго выхаваўчай ролі і асэнсаванне яго месца ў грамадскім жыцці абумоўлівалі гістарычна неабходнае фарміраванне механізму сацыяльнага заказу ў галіне мастацтва, стварэння ўмоў для матэрыяльнага забеспячэння мастакоў, музыкантаў, актёраў.

У XVIII ст. вядомым мецэнатам быў вялікі гетман літоўскі Міхал Казімір Агінскі, які праклаў у Слоніме незвычайны канал, што злучыў раку Ясельду са Шчарай і тым самым Нёман Балтыйскага басейна з Прыпяццю Чарнаморскага басейна, што, у сваю чаргу, дало яму магчымасць пабудаваць незвычайны плавальны тэатр, друкарню, стварыць высокапрафесійную інструментальную капэлу, арганізаваць мастацкія школы — музычную і балетную ("Дэпартамент балетных дзяцей").

У канцы XVIII—пачатку XIX ст. была вядомая мецэнацкая дзейнасць Давыда Зыгмунта Пільхоўскага — прадстаўніка эпохі Асветніцтва на Беларусі, пісьменніка, перакладчыка, выдаўца. Ён інспектаваў навучальныя ўстановы на Міншчыне і Навагрудчыне, з'яўляючыся супрацоўнікам Камісіі народнай адукацыі і генеральным інспектарам школ Вялікага княства Літоўскага. Незадоўга да смерці Д.З.Пільхоўскі ўстанавіў вечную фундацыю на падрыхтоўку дванаццаці вучняў са збыдзелых шляхецкіх і мяшчанскіх сем'яў. Яго мецэнацкая і асветніцкая дзейнасць была адзначана дзяржаўнымі ўзнагародамі Рэчы Паспалітай і Расіі.

На мяжы XIX—XX стст. значную ролю ў мецэнацкім руху адыграў вядомы расійскі дзеяч граф Мікалай Пятровіч Румянцаў, якому належаў беларускі Гомель. Сваю энергію і здольнасці, падмацаваныя незлічоным багаццем, ён аддаваў на арганізацыю і падтрымку навуковай дзейнасці, калекцыяніравання.

Да мецэнатаў-фундатараў мастацкай адукацыі і культуры Беларусі можна аднесці таксама Антонія Тызенгаўза, Льва Сапегу, Іахіма Храптовіча, Аляксандра Валіцкага, Аляксандра Ельскага, Адама Кіркора, Адама Чартарыйскага і іншых дзеячаў, якія шмат што зрабілі для

захавання спадчыны беларускага краю, прапаганды здабыткаў культуры і яе развіцця.

Непрыметнымі крокамі са старажытных часоў рухаліся наперад гісторыя беларускага народа і яго мастацкая культура. На шляхі гісторыі мастацкай культуры трывала выйшла і мастацкая адукацыя, якая валодала сродкамі выхавання і фарміравання навыкаў перадачы мастацкага вопыту, выкарыстоўваючы яго на карысць развіцця мастацкіх школ. Кола гісторыі, якое, на погляд сучаснікаў, рухалася вельмі марудна, рабіла свае поўныя абароты і выводзіла ў кожную эпоху мастацкую культуру і адукацыю на новы ўзровень развіцця.

Не было ніводнай эпохі, у якой панаваў бы толькі адзін від мастацтва. Музыка і выяўленчае мастацтва, драматычны тэатр, музыка і харэаграфія заўсёды існавалі побач, сінтэтычна выконвалі функцыі асветніцтва, выхавання, адукацыі. Мастацкая адукацыя кожнай эпохі абапіралася на дасягненні папярэдняга часу, што сведчыць аб паслядоўнасці прагрэсіўнага развіцця культуры. Але вельмі складана прасачыць непарыўную ніць, якая б аднолькава звязвала развіццё ўсіх відаў мастацтва ў цэлым. Пункцірнасць, перарывістасць руху абумоўліваюць розначасовае фарміраванне мастацкіх школ. Але тое, што калі-небудзь сфарміравалася, не знікае, яно працягвае існаваць у матэрыяльным ці духоўным свеце і дае новыя парасткі.

Часта новыя задачы вырашаліся навобмацак, метады навучання фарміраваліся неасэнсавана, яны падпарадкоўваліся ўнутранаму, інтуітыўнаму разуменню заканамернасцяў жыцця. Рэальнасць перацякала ва ўмоўнасць, назіранне — у далейшую асабістую фантазію.

Меркаваць пра значнасць мастацкай адукацыі можна перш за ўсё ў межах функцыянальнага прызначэння мастацкіх вучэльных і ўстаноў, у якіх адлюстроўваліся патрэбы сацыяльна-мастацкага жыцця.

Вывучэнне цэласнай сістэмы мастацкай адукацыі ў Беларусі ў гісторыка-тэарэтычным аспекце дало падставы для стварэння больш ці менш поўнай і аб'ектыўнай карціны функцыяніравання мастацкіх школ, мастацка-адука-

цыйных устаноў у разнастайнасці іх відаў, формаў, метадаў і прынцыпаў навучання. Сутнасць і значнасць мастацка-адукацыйнай сістэмы ў Беларусі выяўлены і ацэнены так, як яны існавалі ў пэўных сацыякультурных умовах, у межах гістарычнай рэчаіснасці, якая іх спарадзіла.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Глава 1. ДЗЕЙНАСЦЬ АСВЕТНІКАЎ І ВЫТОКІ МАСТАЦКАЙ АДУКАЦЫІ НА БЕЛАРУСІ Ў XI — ПЕРШАЙ ПАЛОВЕ XVII ст.

1.1. ПЕРШАПАЧАТКОВЫЯ ФОРМЫ І ПРЫНЦЫПЫ НАВУЧАННЯ Ў МАСТАЦКІМ АСЯРОДДЗІ ЭПОХІ СЯРЭДНЯВЕЧЧА

Прафесійная мастацкая адукацыя на Беларусі бярэ пачатак у часы распаўсюджвання хрысціянства, калі распачалося інтэнсіўнае будаўніцтва сабораў і манастыроў. Функцыяніраванне хрысціянскіх храмаў абумоўлівала фарміраванне прафесійнай мастацкай культуры, асабліва ў галіне выяўленчага і музычнага мастацтваў. Стварэнне ікон, фрэскавых, мазаічных, наліхромных, кафляных аздабленняў, спевы як неад'емная частка царкоўнай службы — усё гэта становілася абавязковым напам'яненнем жыцця чалавека. Фарміраванне прафесійнага мастацкага асяроддзя абумоўлівала, несумненна, і падрыхтоўку прафесійных мастакоў, іканапісцаў, спевакоў, музыкаў. Увогуле, як адзначаюць некаторыя даследчыкі, узровень адукацыі на старажытнарускіх землях быў даволі высокі ў параўнанні нават з Заходняй Еўропай, а само навучанне — даступнае для шырокіх слаёў жыхароў [140, с.20].

Першым беларускім асветнікам лічыцца князь Ізяслаў, яго першага з усходнеславянскіх князёў летапісцы называюць кніжнікам. Менавіта Ізяслаў увёў у Полацку пісьменства і навучанне грамаце [11, с.38].

Узвядзенне шматлікіх цэркваў і сабораў на беларускіх землях вызначала перш за ўсё абуджэнне гарадоў, развіццё якіх абумоўлівалася развіццём ведаў. Амаль пры кожным саборы мелася школа, якая ўбіралася ў сябе комплексе навук і мастацтваў, што служылі мэтам распаўсюджання і тлумачэння слова Богага. Узніклі цэнтры, у якіх канцэнтраваліся навука, мастацтва і вучэбная дзейнасць, прычым цэнтры гэтыя фарміраваліся ў тых месцах, дзе былі ўзведзены шэдэўры культавага дойлідства.

Самымі старажытнымі цэнтрамі культуры і адукацыі з'яўляліся полацкі Сафійскі сабор (XI ст.) і Спаса-Праабражэнская царква Ефрасіннеўскага манастыра (XII ст.), бельчыцкі Барысаглебскі манастыр (пачатак XII ст.), Благавешчанская царква ў Віцебску (XII ст.), Барысаглебская ў Навагрудку (XII ст.), храмы Тураўска-Пінскіх зямель.

Храм у гонар святой Сафіі (Сафія з грэчаскай мовы — "мудрасць", "майстэрства") узводзіў князь Усяслаў па прозьвішчы Чарадзеі, унучкай якога была Ефрасіння Полацкая. Дагэтуль палачане мураваных храмаў не ставілі, таму ў горах былі запрошаны візантыйскія дойдцы. Каб асвоіць будаўнічыя сакрэты, да іх далучаліся мясцовыя муляры [11, с.45]. Сафійскі сабор стаў грамадска-культурным і адукацыйным цэнтрам. Тут прымалі паслоў, абвяшчалі вайну, падпісвалі мір, тут захоўваўся кніжны скарб і заснаваная Ізяславам бібліятэка. Пры саборы дзейнічала школа, дзе маглі вучыцца і простыя гараджане. Існавала і хатняе навучанне, калі манахі вучылі княжых і баярскіх дзяцей дома.



Спаса-Ефрасіннеўскі манастыр ў Полацку

Рэлігійнае мысленне, царкоўныя каноны даволі моцна трымалі мастацкую культуру і мастацкую адукацыю ў пэўных творчых межах. Атрыманне навыкаў творцы (музыкі ці мастака) насіла чыста функцыянальны характар. Мастацкія здольнасці і ўменні фарміраваліся толькі з пункту гледжання неабходнасці царкоўнай практыкі.

Рэлігійнае мысленне, царкоўныя каноны даволі моцна трымалі мастацкую культуру і мастацкую адукацыю ў пэўных творчых межах. Атрыманне навыкаў творцы (музыкі ці мастака) насіла чыста функцыянальны характар. Мастацкія здольнасці і ўменні фарміраваліся толькі з пункту гледжання неабходнасці царкоўнай практыкі.

У навуковых даследаваннях па гісторыі мастацкай культуры Беларусі звесткі аб фарміраванні мастацкай адукацыі ў перыяд сярэднявечча адсутнічаюць. Толькі

асобныя заўвагі, нататкі, факты, сабраныя ў адзінае цэлае, даюць падставу меркаваць аб першапачатковых формах мастацкай адукацыі.



Полацк. Спаса-Ефрасіннеўскі манастыр. Паштоўка, пачатак XX ст.

Ужо ў пачатку XII ст. склалася самабытная школа дойлідства, жывапісу, пластыкі, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва на Полацкай зямлі. У XI—XIII стст. у розных гарадах Беларусі — Мінску, Полацку, Навагрудку, Гродне, Тураве, Віцебску, Пінску, Брэсце і інш. — атрымалі распаўсюджванне ювелірныя майстэрні, вакол якіх фарміраваліся адпаведнае навучанне і падрыхтоўка майстроў, засвойваліся новыя віды тэхнікі — філігрань, гравіраванне, штампоўка, перагародчатая эмалі, з'яўляліся новыя віды бытавых рэчаў - лыжачкі, ключы, званочки, а таксама мініяцюрныя распяці, абразкі і г.д. У 60—90-я гады XII ст. існавала самастойная своеасаблівая архітэктурная школа ў Гродне, г.зн. існавалі пераемнасць творчых прынцыпаў, еднасць мастацкіх поглядаў, вызначанасць прафесійнага навучання, паслядоўнасць перадачы майстэрскага вопыту. І, як сведчаць даследчыкі, мясцовыя школы дойлідства, жывапісу, пластыкі не толькі базіраваліся на класічнай візантыйскай манеры жывапісу XI—XII стст. і прыёмах раманскага мастацтва, але і выяўлялі шэраг арыгінальных рыс, якія надавалі ім індывідуальнасць і своеасаблівасць лакальнага характару.

Сярод іншых відаў жывапісу важная роля належала кніжнай мініяцюры, здабыткі якой у пэўных культурных цэнтрах на беларускіх землях фарміраваліся ў адметныя творчыя школы. Вядучую ролю ў гэтай справе адыграла полацка-смаленская школа. Відавочна, у полацкім храме існавала майстэрня, дзе ствараліся і па-мастацку аздабляліся рукапісы, бо перапіска кніг была даволі складанай

справай і патрабавала спецыяльнага абсталявання, пэўнага ўмельства, навучання і падрыхтоўкі вучняў і паслядоўнікаў.

Трэба адзначыць, што тэрмін "мастацкая школа" можа трактавацца дваяка: як характарыстыка самой манеры мастацкага пісьма, прынцыпаў, прыёмаў малявання і як абзначэнне адукацыйнага цэнтра. Зразумела, што наяўнасць творчай мастацкай школы абумоўлівае адкрыццё адпаведнай вучэльні. Натуральным і неабходным уяўляецца жаданне кожнага майстра, а тым больш цэлага мастацкага згуртавання перадаць свае навыкі і творчыя ўменні наступнаму пакаленню творцаў.

Аб існаванні таго ці іншага культурна-адукацыйнага цэнтра ў эпоху сярэднявечча можна меркаваць, супастаўляючы розныя гістарычныя звесткі і факты. Так, ведаючы архітэктурны план і навуковае апісанне царквы ў Тураве, якая мела хоры — спецыяльнае месца, дзе размяшчаліся музыканты, спевакі, арган, можна зрабіць вывад, што там існаваў прафесійны царкоўны хор і для работы ў ім спецыяльна рыхтаваліся спевакі. Сам помнік культуры XII ст., яго архітэктурны план сведчаць аб абавязковасці царкоўных спеваў у саборы, аб сінтэтычным адзінстве дойлідскага, манументальна-жывапіснага і музычнага мастацтваў у іх уздзеянні на чалавека.

Хрысціянская ідэалогія заваёўвала ўсё больш прыхільнікаў, якія імкнуліся сцвердзіць ідэі падзвіжніцтва, асветы



Барысаглебская царква ў Полацку
(першая палова XII ст.)

і кніжнасці. У другой палове XI—першай палове XII ст. Полацкае княства як самастойная і моцная дзяржава дасягнула высокага ўзроўню ў культурным жыцці. Дарэчы, трэба сказаць, што полацкія землі тых часоў мелі не толькі "старэйшы" горад Полацк, але і "малыя" гарады, якія падпарадкоўваліся Полацку: Віцебск, Ізяслаўль, Усвяты, Лукомль, Друцк, Браслаў, Мінск, Лагойск, Копысь, Орша і інш.[140, с.11]. Менавіта ў гэтыя часы ў Полацку былі пабудаваны Сафійскі сабор і іншыя манументальныя царкоўныя будынкі. Гісторыя захавала імёны тагачасных дойлідаў, што працавалі ў Полацку: Давыд, Таўма, Мікула, Капес.

У Сафійскім саборы, у келлі якога пасялілася манахія Ефрасіння Полацкая, існавала майстэрня, дзе ствараліся і па-мастацку ўпрыгожваліся рукапісы, былі падрыхтаваны майстры і спецыяльнае абсталяванне.



Ікона прэпадобнай Ефрасінні
Полацкай

Адна з самых знакамітых прадстаўніц хрысціянскага культурна-асветніцкага руху ў Полацкім княстве XII ст., першая жанчына, прылічаная да святых, — Ефрасіння Полацкая (1110?—1173) ужо ў раннім дзяцінстве была навучана "кніжнаму пісанню", г.зн. вучэнню па сістэме, што ўключала чытанне, пісьмо, лічэнне, спевы, грэчаскую і лацінскую мовы; яна таксама цікавілася жывапісам. У "Жыцці Ефрасінні Полацкай" гаворыцца: "И отличалась девица благонаравием, ибо являлась она плодом молитвы, и весьма

любила учение, так что дивился отец такой любви дочери к наукам. И по всем городам разошлась весть о мудрости

и о добром учении её и о телесной красоте: ведь была княжна прекрасна обликом" [140, с.20]. Прадслава (такое было свецкае імя Ефрасінні), яшчэ не дасягнуўшы паўналецця, атрымала даволі значную адукацыю. Цікава заўважыць, што паўналецце ў тыя часы вызначалася для дзяўчыны дванаццацігадовым узростам. Ды і бацьку яе Святаславу было каля 20 гадоў — узрост, які лічыўся больш чым сталым, калі нарадзілася першае дзіця.

Менавіта ў свае няпоўныя 12 гадоў яна сумленна абрала жыццёвы шлях: "Многое ли совершили роды наши, бывшие до нас? Женились и выходили замуж и княжили, но не вечно жили. Жизнь их протекла и слава их погибла, подобно праху, хуже паутины. ...Не лучше было бы мне постричься в монахини и жить в послушании игумении, в повиновении сестрам-черноризицам, поучаясь от них утверждению страха Божия в сердце, и так провести жизнь свою" [140, с. 23].

Першая беларуская жанчына-асветніца і вучоны, якая ўражвала рэдкай прыгажосцю, атрымала не толькі агульную і мастацкую адукацыю, але і неабходныя мастацкія навыкі, патрэбныя для перапісчыка кніг. Гэта сведчыць аб высокім узроўні тагачаснай духоўнай культуры і адукацыі на Беларусі. Ефрасіння Полацкая валодала тонкім эстэтычным густам і марыла аб асвеце народа, стварэнні вучылішчаў і школ.

Яе мары, відавочна, збыліся, бо даследчыкі лічаць, што з самага пачатку функцыяніравання Спаса-Праабражэнскага манастыра там было заснавана і вучылішча, дзе сама ігумення і запрошаныя ёю настаўнікі навучалі насельніц Спаскай абіцелі, а можа, і маладых гараджанак чытанню, пісьму, асноўным прынцыпам хрысціянскага вучэння, Свяшчэннай гісторыі, царкоўным спевам, "цыфіры", перапісцы кніг, рукадзеллю. Асноўнымі падручнікамі былі царкоўныя кнігі — Псалтыр, Часаслоў, Апостал. Трэба яшчэ дадаць, што ў манастырах, заснаваных Ефрасінняй, былі, апрача ювелірнай, іканапісная майстэрня і скрыпторый.

Як сведчыць "Жыццё Ефрасінні Полацкай", яна рана праявіла інтэлектуальную адоранасць, любоў да ведаў, што

вызначыла ўстойлівасць яе асабістых духоўна-маральных асноў. Ефрасіння занялася перапіскай кніг. "И нача книги писати своими руками". У "Жыцці Ефрасінні Полацкай" падкрэсліваецца, што ў Прадславы з маленства назіралася прага да ведаў, кніжнасці, што вызначалася як шлях да ўнутранага ўдасканалення, дасягнення ідэалу асветы. Нават мяркуюць, што і келля — "галубец", дзе яна працавала, размяшчалася па яе выбары побач з саборнай бібліятэкай, адной з багацейшых у Старажытнай Русі, якая бясследна загінула ў 1579 г.

Асноўны сэнс дзейнасці Ефрасінні быў у перапісанні кніг: "И еще же за все имение имею книги сея. Ими же утешает ми ся душа и сердце веселится"[149, с.19]. Так, распаўсюджванне кніг, кніжнасці — адна з найважнейшых і богаўгодных місій чалавека. Але праца гэтая вельмі цяжкая і не хуткая — за дзень можна было скапіраваць толькі чатыры-пяць старонак. Для стварэння кнігі патрабавалася работа майстроў некалькіх спецыяльнасцей: сам перапісчык, златапісец, мініяцюрыст. У XII ст. кнігі пісаліся буйным святочным почыркам, без нахілу, так званым уставам, упрыгожваліся заглаўнымі літарамі (буквіцамі, ініцыяламі) і мініяцюрамі, якія ілюстравалі змест кнігі. Можна меркаваць, што менавіта сама Ефрасіння Полацкая сабрала вакол сябе майстроў розных мастацкіх спецыяльнасцей, стварыла і пашырыла майстэрню па напісанні кніг, дзе, канечне ж, выхоўваліся і маладыя майстры.

Ефрасіння заснавала ў Полацку жаночы і мужчынскі манастыры. Менавіта гэтыя манастыры яшчэ пры яе жыцці ператварыліся ў буйнейшыя культурныя і дабрачынныя цэнтры Полацкай зямлі, дзе дзейнічалі бібліятэкі, вучылішчы, скрыпторый (майстэрня па перапісанні кніг), багадзельні, аптэкі, а таксама іканапісная і ювелірная майстэрні.

Ефрасіння была фундатарам пабудовы царквы святога Спаса (1160 г.), якая цяпер мае назву Спаса-Ефрасіннеўскай. Будаваў яе таленавіты полацкі дойдлід Іаан, які сабраў вакол сябе майстроў і стаў кіраўніком арцелі муляраў. Гэты храм быў збудаваны неверагодна хутка —

усяго за трыццаць тыдняў. Па заказе Ефрасінні Полацкай для гэтай царквы ў 1161 г. майстрам Лазарам Богшам быў зроблены напрасольны шасціканцовы крыж — святыня, якая магла б садзейнічаць прыпыненню войнаў і звадак і якая магла б аб'яднаць вернікаў-хрысціян, якіх у тых часы было яшчэ не шмат.

Гэты крыж уяўляў сабой выдатнейшы па майстэрстве ўзор ювелірнага мастацтва эпохі сярэднявечча. Ён меў драўляную (кіпарысную) аснову, якая была абабіта 21 залатой і 20 срэбнымі з пазалотай пласцінамі, упрыгожанымі арнамантам, каштоўнымі каменнямі і жэмчугам, а таксама 20 эмалевымі іконкамі.

Полацкая зямля эпохі сярэднявечча стала той глебай, на якой сфарміраваліся вытокі беларускай культуры і адукацыі, у тым ліку і мастацкай. Ефрасіння нястомна збірала вакол сябе таленты, навучала іх, вызначала кола культурна-стваральніцкай дзейнасці.

Сярод папличніц Ефрасінні была Звеніслава Барысаўна (1110–1202), дарэчы, адна з нешматлікіх вернікаў, якія суправаджалі Ефрасінню ў яе паломніцтве ў Іерусалім да Труны Гасподняй. Еўпраксія — такім было імя Звеніславы ў манастве — была адной з самых адукаваных жанчын свайго часу. Яна вяла заняткі ў заснаванай Ефрасінняй школе для дачок багатых палачан.

Асветніцка-адукацыйная дзейнасць гэтых прадстаўніц XII ст. адлюстроўвае тых кардынальных духоўных зрухі, што адбываліся ў культурна-грамадскім жыцці Беларусі таго часу, калі закладваўся і мацаваўся фундамент новага разумення свету, ствараліся перадумовы развіцця індывіда як непаўторнай асобы, сцвярджэння духоўна-маральнай самакаштоўнасці чалавека.

Эпоха сярэднявечча пакінула ў гісторыі Беларусі шэраг імёнаў дзеячаў культуры, якія напрамую не былі звязаны з мастацкай адукацыяй (ці, можа, мы гэтага пакуль не ведаем), але іх дзейнасць і асяроддзе, у якім яны жылі, даюць падставы меркаваць аб выхаванні імі вучняў і паслядоўнікаў.

Да такіх дзеячаў адносіцца Кірыла Тураўскі (1130–каля 1182), які меў добрае хатняе выхаванне, спасціг

вышэйшыя навукі і мастацтвы. Яму належаць восем "слоў" (або павучанняў), тры прытчы (іншасказальныя апавяданні з навучальнай асновай), каля 30 спавядальных малітваў і некалькі канонаў — царкоўных песнапенняў у пахвалу святых. Ён па-майстэрску валодаў народнай вобразнай і стараславянскай мовамі, глыбока ведаў візантыйскую культуру, асабліва паэзію і красамоўства. Менавіта Кірылам Тураўскім былі закладзены традыцыі ўрачыстага красамоўства на Беларусі.



Кірыла Тураўскі

Гісторыкі адзначаюць, што з'яўленне такога бліскучага вучонага і прамоўцы, як Кірыла Тураўскі, сведчыць аб тым, што ў Тураўскім княстве былі "доступныя" средства кь широкаму асветленню. ...По складу ума, по літаратурным прыёмам — это византийский проповедникъ эпохи наибольшаго развитія церковнаго ораторства въ Византіи. ...При жизни проповедникъ пользовался огромнымъ уваженіемъ и славою; его проповеди расходились даже въ южно-славянскихъ спискахъ, далеко отъ скромнаго города, гдѣ была его кафедра"[185, с.67].

Дзейнасць асветнікаў эпохі сярэднявечча — яскравае адлюстраванне тых працэсаў, што адбываліся ў сацыякультурным жыцці Беларусі таго часу, калі сінкрэтычнае адзінства фарміравання розных відаў мастацтва ў межах праваслаўнага сабора абумоўлівала пачатак функцыянавання мастацкай адукацыі.

У буйнейшых культурных цэнтрах старажытных беларускіх зямель (Полацк, Тураў, Навагрудак, Гродна, Віцебск) адкрываліся першыя школы і вучылішчы. Праграма навучання ў іх сярод абавязковых дысцыплін уключала музыку, спевы. У аснове фіксацыі аднагалосных спеваў

была сістэма знаменнага распеву. Падобна неўменнай натацыі, якая прымянялася ў Заходняй Еўропе, знаменнае пісьмо ўказвала толькі накірунак руху мелодыі ў вядомых спевакам песнапеннях. Пры царквах і саборах ствараліся і спецыяльныя школы знаменных спеваў.

Спевы ў царкве — гэта цэлая навука. Неабходна было не толькі валодаць голасам, але і ведаць сістэму "асьмагла-сія", умець чытаць знаменны (знакі), якімі запісваліся мелодыі, мець навыкі рытмічнай і меладычнай імправізацыі і, зразумела, ведаць царкоўны статут: умець правільна "пабудаваць" богаслужэнне, г.зн. праспяваць у патрэбным месцы вызначаныя спевы ў пэўныя дні тыдня і года.

Фарміраванне музычнай адукацыі, як і ў цэлым музычнай культуры, базіравалася на двух вытоках — народнай і прафесійнай (царкоўнай) музыцы. Нягледзячы на іх розныя ідэйна-рэлігійныя асновы, што абумоўлівалася язычніцкімі вытокамі народнай музыкі і хрысціянскімі асновамі прафесійнай, зліццё народнай і прафесійнай крыніц узбагачала магчымасці музычнай адукацыі. Важнай у гэтым сэнсе была кніжнасць царкоўнай музыкі. Пісьмовая традыцыя царкоўных спеваў не толькі захоўвала песнапенні, але і развівала метадычныя прыцыпы прафесійнай адукацыі. Арганізацыя "вучэння кніжнага", г.зн. школьнай адукацыі, арыентавалася на знаменны (знакавы) запіс мелодыі, які фіксаваўся над радком тэксту. Спевы былі толькі аднагалосныя і іх запіс тым самым адлюстроўваў актуальныя магчымасці музычнага мастацтва. Музычная тэорыя, якая толькі пачынала фарміравацца, фіксавала, такім чынам, у пісьмовым выглядзе музычную практыку.

Адносіны да сярэднявечча няпростыя. Адны (мысліцелі эпох Адраджэння і Асветніцтва) лічылі сярэднявековае мастацтва цёмным, грубым, бесчалавечным. Другія (прадстаўнікі эстэтыкі рамантызму) услаўлялі сярэднявечча за яго рэлігійна-містычныя парывы. Але, як бы там ні было, менавіта ў гэтую эпоху на Беларусі заблішчэлі зорачкі, промні якіх асвятляюць шлях мастацкай адукацыі да нашага часу.

Спроба вызначыць першавытокі мастацкай адукацыі ў Беларусі ў эпоху сярэднявечча дае падставы меркаваць аб фарміраванні і распаўсюджванні творчых школ, мастацкіх майстэрняў, спецыяльных вучэльняў, дзе закладваліся пэўныя навыкі ў галіне музычнага і выяўленчага мастацтваў, раскрываўся новы змест эпохі і непаўторны ўнутраны свет асобы.

1.2. ГУМАНІСТЫЧНЫЯ ТЭНДЭНЦЫІ ФАРМІРАВАННЯ НАЦЫЯНАЛЬнай МАСТАЦКАй АДУКАЦЫі ў ЭПОХУ АДРАДЖЭННЯ

У эпоху Адраджэння ва ўсёй Заходняй Еўропе здзяйснялася інтэнсіўнае развіццё нацыянальных культур. Вялікіх поспехаў дасягнулі гуманітарныя навукі, літаратура на народных мовах, педагогіка, выяўленчае мастацтва, архітэктура, музыка, тэатр. Важнае значэнне надавалася прафесіяналізму ведаў, спецыяльнай адукацыі. Секулярызацыя духоўнага жыцця абумовіла развіццё адукацыі, кніга- і нотадруку, мецэнацтва, нацыянальнай пісьменнасці, мастацтва, філасофскай і грамадска-палітычнай думкі.

Мастацкая культура Беларусі эпохі Адраджэння фарміравалася ў адзіным рэчышчы з агульнаеўрапейскай культурай, хаця і мела свае рэгіянальна-нацыянальныя спецыфічныя рысы і заканамернасці. У гэты перыяд, у XVI—пачатку XVII ст., сфарміраваліся каштоўнасці і ідэалы, якія складалі аснову нацыянальнай самасвядомасці беларускага народа. Была асэнсавана неабходнасць спалучэння агульначалавечага і нацыянальнага, паразумення паміж Усходам і Захадам, ажыццяўлення ідэі развіцця духоўнай культуры на нацыянальнай беларускай моўнай аснове, сцвярджэння дамінавання айчынай асветніцка-філасофскай культуры.

У галіне мастацкай адукацыі гэтыя працэсы адбіліся на фарміраванні навучальных устаноў, іх залежнасці ад пэўных філасофска-рэлігійна-царкоўных тэндэнцый, дзяржаўна-рэгіянальнай прыналежнасці земляў, дакладнай

нацыянальна-духоўнай дыферэнцыяцыі ці кансалідацыі беларускага, украінскага і літоўскага народаў.

Агульны ўзровень адукацыі на тэрыторыі Беларусі ў XVI—пачатку XVII ст. быў досыць высокі. Тут сінтэтычна — у межах праблемы суадносін культур Усходу і Захаду — засвойвалася заходняя сістэма адукацыі "сямі вольных навук". Яна была прынята прагрэсіўнымі коламі грамадства і рэалізавана ў педагагічнай сістэме брацкіх школ. У гэты час распачаўся працэс стварэння навукова-педагагічнай літаратуры, што адкрывала шлях да свецкай адукацыі. У гэтым сэнсе вялікая заслуга належыць Лаўрэнцію Зізанію.

Важнай і адметнай рысай фарміравання мастацкай адукацыі ў эпоху Адраджэння стала распаўсюджванне свецкіх навучальных устаноў як дзяржаўных, так і прыватных (так званае хатняе навучанне). У аснове адукацыйнай сістэмы былі вучэбныя дысцыпліны "сямі вольных навук", ці "сямі вольных мастацтваў", якія ўключалі два звязаныя цыклы: "Трывіум" (граматыка, логіка, дыялектыка) і "Квадрывіум" (арыфметыка, геаметрыя, астраномія і музыка). У XV—XVI ст. сярод школяроў былі распаўсюджаны лацінскія скорагаворкі аб "сямі вольных мастацтвах": "Грам гаворит, Диа истине учит, Ре речь украшает, Муз поёт, Ар счёт ведёт, Гео меряет, Ас звёздам служит"[209, с.498].

Арганізацыя новага тыпу адукацыі — свецкія навучальныя ўстановы — адлюстроўвала тую працэсу, што адбывалася ў грамадстве і ў галіне мастацкай адукацыі вызначыліся ў адстойванні прынцыпаў выхавання вольнага мастака. На працягу XVI ст. праходзіла барацьба паміж мастацка-адукацыйнымі прынцыпамі цэлавых згуртаван-



Алегарычная выява граматыкі. Л.Зізаній. Граматыка. 1596 г.

няў, іх традыцыйнымі поглядамі на калектыўнае, кананізаванае светаўспрыманне і новымі прынцыпамі выхавання індывідуальнасці мастака.

Менавіта так вызначаў галоўныя мэты выхавання мастака і Леанарда да Вінчы, які ў сваім "Трактаце аб жывапісе" размяжоўваў тры падрыхтоўчыя ступені адукацыі (капіраванне прац знакамітых майстроў, замалёўкі гіпсавых мадэляў, маляванне з натуры) і чацвёртую, вышэйшую — самастойную, свабодную творчасць майстра. Да гэтага можна дадаць, што такая індывідуальная, свабодная творчасць маладога мастака, па патрабаванні Леанарда, павінна фарміравацца ў блуканнях і вучэнні ў розных майстроў у адрозненне ад пазіцыі, скажам, Чэніна Чэніні, які раіў у сваім "Трактаце", напісаным у канцы XIV ст., набываць імя і навыкі ў мастацтве, застаючыся на адным месцы [44, с. 29–30].

Ва ўмовах фарміравання беларускай культуры атрыманне мастацкай адукацыі ў эпоху Адраджэння здзяйснялася па двух шляхах: у межах мясцовай, лакальнай рэчаіснасці (дзе выкарыстоўвалася агульнапрынятая заходнеўрапейская метадыка) і падчас вандровак, блуканняў выхадцаў з беларускіх зямель па краінах і навучальных установах Заходняй Еўропы.

Эпоха Адраджэння прынесла Беларусі плеяду шырокавядомых дзеячў культуры, якія ўнеслі неацэнны ўклад у развіццё літаратуры, мастацтва, філасофскай і грамадска-палітычнай думкі. Гэта Мікола Гусоўскі, Сымон Будны, Васіль Цяпінскі, Мялецій Сматрыцкі, Андрэй Волан, Афанасій Філіповіч, Стэфаній і Лаўрэнцій Зізаніі, Андрэй Рымша і інш. Пачынальнікам беларускага рэнесансавага асветніцтва быў Францыск Скарына.

Ф.Скарына па сваіх светапоглядзе, разуменні, жыццёвых учынках стаяў нібыта над эпохай. Ён сфарміраваў ідэі, якія ў будучым сталі рэалізоўвацца ў жыцці. Стаўленне Ф.Скарыны да асветы і адукацыі раскрывае сутнасць адраджэнцкага погляду на выхаванне чалавека, фарміраванне яго светаўспрымання, адукаванасці. Ф.Скарына разумеў, які шырокі круггляд, якую масу практычных карысных ведаў нясуць чалавеку "сем воль-

ных мастацтваў". У прыватнасці, ён бачыў першавытокі свецкіх ведаў у межах зводу азначаных навук у Бібліі. У дачыненні да мастацтва музыкі ён, напрыклад, пісаў: "Тут науцение седми наук вызволеных достаточное. ...Восхощеш ли пак учителя музыки, то ест певници, преумножество стихов и песней светых по всей книзе сей знайдеши"[208, с.10].

Дарэчы, трэба сказаць, што Ф.Скарына, як сведчаць яго прадмовы, пры выданні біблейскіх кніг ставіў перш за ўсё асветніцкія мэты — паслужыць простым людзям, дапамагчы ім зведаць мудрасць і навуку. Усе свае выданні ён разглядаў як асноўныя дапаможнікі для вывучэння "сямі вольных мастацтваў". На думку Ф.Скарыны, кожны псалом Псалтыры — гэта "покой денным суетам и работам, защититель младых и радость старым, потеха и песня, женам набожьная молитва и покраса, детям малым початок всякое доброе науки, дорослым помножение в науце, мужем мощное утверждение"[209, с. 20—21].



Ф.Скарына

Разам з тым Ф.Скарына лічыў, што для навучання музыцы прыгодныя ўсе кнігі Бібліі. А больш дакладна ў прадмове да Псалтыры ён пісаў: песні і вершы яе "всякою немощи, духовные и телесныи, уздравляют, душу и смыслы освящают, гнев и ярость усмиряют, мир и покой чиняют, смуток и печаль отгоняют, чювствие в молитвах дают, людей в приязнь зводят, ласку и милость укрепляют"[209, с.20—21]. Ф.Скарына быў упэўнены ва ўсебаковым выхавальным уздзеянні паэзіі і музыкі, а таксама ў багатці эстэтычных перажыванняў.

Ідэямі Ф.Скарыны, якія былі ім глыбока асэнсаваны, ператвораны ў жыццё і абудзілі дух, чалавечтва жыве аж

да нашых дзён. Яго асоба ўшаноўваецца сусветам. Партрэт Ф.Скарыны сярод партрэтаў іншых людзей, якія калі-небудзь вучыліся ці выкладалі ў Падуанскім універсітэце, размяшчаецца ў верхнім ярусе фрэсак "Залы сарака". Гэтыя сорок фрэскавых партрэтаў з'являюцца ўжо ў ХХ ст. Партрэт Ф.Скарыны размесціцца побач з партрэтамі польскага паэта Яна Каханюскага, Галілеа Галілея, Міколы Каперніка. Уверсе партрэта-фрэскі мастак напіша: "Францыск Скарына з Полацка. Беларус. 1512"[11, с.189].

Значную ўвагу Ф.Скарына надаваў выдавецкай дзейнасці, дзе ён выступаў не толькі як друкар і выдавец, але і рэдактар, і мастак-графік. Калі прыняць да ўвагі, што канец XVI ст. у еўрапейскай культуры часта называюць "векам крытыкі", а сам тэрмін "крытык", які ўвайшоў ва ўжытак у той час, вызначаў навукоўцаў-рэдактараў класічных тэкстаў, у абавязкі якіх уваходзіла выпраўленне недакладнасцей, якія ўзніклі пры перапісцы [37, с.66], дык можна меркаваць, што Ф.Скарына з'явіўся і першым літаратурным крытыкам на Беларусі.

Выдатным прадстаўніком эпохі Адраджэння быў Саламон Рысінскі (1560?–1625). Сваю Радзіму ён называў Леўкарасіяй, а сябе леўкарусам. Грэчаскае слова "леўкас" перакладаецца як "белы", г.зн. ён сваю Радзіму называў Беларуссю, а сябе беларусам. Ён нарадзіўся на Полаччыне, у вёсцы Рысін, працаваў настаўнікам. Потым трапіў за мяжу, у Германію, працаваў у Лейпцыгу. Вандраваў па Польшчы, працуючы выхавцелем шляхецкіх дзяцей. Пасля 1600 г. служыў у князёў Радзівілаў у якасці прыдворнага паэта і выхавателя княжацкіх дзяцей. Асноўным інтарэсам яго творчасці было даследаванне ў галіне старажытнарымскай паэзіі. Прадмовы да твораў С.Рысінскага ("Пісьмы"— 1587 г., "Кан'юктуры да пісьмаў Л.А.Сенекі"— 1620 г., "Зборнік прыказак"— 1618 г.) сведчаць аб яго пакланенні навуковай думцы: у прадмовах ён звяртаўся не да князёў, а да вучоных. Розум быў той святыняй, якую ён бяспрэчна прызнаваў і якой пакланяўся. Ён лічыў, што навука павінна быць даступна ўсім незалежна ад паходжання. С.Рысінскі сабраў

неверагодна вялікую бібліятэку — у тысячу тамоў, у якой былі творы антычных аўтараў — Геракліта, Арыстоцеля, Гамера, Герадота, Тацыта, Авідзія і іншых, а таксама яго сучаснікаў Фрэнсіса Бэкана, Томаса Мора, Ульрыха фон Гутэна, Яна Каханоўскага.

Мастацкая адукацыя ў XVI—першай палове XVII ст. фарміравалася на аснове дзейнасці ўстаноў розных канфесій. Дарэчы, трэба сказаць, што на беларускіх землях з даўніх часоў існаваў традыцыйны звычай нацыянальнай і рэлігійнай цяпімасці — талерантнасці. З часоў Полацкага княства мірна жылі хрысціяне і язычнікі (паганцы). У Вялікім княстве Літоўскім роўнае стаўленне да людзей незалежна ад іх веры замацаваў Статут 1588 г. Не пазбягаючы, канечне, успышак варожасці, увогуле ўжываліся і праваслаўныя, і католікі, і пратэстанты, і іудзеі, і татары. Часта храмы розных канфесій стаялі ў гарадах побач, на адной плошчы. Такой з'явы нельга было ўбачыць ні ў Заходняй Еўропе, ні ў Расіі. З часоў Вітаўта ў Вялікім княстве Літоўскім жыла ідэя уніі — аб'яднання праваслаўнай і каталіцкай цэркваў. Як следства, праваслаўная царква на беларускіх землях значна адрознівалася ад маскоўскай. Напрыклад, у цэрквах дапускаліся скульптурныя выявы, што было нехарактэрна для аздаблення праваслаўных храмаў. Аб'яднанне цэркваў дало падставы і для больш прагрэсіўнага духоўнага развіцця. Ва уніяцкіх храмах і манастырах карысталіся жывой народнай мовай, якая была блізкая і зразумелая нашым продкам, у адрозненне ад стараславянскай ці лацінскай. Беларуская мова жыла ў навучанні, у кнігадрукаванні, у царкоўных сневах.

Такое становішча абумоўлівалася больш цеснымі кантактамі (як тэрытарыяльнымі, так і культурнымі) Беларусі і Заходняй Еўропы, у каталіцкіх універсітэтах якой атрымлівалі адукацыю прадстаўнікі Беларусі. Беларускія землі былі ўсходняй мяжой агульнаеўрапейскай тэрыторыі. Выдадзены ў 1457 г. прывілей Вялікага князя Казіміра адкрываў суайчыннікам вольны шлях у замежжа: "Абы княжата и панове хоруговные, шляхта и бояре преречонные, кождый человек рыцерский и всякого стану

мели вольную моц выйці с тех земель наших Великого князьства для набытця лепшого шастья своего и навчанья до земель чужих, кром неприятелей наших"[11, с.172]. Шмат (тысячы) юнакоў-ліцвінаў атрымлівалі адукацыю ў Чэхіі, Германіі, Італіі, Швецыі, Францыі. У метрычных кнігах Пражскага універсітэта за XV — першую палову XVI ст. захаваліся імёны трыццаці трох студэнтаў з Вялікага княства Літоўскага, сярод якіх, напрыклад, выхадцы з Полацка Іван Багдановіч, Мацвей, Пятро і яшчэ Іван [11, с.172].

У Кракаўскім універсітэце маглі вучыцца як католікі, так і праваслаўныя. Там разам з Ф.Скарынам вучыліся Ян і Павел з Гародні, Станіслаў з Клецка, Вінцэсь са Слуцка, Мікола з Ашмянаў, Марк з Нямігі і інш.[11, с.176–177].

Computus Chirometralis



Студэнты. Гравюра XVI ст.

У адпаведнасці з функцыянараваннем розных канфесій фарміравалася і мастацкая адукацыя. Навучальныя ўстановы, заснаваныя каталіцкай царквой, так званыя музычныя бурсы, існавалі ў Полацку (з канца XVI — да 20-х гадоў XIX ст.), Оршы (з 1634 г. — да першых дзесяцігоддзяў XIX ст.), Віцебску (з 1676 г. — да канца XVIII ст.), Нясвіжы (з першай паловы XVII ст.), Мінску, Гродне, Слуцку, Магілёве (з канца XVII ст.), Навагрудку (з другой паловы XVII ст.), Пінску, Слоніме (з першай паловы XVIII ст.), Юровічах, Мсціславе (з другой паловы XVIII ст.) [116, с.13—19]. Гэта былі своеасаблівыя школы-інтэрнаты, дзе навучаліся дзеці з бедных сем'яў і набывалі прафесійныя навыкі музыканта.

Навучэнцы бурсаў існавалі на поўным утрыманні: ім выдаваліся вопратка, харчаванне, усё неабходнае для набыцця навукі. Пры некаторых бурсах адкрываліся кааўкты — інтэрнаты для студэнтаў. Своеасаблівай платай, падзякай за бясплатнае навучанне быў абавязковы

ўдзел бурсакоў, якія авалодвалі музычнымі навыкамі, ва ўсіх касцёльных цырымоніях калегіі, урачыстасцях, працэсіях, прыёмах, школьных тэатральных пастаноўках і г.д. Такая практыка была традыцыйнай для ўсіх краін Еўропы. Нават хлапчукоў-бурсакоў часта прымушалі іграць на вуліцах, "каб пераканаць публіку, на кошт якой яны ўтрымліваліся, у паспяховасці іх музычных заняткаў" [116, с.13]. Звычайна ў музычных бурсах навучаліся 12—16 чалавек.

Сярод прадметаў, якія выкладаліся, былі тэорыя музыкі, асновы кампазіцыі, ігра на розных музычных інструментах. Навучанне інструментальнай музыцы значна пашырылася ў эпоху барока, што абумоўлівалася неабходнасцю прафесійнай падрыхтоўкі музыкантаў, якія маглі б іграць не толькі па слыху, але і карыстаючыся спецыяльнымі нотнымі выданнямі вакальна-інструментальнага рэпертуару. Навучанне працягвалася тры гады і было бясплатнае. Сярод музычных інструментаў, якія былі вядомыя ў той час на Беларусі і ўжываліся ў выканальніцкай практыцы (у межах як народнага, так і прафесійнага музыцыравання), можна назваць арган, пазітыў (маленькі арган), флейту, трубу, дуду, варган, ліру, цымбалы, скрыпіцу і клавесін, які ў 1586 г. упершыню ўпамінаецца ў інвентары музычных інструментаў Гродзенскай замкавай капэлы С.Баторыя.



Стэфан Баторый засноўвае Віленскую акадэмію. *Карціна В.Смакаўскаса*

Інструментальнае выканальніцтва, спевы, танцы былі таксама і сродкамі эстэтычнага выхавання ў платных агульнаадукацыйных каталіцкіх установах сярэдняга звяна — калегіумах ("школах для маладзёжы"[110, с.51—52]) і

вышэйшых навучальных установах — акадэміях. Тут вучыліся ў асноўным дзеці заможных гараджан і шляхты.

Можна меркаваць, што музычны рэпертуар убіраў у сябе творы не толькі заходнееўрапейскіх кампазітараў, але і беларускіх аўтараў. У той час на Беларусі жылі і працавалі выканаўцы-музыканты і кампазітары Вацлаў з Шамотул (1526/33/37—1567/68), Войцах Длугарай (1550/57/58—1619), які быў славытым лютністам і выпусціў уласны зборнік нот для лютні, Крыштаф Клабан (1550—пасля 1616), Андрэй Рагачэўскі (канец XVI ст.), Цыпрыян Базылік (1535—пасля 1600).

Ц.Базылік быў чалавек, "надзелены высокімі годнасцямі, выдатна адукаваны ў свабодных навук, а асабліва ў паэзіі і музыцы"[149, с.49]. З 1558 г. ён працаваў у



Радзівіл Мікалай
Чорны

прыдворнай музычнай капэле Мікалая Радзівіла Чорнага. У тым жа годзе з Брэсцкай друкарні (якую ўзначальваў у гэты час кнігавыдавец Станіслаў Мурмеліус) выйшаў "Брэсцкі канцыянал" (або "Песні хвал боскіх") Яна Зарэмбы, першы друкаваны нотны зборнік на Беларусі. Музыку для яго напісалі Цыпрыян Базылік і Вацлаў з Шамотул. Зборнік складаецца са 100

песень з нотамі. Песні прызначаліся для тэнара і аматараў "фігурных" спеваў. Невядома, дзе Базылік атрымаў музычную адукацыю, але яго музычныя творы напісаны на высокім мастацкім і прафесійным узроўні. Устаноўлена 12 назваў шматгалосных музычных твораў, якія былі напісаны ў 1550-я гады. Сярод вядомых — чатырохгалосныя псалмы, песні "Ад чыстага сэрца", "Добрапрыстойнасць Божая". Ц.Базылік быў вядомы як таленавіты музыкант, паэт, вучоны і перакладчык.

З Ц.Базылікам супрацоўнічаў Вацлаў з Шамотул. Ён з 1555 г. служыў у князя Мікалая Радзівіла Чорнага, займаўся, як і Базылік, друкарскай справай, разам яны выдалі "Берасцейскі канцыянал." Вацлаў з Шамотул

стварыў творы розных жанраў: месы, матэты, псалмы. Яго матэты поруч з лепшымі творамі кампазітараў розных краін Заходняй Еўропы былі апублікаваны ў нюрнбергскім выданні ў 1554 г.

Асновай фарміравання рэпертуару маглі таксама стаць музычныя нотныя зборнікі XVI—XVII стст. "Віленскі сшытак" (п'есы для лютні) і "Полацкі сшытак" (вакальныя і інструментальныя творы, узор беларускай свецкай кантавай культуры).

Эпоха Адраджэння вызначалася і прыкладамі з'яўлення першых нотадрукаў на Беларусі: "Берасцейскага канцыянала" Яна Зарэмбы (1558) і "Нясвіжскага канцыянала" (1563). Магчыма, яны поруч з іншымі, яшчэ не вядомымі нам, выдаваліся ў друкарнях пры праваслаўных царкоўных брацтвах — Віленскім, Крычаўскім, Мсціслаўскім ці ў пратэстанцкіх друкарнях Брэста, Нясвіжа, Вільні і іншых, якія ўжо існавалі ў XII — XVII стст.

Важнымі захавальнікамі праваслаўных традыцый сталі школы і вучылішчы, якія ўзніклі ў канцы XVI ст. пры брацтвах: Магілёўскім — 1590 г., Брэсцкім, Гродзенскім — 1591 г., Аршанскім, Мінскім — 1592 г., Другім Мінскім (Петрапаўлаўскім) — 1613 г. Выкладанне музыкі — музычнай граматы і царкоўных харавых спеваў — было на высокім узроўні. Брацкія школы набылі вядомасць дзякуючы таму, што іх інтарэсы былі блізкія жыццёвым інтарэсам заходнерусаў і, галоўнае, з прычыны іх агульнасаслоўнасці, народнасці: тут вучыліся прадстаўнікі розных сацыяльных класаў.

Для далейшага развіцця музычнай адукацыі на Беларусі важным з'явілася выкладанне ў брацкіх школах музыкі, "пад імем якой ... былі вядомыя царкоўныя спевы... Па прычыне іх



Брацкая тыпаграфія. Гравюра 1717 г.

выхаваўчага значэння яны адразу ж атрымалі месца ў праграмах брацкіх вучылішчаў, з'яўляючыся ўжо ў "Парадку школьным" пад назвай "мусікі"[135, с.6].

Вывучэнне спеваў у брацкіх школах праводзілася сістэматычна на аснове лінейнай нотнай сістэмы. Сярод даследаванняў па тэорыі музыкі можна назваць "Квестионес музыка". Спеўнае харавое мастацтва вывучалася на прафесійным узроўні: "І тут, менавіта ў гэтых школах і брацтвах, — адзначалася ў даследчай літаратуры пачатку нашага стагоддзя, — развіваліся нашы першыя харавыя царкоўныя спевы, у процілегласць каталіцкаму аргану тут жа былі пераняты канты і псалмы, раўна і першыя ўрокі па тэорыі кампазіцыі"[107, с.19].

У другой палове XVII ст. на Беларусі карысталіся і вядомай "Мусікійскай граматыкай" — падручнікам па тэорыі музыкі і тэхніцы шматгалоснага харавога пісьма. Аўтарам яго быў кампазітар, тэарэтык і педагог Мікалай Дылецкі (1630—1680), шырока вядомы ў Вялікім княстве Літоўскім і ў Расіі.

Духоўныя навучальныя ўстановы давалі падставы і для набывання навыкаў у галіне тэатральнага мастацтва. Дыдактычна-выхаваўчыя мэты школьнага тэатра, які распачаў сваю дзейнасць пасля Люблінскай уніі 1569 г. і праіснаваў на Беларусі на працягу XVI—XVIII стст., садзейнічалі выпрацоўцы пэўнай сістэмы тэатральнай адукацыі.

Звычайна школьныя драмы стваралі выкладчыкі паэтыкі і рыторыкі. У задачы выкладання паэтыкі ў навучальных установах уваходзілі выхаванне паэтычнай культуры, азнаямленне вучняў з асновамі мастацкага слова як пры вершаскладанні, так і пры мастацкім чытанні. Выкладанне рыторыкі мела на мэце авалоданне прамоўніцкім мастацтвам, або красамоўствам, якое яшчэ з часоў антычнасці базіравалася на трох крыніцах: прыродным дары, навучанні і практыкаванні. Таксама такая дысцыпліна, як рыторыка (красамоўства), павінна была вучыць вырашаць тры задачы: умець пераконваць, хваляваць слухача і прыносіць яму эстэтычную асалоду. У сувязі з гэтым школьны тэатр быў пэўным практыкумам азначаных дысцыплін (паэтыкі, рыторыкі, а таксама сюды можна

аднесці музыку) у межах выкладаемых "сямі вольных мастацтваў".

Выкладчыкі паэтыкі і рыторыкі навучалі вучняў, якія з'яўляліся асноўнымі выканаўцамі ў школьным тэатры, і акцёрскаму майстэрству, якое базіравалася на кананізаваных сродках сцэнічнага руху, манеры выканання, грыве. Абсталяванне і афармленне сцэны таксама падпарадкоўваліся традыцыйным тэатральным канонам.

Асабліва актыўна школьны тэатр і падрыхтоўка выканаўцаў для яго фарміраваліся пры езуіцкіх калегіях. У выкладанні паэтыкі і рыторыкі асноўнай мовай была латынь. Але часта спектаклі ставіліся там не столькі на латыні — мове, якая была незразумелай большасці гараджан, колькі на польскай і беларускай. Гэтыя мовы становіліся мовамі тэатра, на якіх гаварылі і спявалі народныя персанажы ў вясёлых інтэрмед'ях. Школьны тэатр, дзе аўтарамі спектакляў былі выкладчыкі, а выканаўцамі — вучні, імкнуўся навучыць дабрадзеянаму жыццю, якое раскрывалася праз учынкi гістарычных і міфалагічных герояў. Тэатр вырашаў маральныя праблемы, высмейваючы загану, здрадніцтва, невуцтва і заклікаючы да навукі і высокіх грамадзянскіх учынкаў. Такім чынам, у спектаклях на практыцы замацоўваліся прагматычныя, дыдактычныя і эстэтычныя задачы навучальнай установы. Адна з сентэнцый эстэтыкі тых часоў "свет — тэатр, а тэатр — люстэрка свету" ўвасаблялася на школьнай сцэне.

Выдатным настаўнікам рыторыкі быў новалацінскі паэт, філосаф, тэолаг, тэарэтык літаратуры і красамоўства Мацей Сарбеўскі (1595—1640). Даследчыкі адзначаюць, што ён быў таксама таленавітым музыкантам. Нарадзіўшыся ў Польшчы, каля Плоцка, ён большую частку жыцця правёў на Беларусі і ў Літве, працаваў настаўнікам рыторыкі ў Полацкай (1618—1620, 1626—1627 г.г.) і Нясвіжскай (1625—1626) езуіцкіх калегіях, у Віленскай езуіцкай акадэміі (1620—1622, 1627—1633), быў прафесарам філасофіі і тэалогіі, дэканам філасофска-тэалагічнага факультэта. М.Сарбеўскі з'яўляўся буйной фігурай у еўрапейскай культуры і значна паўплываў на

беларускую лацінамоўную літаратуру, навуку і школьную адукацыю XVII ст., быў выдатным педагогам, асветнікам навукі і мастацкай культуры эпохі Адраджэння.



М.Сарбеўскі

У 1622—1625 г. М.Сарбеўскі вывучаў метафізіку і тэалогію ў Германскай калегіі, рыхтаваў матэрыялы па гісторыі антычных старажытнасцей, напісаў арыгінальнае даследаванне "Пра жарт і дасціпнасць". У Рыме ён быў прыняты пры двары папы Урбана VIII, стаў вядомы як рэдактар шэрага выданняў, а таксама як аўтар эпіграм, од і гімнаў, што былі апублікаваны ў Рыме ў 1625 г. Урбан VIII узнагародзіў М.Сарбеўскага лаўровым вянком і медалём. Шмат яго навуковых

прац, лекцый захаваліся ў рукапісных копіях і толькі ў XX ст. былі выдадзены польскімі вучонымі. У 1972 г., напрыклад, было апублікавана выданне "Багі язычнікаў, або Тэалогія, філасофія прыроды і этыка, палітыка, эканоміка, астраномія і іншыя мастацтвы і навукі, якія змяшчаюцца ў міфах паганскай тэалогіі". У мінулыя стагоддзі (да XX ст.) М.Сарбеўскі быў вельмі папулярны як выдатны новалацінскі паэт, паслядоўнік рымскай класікі і "славянскі Гарацый". Вядома каля 30 выданняў збору яго паэтычных твораў, у тым ліку ў Вільні, Польшчы, Італіі, Францыі, Галандыі, Германіі і іншых краінах Заходняй Еўропы. Як характэрную асаблівасць яго паэзіі даследчыкі адзначаюць парадаксальнае спалучэнне вобразаў антычнай міфалогіі з хрысціянскімі ідэаламі і народнай песеннасцю.

Курсы лекцый М.Сарбеўскага па паэтыцы і рыторыцы надоўга захавалі сваю значнасць у навучальных установах Польшчы, Беларусі, Літвы, Расіі. Выкладанне азначаных дысцыплін у школах Беларусі другой паловы XVII — XVIII ст. грунтавалася на канспектах яго рукапісных кніг.

Найвышэйшым відам мастацтва М.Сарбеўскі лічыў паэзію, асабліва эпічную, бо толькі яна спалучае "ўсе навукі і мастацтвы" і стварае ўражанне цэлага сусвету, народжанага фантазіяй паэта. Нават выяўленчае мастацтва, на думку М.Сарбеўскага, знаходзіцца ніжэй за паэзію, рыторыку і гісторыю. Асаблівая ўвага ў светаўспрыманні М.Сарбеўскага надавалася павазе да творчай здольнасці чалавека, якую ён супастаўляў з боскай сілай тварэння.

У XVI ст. таксама ствараліся гурты, ці арцелі, скамарохаў — своеасаблівых прафесійных згуртаванні, якія не толькі арганізавалі народныя святы, гульні, ігрышчы, але і забяспечвалі падрыхтоўку народных акцёраў. Існавалі спецыяльныя школы беларускіх скамарохаў, што вызначала пэўную форму тэатральнай адукацыі.

Аб развіцці мастацкай адукацыі ў галіне выяўленчага мастацтва сведчыць працэс станаўлення мясцовых творчых школ у архітэктуры, жывапісе, скульптуры, графіцы і прыкладным мастацтве, які найбольш актыўна распачаўся ў эпоху Адраджэння. Сам факт канстатацыі рознымі даследчыкамі фарміравання мясцовых мастацкіх школ дае падставы меркаваць аб наяўнасці пэўных вучэльніяў, у якіх перадаваўся вопыт майстроў, рыхтаваліся новыя маладыя мастакі і рамеснікі-выканаўцы. У культурнай спадчыне найбольш дакладна, наглядна і дакументальна захоўваецца твор выяўленчага мастацтва, які з'яўляецца вынікам творчага працэсу. Сам жа працэс падрыхтоўкі творцы, паступовасць фарміравання яго ўменняў, назапашвання і перадачы навыкаў часцей за ўсё застаецца па-за ўвагай гісторыкаў. Часта паняцце мастацкай школы ўбірае ў сябе сукупнасць мастацтвазнаўчай ацэнкі і педагогічнага прыняцця падрыхтоўкі мастакоў.

Таму аб функцыянаванні мастацкіх вучэльніяў у эпоху Адраджэння можна разважаць апасродкавана, мяркуючы, што наяўнасць творчых школ абумоўлівалася і існаваннем пэўнага навучальнага працэсу. Раскіданыя па розных крыніцах і выданнях, абагульненыя і сабраныя ў адзінае цэлае звесткі ствараюць больш ці менш поўную карціну фарміравання мастацкай адукацыі на Беларусі азначанага перыяду.

У XVI ст. выяўленае, прыкладное мастацтва і архітэктура набываюць пэўную этнаграфічнасць, дэмакратызм, фарміруюцца на аснове мясцовых традыцый, што і складае аснову самабытных мастацкіх школ. У гэты час фарміраваннем нацыянальнай, ці мясцовай, школы



Аршанскі Успенскі
Куцеінскі манастыр.
Малюнак Дз.Струкава
(другая палова XIX ст.)

характарызуецца жывапіс [57, с.198, 203]. З-за адсутнасці дакладных звестак аб арганізацыі працы мастакоў-жывапісцаў можна толькі выказаць меркаванне, што яны аб'ядноўваліся ў традыцыйныя арцелі пры манастырах, як, напрыклад, пры Куцеінскім манастыры ў Оршы, і мелі свае навучальныя ўстановы, такія як у Куцейні і на Украіне — у Лаўраве і Пачаеве. Мастакі карысталіся павагай і пашанай сярод суайчыннікаў, надзяляліся зямельнымі надзеламі, дзе маглі жыць і працаваць са сваімі памочнікамі і вучнямі. Важным фактарам развіцця творчых навыкаў і адукаванасці мастакоў быў звычай пасылаць будучых майстроў "у вандроўку", г.зн. у вядомыя мастацкія цэнтры. Вядома, што ў гэты час існавала жывапісная школа пры Барысаглебскай царкве ў Гродне, якую ўзначальвалі Іаан і Афанасій Антановіч. Сам А.Антановіч першапачатковыя навыкі жывапісца ("малера") атрымаў там жа, у Гродне ў Барысаглебскім манастыры, дзе "выучыў есми его малярству, как самъ умеючи", архімандрыт [50, с.46].

У XVI ст. фарміруюцца мясцовыя школы скульптуры, разьбы па дрэве, медальернага мастацтва, кафлярства, графікі са сваім уласным, непаўторным абліччам, адметнай выяўленча-пластычнай стылістыкай. Асобна можна вызначыць беларускую іканапісную школу, якая склалася ў XVI ст. менавіта пад уплывам ідэй Адраджэння на аснове

візантыйскага і старажытнарускага мастацтва. У тых часы творчасць мастакоў была ананімнай. Творцы не лічылі магчымым і дапусцімым ставіць сваё імя на іконе — творы асноўнага жывапіснага жанру. Гэтыя абставіны ўскладнялі вывучэнне жыццязейнасці мастакоў, бытавання малярскіх цэхаў, іх разнавіднасцей і прафесійнай накіраванасці.

У XVI ст. становяцца вядомымі цэнтральныя, найбольш значныя фігуры жывапіснага мастацтва. Гэта жывапісец Навоша, якому пінскі князь Фёдар Яраславіч у 1525 г. "дал две дворышы в селе Серниках и двор в месте Пинском". Гэта Афанасій Антановіч, які працаваў у Гродне ў 1539—1540 г. У 1570—1580 г. дзейнічаў малярскі цэх "маляроў магілёўскіх". Маляр Ісак Івановіч меў сваіх вучняў, як, напрыклад, Васка, якога ён прасіў даць яму "на науку такового ж ремесла малярскаго на два годы" (50, с.46). Тут жа працавалі Макар Акулініч, Ламака Федаровіч, Семяновіч, Дзмітр Івановіч, Макар Маляр, Макарава Малнярова. У Мінску ў 1591 г. жыў мастак Іеранім. Па сведчанні даследчыкаў, у XVI ст. на Беларусі працавала каля 26 жывапісцаў, 44 скульптараў, 105 залатых спраў майстроў [87, с.7].

Аб'яднанні мастакоў — іканапісцаў, разьбяроў, друкароў, гравёраў — існавалі і пры праваслаўных брацтвах, што спрыяла развіццю мастацкіх школ на Беларусі, садзейнічала фарміраванню ведаў і навыкаў у мастацкім асяроддзі.

Рамесныя цэхі, якія існавалі на беларускіх землях, як і ва ўсёй Еўропе, ствараліся для абароны інтарэсаў рамеснікаў, кожны цэх меў свой статут. Напрыклад, Полацкі цэх гарбароў і кушняроў меў зацверджанае гарадскімі ўладамі права за тры мілі ад горада адбіраць ва ўсіх майстроў-аднаасобнікаў тавар, а іх саміх саджаць у турму [11, с.161].

Іерархія ў цэхах была досыць складаная: уверсе стаялі старасты-цэхмістры, за імі — старэйшыя і малодшыя майстры, потым — падмайстры-чаляднікі, а ў самым нізе — пахолкі і вучні. Навучанне ў цэхавых майстэрнях звычайна пачыналася з дванаццаці гадоў і праходзіла ў

даволі цяжкіх умовах. Спачатку вучань займаўся толькі падсобнымі справамі, якія былі звязаны са спецыяльнасцю: расціраннем фарбаў, варкай клею, нацягваннем палатна, грунтоўкай і г.д. Таксама ў вольны ад гэтай працы час ён служыў мадэллю для майстра і падмайстра-чалядніка. Каб пасунуцца па іерархічнай лесвіцы, трэба было мець дакумент аб законным нараджэнні, вучыцца доўгія гады і плаціць падаткі. І ў рэшце рэшт, каб перайсці з чаляднікаў у майстры, трэба было здаць экзамен — "зрабіць штуку", г.зн. выканаць мастацкі выраб.

Мастацкая адукацыя (у галіне музычнага, тэатральнага, выяўленчага мастацтваў) эпохі Адраджэння ў Беларусі ў гісторыка-метадалагічным аспекце з'явілася прагрэсіўным крокам на шляху фарміравання цэласнай сістэмы. Нацыянальная мастацкая адукацыя развівалася ў адпаведнасці з заканамернасцямі руху гуманістычнай культуры Заходняй Еўропы. Рэнесансная канцэпцыя выхавання інтэлектуальнага чалавека, выяўлення яго індывідуальнасці праз хрысціянска-гуманістычныя каштоўнасці і ідэалы канкрэтызавалася на нацыянальнай аснове.

Насычаючыся з крыніц мінулых дасягненняў навучання і выхавання, мастацкая адукацыя паскорыла працэс распаўсюджвання ведаў, прызнання спецыяльнай педагагічнай сістэмы як неабходнай і прагрэсіўнай сферы свядомасці і творчай дзейнасці. У рознаканфесійных установах прагназіраваліся перспектывы новага разумення мастацкай адукацыі, прынцыпы арганізацыі якой адлюстроўвалі інтарэсы нацыянальнай інтэлігенцыі. У эпоху Адраджэння аказалася магчымым распрацаваць і абвясціць асноўныя гуманістычныя і рэалістычныя канцэпцыі новай мастацка-адукацыйнай эстэтыкі.

Глава 2. ФАРМІРАВАННЕ ПРЫНЦЫПАЎ ПАДРЫХТОЎКІ МАСТАКА, МУЗЫКАНТА, АКЦЁРА Ў МЕЖАХ КУЛЬТАВЫХ І ПРЫВАТНАЎЛАСНІЦКІХ УСТАНОЎ ДРУГОЙ ПАЛОВЫ XVII—XVIII ст.

2.1. ПЕРАДУМОВЫ ФАРМІРАВАННЯ МАСТАЦКАЙ АДУКАЦЫІ Ў ЭПОХУ АСВЕТНІЦТВА

Калі прааналізаваць той шлях, які адолела мастацкая адукацыя ад сярэднявечча да эпохі Асветніцтва, дык нават нетрываласць і складанасць агульнай гістарычнай рэтра-спектывы не могуць схаваць таго істотна новага, што сфарміравалася ў мастацка-адукацыйнай сістэме Беларусі ў другой палове XVII—XVIII ст. У гэты час усталёўваецца новы прынцып функцыяніравання навучальных устаноў, які можа быць разгледжаны як пэўная якасная кульмінацыя. Мастацкія адукацыя і выхаванне (а сюды адносяцца музычная, тэатральная адукацыя і навучанне ў галіне выяўленчага мастацтва) фарміраваліся на падставе ідэй Асветніцтва, якое абумовіла прыярытэт асветы, навукі і розуму ў жыцці асобы, грамадства і дзяржавы, і развівалася ў двух накірунках: культурным і свецкім.

Мастацкая адукацыя адпавядала тым неабходным творчым прынцыпам, якія пранізвалі мастацкую практыку.

Для пашырэння ідэй Асветніцтва шмат зрабіла Адукацыйная камісія — установа па кіраўніцтве народнай асветай у Рэчы Паспалітай, якая была заснавана ў 1773—1775 г. Гэта было першае ў Еўропе Міністэрства асветы. Адукацыйная камісія зрабіла спробу вызваліць адукацыю ад ўплыву царквы. Школа і адукацыя набывалі свецкую накіраванасць, прадпрымаліся спробы пошуку сапраўднага зместу мастацкага выхавання. У статуце Адукацыйнай камісіі была адзначана неабходнасць эстэтычнага выхавання дзяцей, якое поруч з фізічным лічылася ўмовай стварэння гарманічнай асобы. Выхаванне мела на мэце навучыць сыноў Бацькаўшчыны "прыгажэйшым дасканаласцям". У працэсе навучання рэкамендавалася вывучаць у шэрагу іншых навук

"гісторыю прыгожых навук і мастацтваў"[72, с.12]. Галоўным навучальным цэнтрам у Вялікім княстве Літоўскім і вышэйшай ступенню новай сістэмы адукацыі стала Галоўная школа ВКЛ (пазней Віленскі ўніверсітэт).



Г.Каніскі

Асноўнымі носьбітамі асветніцкай думкі на Беларусі сталі К.Лышчынскі, С.Полацкі, І.Каніевіч, Г.Каніскі.

Георгій Каніскі (1717—1795) нарадзіўся на Чарнігаўшчыне ў дваранскай сям'і, скончыў Кіеўскую акадэмію. У 1775 г. ён пераязджае ў Магілёў, і яго дзейнасць становіцца цесна звязанай з палітычным і ідэйным жыццём беларускага грамадства (з 1783 г. ён з'яўляецца беларускім права-

слаўным архіепіскапам, членам св.Сінода). У Магілёве ў 1757г. Г.Каніскі адкрыў вучылішча на ўзор Кіеўскай акадэміі. Ён лічыў, што распаўсюджанне адукацыі сярод шырокіх колаў беларускага грамадства, развіццё навукі абумоўліваюць сацыяльны прагрэс. Свае ідэі ён энергічна праводзіў у жыццё, адчыняў школы і семінарыі, пісаў і выдаваў навуковыя і мастацкія творы. У 1835 г. быў выдадзены поўны збор яго твораў. Г.Каніскі з'яўляўся аўтарам курсаў паэтыкі ("Правілы паэтычнага мастацтва") і філасофіі, гістарычных нататак пра Магілёўскую епархію, шматлікіх інтэрмедый, казанняў, прамоў. Творы Г.Каніскага высока ацэньваў А.Пушкін: "Георгій ёсць адзін з самых славных дзеячаў мінулага (18) стагоддзя. Жыццё яго належыць гісторыі"[149, с. 220).

Цэнтральнае месца сярод прадстаўнікоў Асветніцтва на Беларусі належыць Сімяону Полацкаму (1629—1680) — беларускаму і рускаму пісьменніку, філосафу-асветніку, педагогу, грамадскаму і царкоўнаму дзеячу. Бацька яго быў заможны палачанін, пасля смерці бацькі хлопчыка

выхоўваў айчым. Першапачатковую адукацыю Сымон атрымаў у брацкай школе полацкага Богаяўленскага манастыра, дзе выкладаліся лацінская, грэчаская, славянская мовы, а таксама арыфметыка, рыторыка, спевы. Затым вучыўся ў Кіева-Магілянскай калегіі, дзе сярод іншых прадметаў выкладаліся рыторыка, паэтыка, музыка. Рэктарам калегіі на той час быў Інакенцій Гізель, які сам атрымаў адукацыю ў Англіі. Ён прытрымліваўся рэнесансавай думкі, што творца не адзін, іх тры: Бог, прырода і мастацтва. У Кіеве С.Полацкі атрымаў званне "дыдакала" (настаўніка).

У Віленскай езуіцкай акадэміі, дзе С.Полацкі атрымліваў далейшую адукацыю, рыторыку выкладаў прафесар з еўрапейскай вядомасцю С.Лаўксмін, а курсы паэтыкі і антычнай культуры грунтаваліся на фундаментальных працах М.Сарбеўскага. У паэтычным апісанні гуманітарнага "трывіума" і "квадрывіума" ў вершы "Сем вольных навук" Сімяон Полацкі дае тлумачэнне сэнсу кожнай з навук і, у прыватнасці, лічыць, што "музыка далучала да гармоніі і навучала "сімфоніі" — узгадненню гукаў, слоў і музычных ладоў"[149, с.297].



С.Полацкі

Каля 1656 г. С.Полацкі вярнуўся у родны Полацк, дзе прыняў праваслаўнае манаства і стаў выкладаць у брацкай школе пры Богаяўленскім манастыры, дзе некалі вучыўся сам. Там ён стварыў тэатр, пісаў для яго п'есы. У 1664 г. пераехаў у Маскву, дзе з 1667 г. быў выхавателем і настаўнікам царскіх дзяцей. С.Полацкі стаяў ля вытокаў першага ў Расіі тэатра, створанага ў 1672 г. пры двары Аляксея Міхайлавіча.

У шматжанравай літаратурнай спадчыне С.Полацкага ёсць нямала твораў і фрагментаў з іх, дзе разглядаюцца ідэйна-філасофскія і эстэтычныя праблемы мастацкай

творчасці — літаратуры, музыкі, жывапісу. Ён красамоўна абгрунтаваў думку пра духоўна-эстэтычную каштоўнасць музыкі, даказваў неабходнасць для царквы шматгалосных спеваў і "согласия органного", г.зн. гармоніі галасоў: "Яко царский вертоград многовидными украшается цветы, тако и невеста Христова, церковь, различными чтенми и пеюми благолепствуется"[149, с.305]. На думку мысліцеля, ладава-танальная разнастайнасць музыкі дыктуецца яе выхаваўча-катарсіснай функцыяй; адзін лад спеваў "сердце в сокрушение приводит", другі — "ум от уныния освобождает", трэці весяліць, чацвёрты — "слёзные из очес источники изводит"[149, с.305].

Віды мастацтва ён падзяляў на "механічныя" і духоўнай творчасці (паэзія, музыка і ікананіс). Разам з расійскім жывапісцам С.Ушаковым у трактаце "Слова да шчырага іконнага пісання" С.Полацкі прапанаваў першую ва ўсходнеславянскім рэгіёне класіфікацыю выяўленчага мастацтва, узвысіўшы жывапіс да "сямі вольных мастацтваў" і нават да ўзроўню вядучага — "началодержательного" віду мастацкай творчасці. Ён бачыў прыгажосць мастацтваў у іх выхаваўчай "карысці" — няма жывапісу, музыкі, разбярства і дойдства без гармоніі, прапорцыі і рытму. "Праз прыгажосць музыкі і слова незадаволення становяцца цяжкімі, гультаяватыя — працавітымі, гняўліўцы — лагоднымі, неразумныя — мудрымі, блудлівыя — чыстымі сэрцам"[149, с.306].

З вялікай павагай да адукацыі і асветы ставіўся Тадэвуш Касцюшка (1745—1817), які сам некаторы час (1775 г.) працаваў хатнім настаўнікам малявання і жывапісу. У канцы свайго жыцця ён сустракаўся з выдатным педагогам-дэмакратам Іаганам Песталоцці (у 1816 г.). Як і Песталоцці, Касцюшка лічыў, што паляпшэнне жыцця можа быць дасягнута шляхам адукацыі і выхавання, рэкамендаваў адкрываць спецыяльныя вучылішчы, дзе можна было б навучыцца розным рамёствам.

Вядомым навукоўцам і педагогам у XVII ст. быў Сігізмунд Лаўксмін (1596—1670). Ён вывучаў рыторыку ў Полацку, потым скончыў Віленскі ўніверсітэт. У сваёй

разнастайнай дзейнасці шмат увагі ўдзяляў тэатральнай і музычнай адукацыі. Ён выкладаў рыторыку ў Полацку (1629—1631), паэтыку ў Нясвіжы (1631—1635), а таксама філасофію, тэалогію і кананічнае права ў Вільні, Бранёве, Полацку, Пінску. Быў рэктарам Полацкага калегіума. Ён займаўся філасофіяй, музычнай і літаратурнай дзейнасцю. С.Лаўксмін стаў аўтарам першых айчынных падручнікаў па грэчаскай мове, музыцы і рыторыцы. Яго праца "Практычнае красамоўства, або Правілы рытарычнага мастацтва..." выкарыстоўвалася ў XVII—XVIII стст. як падручнік і выдавалася два разы ў Рэчы Паспалітай і адзінаццаць разоў у гарадах Заходняй Еўропы: Мюнхене, Празе, Вене, Франкфурце-на-Майне, Кельне і інш.

Як сведчаць даследчыкі, узорам для напісання гэтай працы быў падручнік Кіпрыяна Саарэса "Аб мастацтве рыторыкі, заснаванай на выкладанні рытарычных тэорый Арыстоцеля, Цыцэрона і Квінтыліяна"[149, с.244]. Але С.Лаўксмінам была прапанавана прынцыпова новая метадыка выкладання рыторыкі, вырацавана арыгінальная структура курса. Ён самастойна распрацаваў практыкаванні, якія ўзмацнялі эмпірычны матэрыял і заканчвалі кожную главу раздзеламі "Практыка тэорыі", дзе прапаноўваліся ўзоры трох асноўных родаў красамоўства: дарадчага, судовага і ўрачыстага.

Вышэйшай якасцю рытарычнага мастацтва С.Лаўксмін лічыў натуральнасць, што, на яго думку, набліжала гэтае мастацтва да законаў прыроды. Ён не прымаў барочнай рыторыкі, бачачы ў ёй штучную напышлівасць і ненатуральнасць, праяўленне прэтэнзіі на вучонасць, што вядзе да сапсаванага густу [39, с. 63]. Гэтыя тэарэтычныя палажэнні С.Лаўксмін пацвярджаў на практыцы, яго прамовы вызначаліся натуральнасцю стылю, глыбінёй зместу і чысцінёй мовы. Асноўнай сферай распаўсюджвання "Практычнага красамоўства, або Правіл рытарычнага мастацтва..." была класічная адукацыя, якая базіравалася на сістэме "сямі вольных мастацтваў".

Да музычнага мастацтва С.Лаўксмін ставіўся вельмі ўважліва. Ён лічыў, што "ў музыцы недастаткова проста выдаваць гукі, біць па струнах і дуць у флейту. Усё гэта

неабходна рабіць умела. Існуе вызначаная мера ў гуках, мелодыя павінна быць гарманічнай і спевы ўзгодненымі: у самім рытме існуе пэўная заканамернасць, якая яднае асобныя гукі" [197, с.37].

Элементарную музычную адукацыю С.Лаўксмін атрымаў у адной са школ, дзе ён вучыўся. Быў азнаёмы з пачатковай музычнай тэорыяй і харальнымі спевамі. На думку яго сучаснікаў, грыгарыянскім спевам ён навучыўся самастойна, гармонію засвоіў дзякуючы сваёй працаздольнасці [238, с.29—30]. Разам з гэтым ён таксама праслухаў музычныя курсы, якія, як мяркуецца, дзейнічалі ў саборы Святога Казіміра ці ў акадэмічным саборы Святога Іонаса. Пры Віленскім універсітэце гэтыя курсы належалі ордэну езуітаў; там меліся арган і спецыяльная пляцоўка для хору [238, с.34].

Сігізмунд Лаўксмін быў добрым тэарэтыкам і практыкам, арганізатарам хароў і магчыма, дырыжорам [238, с.33]. Вялікі аўтарытэт яго як вучонага, які меў шмат навуковых ступеняў, не стрымліваў яго жадання вучыць бедных вучняў харальнай музыцы і грыгарыянскім спевам, што давала ім магчымасць зарабляць сабе на вучобу. Ён быў добрым адміністратарам, сябрам студэнтаў, наважаў людзей, і людзі наважалі яго. Па сугучным з прозвішчам словазлучэнні "Linksmuoju tevu" (Newas Link(s)mas) літоўцы называлі яго "Вясёлы айцец" [238, с.23].

Музыку ён лічыў самым высакародным мастацтвам і прысвяціў ёй вялікую частку свайго жыцця. Кожны год, на кожнае свята ён спяваў для ўсіх гасцей. Па ініцыятыве С.Лаўксміна пры Віленскай акадэміі былі арганізаваны спецыяльныя курсы, дзе ён вучыў хлопчыкаў грыгарыянскім спевам.

У выніку практычнай, педагагічнай, музычна-выканальніцкай і кампазітарскай дзейнасці (ёсць думка, што ён прыклаў намаганні да выдання песнапенняў, якія былі выдадзены ў Вільні ў 1646 г., а таксама сачынняў музыку для спектакляў у езуіцкіх школах) С.Лаўксмін выдаў трактат "Ars et praxis musica".

Гэтая кніга прызначалася як для вучняў езуіцкіх калегій, так і для слухачоў курсаў спеваў пры Віленскай акадэміі. Яе фармат быў невялікі, in quarto, адна чвэрць друкаванай старонкі (19 на 16 см), і ёй было вельмі зручна карыстацца. Старонкі не былі пранумэраваныя, кніга была выдадзена так званым кустодным метадам: у канцы кожнай старонкі друкаваўся першы склад слова з наступнай старонкі [238, с.36].

"Ars et praxis musica" належыць да спецыфічных музычных выданняў і вельмі адрозніваецца ад іншай паліграфічнай прадукцыі таго часу, калі існавала некалькі спосабаў друкавання. Адзін з іх – друкаванне спачатку ліній (нотнага стану), потым нотных знакаў і тэксту. Самі ноты маглі друкавацца з асобных драўляных нотных літар ці з дошкі, на якой былі выразаны ноты. У пачатку XVI ст. з'явіліся медныя пласціны, з якіх адбіваліся ноты на паперу. У 1525 г. француз П.Отэн стварыў асобны наборны шрыфт, які складаўся з камбінацыі ноты з невялікай часткай нотнага стану. Гэтыя знакі потым аб'ядноўваліся лініямі. Менавіта такой тэхнікай і была надрукавана кніга С.Лаўксміна "Ars et praxis musica" [238, с.36].

Першае выданне гэтай кнігі было выпушчана ў 1667 г. Гэты падручнік быў вельмі патрэбным у езуіцкіх калегіях, а аўтарскія ўказанні даступныя вучням. Тэарэтычныя веды тут даваліся выключна для дыдактычных мэт, галоўнай з якіх было вывучэнне грыгарыянскага харала. Наватарскім было тое, што эмпірычныя веды аўтара выкладаліся паслядоўна, рацыянальна, метадычна дакладна і даступна. У сувязі з гэтым у 1669 і 1693 гг. з'явіліся яшчэ два перавыданні гэтай кнігі.

A R S
ET
P R A X I S
M U S I C A
IN

Vfiam Studioſæ Iuuentutis
In Collegiis Societatis
I E S V.

Permiſſu Superiorum
propolita
VILNÆ
Reimprefſa
Typis Academicis

Anno Domini 1691.

Тытульны ліст падручніка
С.Лаўксміна "Тэорыя і
практыка музыкі"

Падручнік з'яўляўся своеасаблівай трылогіяй, дзе "Ars et praxis musica" — чыста тэарэтычная кніжка, да якой даваўся два практычныя падручнікі: "Graduale pro

GRADUALE
PRO
EXERCITATIONE
STUDENTI
V M.



Vol. 10 Typograph. Academiae Sacrae S. P. 1667.

ANTIPHONALE
AD
PSALMOS, IUXTA
RITUM
S. ROMANÆ ECCLE-
SIÆ,
DECANTANDOS,
NECESSARIUM.



*F. I. N. A.
Typ. Academiae Sacrae. 185 P. 1667.*

Тытульныя лісты спеўных кніг С.Лаўксміна

exercitatione studentium." і "Antiphonale ad psalmos, iuxta ritum s.romanae ecclesiae, decantandos, necessarium". У матэрыялы для "Graduale" (спеўная кніга, у якой змяшчаліся песнапенні месы) і "Antiphonale" (кніга рымска-каталіцкіх песнапенняў, якая змяшчала рэпертуар грыгарыянскіх спеваў) С.Лаўксмін сабраў мелодыі, якія змяшчаліся ў аналагічных рукапісах ці кнігах і захоўваліся ў кожным касцёле. Але касцёльныя выданні былі вельмі вялікіх памераў, цяжкія, дарагія, і іх нельга было выкарыстоўваць падчас вучобы. Маленькі фармат выдання С.Лаўксміна рабіў гэтыя кнігі больш зручнымі пры выкарыстанні.

Тэарэтычнай часткай падручніка "Ars et praxis musica" ("Тэорыя і практыка музыкі") больш карысталіся педагогі, а практычнымі — "Graduale" і "Antiphonale" — вучні, якія маглі па іх вучыцца чытаць і пісаць ноты і вывучаць песнапенні. Натацыя тут выкарыстоўвалася сярэдневяковая, якую яшчэ ў XI ст. прапанаваў італьянскі музычны тэарэтык Гвідо д'Арэца, гексахорд ut-re-mi-fa-sol-la. Паўтон mi-fa ў сярэднявеччы лічыўся грахоўным і не прызнаваўся. Сярэдневяковыя настаўнікі пастаянна

У другой палове XVII—XVIII ст. пэўную ролю адыгра-лі агульнаадукацыйныя ўстановы, якія і раней мелі вялікае значэнне. Тэатральнае і музычнае выхаванне наладжвалася ў калегіумах. З мастацтвамі музыкі, тэатра, харэаграфіі навучэнцы знаёміліся на ўроках спеваў, інструментальнай ігры, танцаў, а таксама падчас школьных тэатральных пастановак. Калегіумы ў гэты час існавалі ў Нясвіжы, Брэсце, Віцебску, Мінску, Гродне, Магілёве, Слуцку, Жодзішках. З мясцовых музыкантаў-інструменталістаў і вакалістаў складвалася школьная



Пінскі касцёл і калегіум
Фота 1930-х гг.

капэла, якая існавала, напрыклад, у 30—90-я гг. XVIII ст. у Віцебскім калегіуме. Інструментарый капэлы складалі скрыпкі, басэтлі, квартвіёлы, габой, валторны, трубы, клавікорд, арган. У рэпертуар уваходзілі канты, сімфоніі, оперы, танцавальная музыка [125, с.87].

Мастацкаму выхаванню надавалася пэўная ўвага і ў семінарыях. Напрыклад, у Магілёўскай духоўнай семінарыі вывучаліся спевы, ігра на розных музычных інструментах: скрыпіцы, кларнеце, флейце, віяланчэлі. Там існаваў хор, рэгентам якога ў 1798—1805 гг. працавалі Вус і Васіль Няльгоўскі — аўтар кантаў і васьмігалосных канцэртаў [69, с.69]

У межах школьнай адукацыі працягваў развівацца школьны тэатр, галоўнай мэтай якога ў адпаведнасці з канонамі школьных "піітык" было вызначэнне пазнавальна-дыдактычнай і прапагандыска-выхаваўчай ролі вучэбнай установы. У аснове тэатральнай падрыхтоўкі быў такі прадмет, як рыторыка. Выкладчыкі гэтай

дысцыпліны, як правіла, былі аўтарамі п'ес, паводле якіх ставіліся школьныя спектаклі. Пры стварэнні рэпертуару школьнага тэатра галоўнай мэтай было вырашэнне не мастацкіх, а прэстыжных і утылітарна-дыдактычных задач. Маралізатарская, павучальная накіраванасць спектакля садзейнічала выпрацоўцы ў вучняў адпаведных эстэтычных густаў, хрысціянскіх дабрачыннасцей. Драмы будаваліся паводле канонаў, што выкладаліся вучням у тэатрычных курсах рыторыкі і паэтыкі.

З ліку лепшых вучняў арганізаваліся тэатральныя калектывы. Рэпертуар быў даволі разнастайны. Спектаклі першапачаткова (канец XVI—XVII ст.) ставіліся паводле беглых рукапісных накідаў, пазней (першая палова XVIII ст.) друкаваліся праграмы з кароткім зместам спектакляў. Самі ж драмы сталі выдавацца толькі ў сярэдзіне XVIII ст.[60, с.163].

Перыядычнасць пастановак і іх тэматыка былі абумоўлены царкоўна-святочным календаром і рытмам арганізацыі вучэбнага працэсу: вызначаліся драмы страснага тыдня ("пасіі"), масленічныя драмы і драмы, дастасаваныя да канца навучальнага года. Творы, якія выконваліся перад летнімі канікуламі, мелі найбольш свецкі характар. Адною з дыдактычных мэт гэтых пастановак было паказаць карысць навукі і навучання.

Канікулярныя п'есы часцей за ўсё прысвячаліся камуністэцкім з мясцовых магнатаў-мецэнатаў, дзеці якіх вучыліся ў калегіі. У гістарычных крыніцах адшукваўся святы ці вучоны, які меў аднолькавае з мецэнатам імя, выбіраліся найбольш драматычныя моманты з жыцця гістарычнай асобы, гэта несла ў сабе пэўны дыдактычны зарад. Часам



Чалавек-аркестр
Лармесен. Гравюра. 1695г.

героем п'есы станавіўся хто-небудзь з продкаў ганаровага гасця, пачынальнік роду (напрыклад, Радзівілаў) [60, с.140].

Аўтарамі п'ес, наводле якіх ставіліся спектаклі, былі пераважна выкладчыкі рыторыкі і паэтыкі, якія амаль кожны год мянялі месца працы. "Кожны з іх павінен быў штогод прадэманстраваць свае літаратурныя здольнасці. Іх намаганнямі была створана "літоўская" барочная драматургічная школа"[60, с.140]. Пастаноўкі вызначаліся пампэзнасцю, маляўнічасцю дэкарацый, светлавымі, гукавымі і музычнымі эфектамі, танцавальнымі інтэрмедыямі. Хаця спектаклі іграліся на лацінскай мове, гэта не перашкаджала зразумець змест п'есы. Барочны тэатр у першую чаргу — візуальнае прадстаўленне. Чаго не маглі зразумець са слова, было зразумела з дэкарацый, касцюмаў, жэстаў, масак, мімікі, музыкі, танцаў і г.д. Таму аўдыторыя школьнага тэатра была вельмі шырокая і даволі дэмакратычная. Сярод глядачоў былі каралі і вяльможы, купцы і гараджане.

Гістарычныя факты сведчаць, што школьны тэатр стаў той асновай, на якой фарміраваліся не толькі драматычны, але і музычны тэатры, і дэкарацыйна-афарміцельскае мастацтва. Прыкладам можа служыць спектакль у Жыровіцкім базыльянскім школьным тэатры, дзе ў 1752 г. была пастаўлена трагедыя Самуіла Навіцкага "Цыцэрон". Музыку да яе напісаў мясцовы кампазітар Багуслаў Згірскі. Гэтую ж думку пацвярджае і пастаноўка ў 1761 г. "цудоўных хароў разам з операй" у Навагрудку.

Педагогі выступалі і ў якасці мастакоў. Напрыклад, Ян Тадэвуш Клаўс, выкладчык спеваў і тэалогіі ў калегіях Слуцка, Мінска і Нясвіжа ў пачатку XVIII ст., "арганізаваў прадстаўленні ў тэатральныя і школьныя святы і рыхтаваў для іх вынаходлівыя дэкарацыі"[60, с.144]. Найбольш вядомы быў прафесар архітэктуры Габрыель Грубер, вучоны, майстар перспектывага жывапісу, які працаваў у Полацкай езуіцкай акадэміі ў 1784—1801 гг. і там "пабудаваў на аснове ўласных планаў фізіка-тэхнічны музей, хімічную лабараторыю, бібліятэку, партрэтную

галерэю і тэатральны зал з багатымі дэкарацыямі"[60, с.144].

Зразумела, што гэтыя і іншыя выкладчыкі не толькі самі займаліся афармленнем спектакляў, але і гуртавалі вакол сябе вучняў-памочнікаў, якія пераймалі настаўніцкі вопыт і прафесійныя навыкі.

Школьны тэатр, росквіт якога прыпадае на часы барока, працягваў сваю дзейнасць і ў эпоху Асветніцтва (прыкладна да канца XVIII ст.). У часы барока на Беларусі існавала 14 езуіцкіх школьных тэатраў. Самы першы быў Полацкі (1585—1819 гг.), езуіцкія школьныя тэатры існавалі таксама ў Гродне (вядомыя з 1651 г.), Пінску (першыя звесткі аб ім сустракаюцца ў 1662 г.), Віцебску (з 1671 г.), Навагрудку (з 1685 г.), Нясвіжы (1696—1758 гг.), Мінску, Оршы, Брэсце (канец XVII ст.), Слуцку (1715—1736 гг.), Магілёве (пачатак XVIII ст.), Мсціславе, у Жодзішках, што каля Смаргоні (першая трэць XVIII ст.) [60, с.131-139].

Нягледзячы на тое, што перыяд самага інтэнсіўнага развіцця школьнага тэатра прыпадае на эпоху барока (XVII—пачатак XVIII ст.), школьны тэатр і падрыхтоўка выканаўцаў для яго працягваюць функцыянаваць і ў часы ранняга Асветніцтва (40—60-я гады XVIII ст.). У гэты перыяд існавала дзевяць езуіцкіх школьных тэатраў: у Бабруйску (1760—1768), Брэсце (да 1760 г.), Віцебску (да 1766 г.), Гродне (да 1754 г.), Навагрудку (да 1761 г.), Нясвіжы (да 1758 г.), Пінску (да 1764 г.), Полацку (да 1819 г.), Слоніме (1744—1769).

Вядомыя імёны выкладчыкаў паэтыкі і рыторыкі, якія былі аўтарамі трагедый. Гэта былі Фрыдэрык Ідвель (Гродна), Ян Віхерт (Пінск, Віцебск), Міхал Ханецкі (Навагрудак). Асобна стаяць яшчэ два імёны выкладчыкаў рыторыкі і паэтыкі: К.Марашэўскі і М.Цяцёрскі, якія працавалі ў Забэльскай калегіі на Полаччыне і засталіся ў гісторыі як выдатныя дзеячы школьнай адукацыі і школьнага тэатра на Беларусі другой паловы XVIII ст.

Падрыхтоўка выканаўчых кадраў як у галіне драматычнага, так і ў галіне музычнага тэатра вялася мэтанакіравана, функцыянальна вызначана. Існаванне школьнага

тэатра як цэласнага асветніцка-выхаваўчага цэнтра, у якім сінтэтычна фарміраваліся драматычныя, музычныя, дэкаратыўна-мастацкія прынцыпы стварэння спектакля, пэўныя сродкі выразнасці і тэатральная стылістыка, абумовіла адпаведна і падрыхтоўку пэўных творчых кадрў. Прафесійнае выхаванне праводзілася непасрэдна ў школьных тэатрах. Вучоба і практычная дзейнасць развіваліся непарўна як шматгранны працэс адзінай з'явы.

Агульным для Вялікага княства Літоўскага культурным і адукацыйным цэнтрам у XVII—XVIII стст. была Віленская акадэмія, заснаваная яшчэ ў 1579 г. З яе выйшлі многія выкладчыкі калегій і іншых навучальных устаноў, а таксама пісьменнікі, мастакі, асветнікі. У галіне выяўленчага мастацтва працягваўся працэс станаўлення нацыянальнай школы. Тэндэнцыя асваення традыцый народнай культуры праявілася ў архітэктуры, жывапісе, графіцы.

У галіне манументальнага жывапісу цікавымі з'яўляюцца звесткі аб існаванні ў XVIII ст. школы выяўленчага мастацтва пры Жыровіцкім манастыры [57, с.134]. У ёй навучалі разьбе па дрэве, ікананісанню, размалёўцы храмаў і інш. Кіраўніком школы быў Міхаіл Клімовіч. Вядомыя і некаторыя з яго вучняў: Іван, Міхаіл, Баян, Георгій. Таксама ў гэтай школе працаваў жыровіцкі майстар, які ў 1750 г. напісаў абраз "Цуд Юр'я".

З сярэдзіны XVII ст. на Беларусі ўзмацняецца тэрытарыяльная дыферэнцыяцыя мастацтва, вылучаюцца асобныя жывапісныя школы. Захаваўся шэраг імёнаў мастакоў, што працавалі ў розных месцах Беларусі. Гэта Войтак Ганскі, Ян Латэцкі, Фердынанд, Іяган Шрэтар, Сіяпан Гарнастайскі, Андрэй з Вільні, манахі Рыгор, Арцёмій і Федзька з Віцебшчыны, Гіляры Хаецкі, Вікенцій, Самуіл Варановіч, Казімір з Гродзеншчыны, Ф.Вітанюскі з Нясвіжа, Пратас Ашура і Піліп з Давыд-Гарадка, Фёдар, Афанасій Пігарэвіч, Ігнац Соц з Магілёва.

У буйнейшых гарадах Беларусі існавалі цэхі жывапісцаў, дзе "маляры" не толькі аб'ядноўваліся па прафесійным прынцыпе, выконвалі пэўныя заказы, але і выходзілі вучняў, перадавалі ім сваё майстэрства. Цэхі жывапісцаў існавалі ў Віцебску і Магілёве, Мінску і Гродне [57,

с.140]. Творчыя майстэрні дзейнічалі і пры манастырах, як, напрыклад, Куцеінскім ля Оршы. Жывапісныя цэхі мелі трохступеньчатую сістэму: майстар — чаладнік (малер, таварыш) і вучань (хлопец). У жывапісных і іншых цэхах (разбяроў, сталяроў, майстроў залатых і сярэбраных спраў) былі свае харугвы, казна і інш.[87, с.5].

Часта мясцовыя мастакі пераймалі навыкі ад еўрапейскіх майстроў, якія мелі добрую мастацкую адукацыю і працавалі ў сядзібах, фальварках, маёнтках па запрашэнні магнатаў. Мясцовыя мастакі праходзілі своеасаблівую школу, працуючы разам з прыезджымі знакамітацямі. Узаемаўплыў дасягненняў заходнееўрапейскай культуры і самабытнай творчасці беларускіх майстроў спрыяў фарміраванню нацыянальнай мастацкай школы.

Пры магнацкіх дварах утрымліваўся вялікі штат майстроў будаўнічага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтваў. У маёнтках, як правіла, служылі майстры па кожным з відаў мастацкага рамяства. Пры двары ў Нясвіжы ў 1758 г. налічвалася 85 рамеснікаў, якія не толькі падтрымлівалі агульны стан палацавых будынкаў, але і пастаянна аднаўлялі іх убранне[57, с.217].

Як вядома, Нясвіжскі касцёл езуітаў быў пабудаваны ў 1584—1593 г. італьянскім архітэктарам Дж. М. Бернардоні і з'яўляўся адным з першых ва Усходняй Еўропе будынкаў у стылі барока. Манументальна-дэкаратыўны роспіс храма рабіў прыдворны мастак Радзівілаў Ксаверый Дамінік Гескі-старшы (? - 1764). Ён прафесійна выхаваў некалькі мастакоў, даў ім спецыяльныя мастацкія навыкі. Сярод іх былі яго сын Юзаф Ксаверый, а таксама "казённыя мастакі" Скажыцкі, Лютніцкі, Зацэаконт, Андрэй і Канстанцін [57, с.253]. Ксаверый Дамінік Гескі быў таксама аўтарам дэкарацый да "камедыенгаўза" ў Нясвіжы, узораў так званых кардонаў для габеленаў, якія ткаліся на мануфактурах у Карэлічах, Нясвіжы, Міры.

Увогуле, па сведчаннях мастацтвазнаўцаў, у XVII ст. у Беларусі працавалі 48 жывапісцаў, 137 скульптараў, 665 залатых спраў майстроў[87, с.12]. Творы розных відаў мастацтва другой паловы XVII ст. даказваюць, што асноў-

ным стылістычным напрамкам гэтага перыяду было сталае барока.

Трэба сказаць, што ікона, якая распісвалася ў Беларусі XVIII ст., дае нам уяўленне аб новаўвядзеннях у выпраўленні культуры, адлюстроўвае новыя з'явы ў выкананні службы. У гэтым сэнсе асаблівай увагі заслугоўвае ікона "Успенне" з Бешанковіч, якая была выраблена ў 1730-я гады. На ёй змешчаны выявы анёлаў на воблаках, якія музіцыруюць на скрыпках, аргане, што выяўляе новаўвядзенні ў выкананні культавай службы ва уніяцкіх і праваслаўных царквах. Па службовым каноне праваслаўя не прадугледжвалася гучанне інструментальнай музыкі ў царкве. Ужыванне музычных інструментаў у праваслаўнай службе стала характэрным менавіта для Беларусі, дзе побач існавалі розныя веравызнанні, саборы і назіралася ўзаемапранікненне розных культавых традыцый. Таксама можна меркаваць, што паказ музычных інструментаў на іконе сведчыць аб трывалай, сталай падрыхтоўцы музыкантаў.

Такім чынам, з аднаго боку, у ікананісе адлюстроўвалася "жыццёвая сітуацыя", царкоўна-бытавая практыка фіксавалася і кананізавалася на іконе. З другога боку, мастацкая практыка, у якой у выніковай дзейнасці музыкантаў, графікаў, друкароў фіксаваліся, адлюстроўваліся актуальнае жыццё і царкоўны побыт, дае ўяўленне аб характары афармлення сабораў і вядзення службаў у іх. Так, пры стварэнні "Люстраванага нотнага ірмалоя" (1741) мастак Ян (Іаан) Рапалеўскі Віцебскі стварыў для яго каля 30 заставак, па якіх мы можам меркаваць аб прынцыпах пабудовы алтароў, мастацкага аздаблення сабораў, музычнага афармлення службаў.

Дарэчы, тут трэба звярнуць увагу на тое, што ўвогуле графічныя друкаваныя выданні сталі своеасаблівымі метадычнымі дапаможнікамі пры жывапісным аздабленні храмаў, выкананні ікон. Так званымі "кажбушкамі" сталі папулярныя гравюры беларускіх кніг, выдадзеныя ў XVII—пачатку XVIII ст. Менавіта з малюнкаў, змешчаных у іх, пераносіліся сама структура абразоў, кампазіцыя іконы.

"Кажбушкі" сталі асноўнымі дапаможнікамі па маляванні і разьбярстве. Гравюры беларускіх, украінскіх, заходнееўрапейскіх старадрукаваных кніжак выкарыстоўваліся ў якасьці ўзораў для мастацкага афармленьня арگانаў, інтэр'ераў касцёлаў, дэкаратыўнага аздабленьня ікон і г.д. Для стварэньня аб'ёмнай дэкаратыўнай разьбы выкарыстоўваўся вялікі набор інструментаў. Напрыклад, у інвентары сталяроў Нясвіжа 1779 г. упамянуты 32 назвы і 100 відаў цяслярных інструментаў [163, с.8].

У XVI—XVIII стст. у многіх гарадах Беларусі сталяры, разьбяры, цесляры, лепшчыкі ўваходзілі ў самастойныя або аб'яднаныя цэхі рамеснікаў. Гэтыя фарміраванні садзейнічалі перадачы вопыту, прафэсійных навыкаў майстроў дэкаратыўна-пластычнага мастацтва, атрыманню спецыяльнай адукацыі, што і абумоўлівала фарміраванне беларускай школы разьбы.

Важным адукацыйным цэнтрам стала жывапісная школа пры Кіева-Пячэрскай лаўры, адкрытая ў 1763 г. У ёй вучыліся і беларускія мастакі. Часта, атрымаўшы першапачатковыя мастакоўскія навыкі ў беларускіх майстроў, вучні накіроўваліся ў Кіева-Пячэрскую лаўру для ўдасканалення свайго майстэрства. Так, напрыклад, у 1799 г. з Магілёва ў Кіеўскую жывапісную школу "быў звольнены для навучання іканапіснаму майстэрству" Яўстафій Маргун, вучань свяшчэнніка-іканапісца Васіля Сушчэўскага. У Кіеўскай школе таксама вучыліся Іван Лем (Сегіевіч) з Брэст-Літоўска, Іван Травага (Трывага) і Васіль Маркіянавіч са Слуцка [60, с. 278].

У XVIII ст. вядома вялікая колькасць імёнаў беларускіх жывапісцаў: Іван Лем, Ёсафат Кахановіч, Ян — на Брэстчыне; Іаан Рапалеўскі Віцебскі, Пётр Руткоўскі, Фядул Дзмітрыеў — на Віцебшчыне; Гаўрыіл Грубер — у Полацку; Маркіянавіч, Іван Травага (Трывага), Васіль Марціянавіч, Іосіф Ксаверый і Ксаверый Дамінік Гескі, Іосіф Пешка — на Міншчыне; Міхаіл Багамаз, Мацвей Філановіч, Варфаламей і Якуб Каты, Рыгор Мікітавіч Мядзвецкі, Фёдар Макрэўскі, Яўстафій Маргун, Васіль Сушчэўскі, Антон Главацкі — на Магілёўшчыне.

Шырокі "імяны спектр" жыванісцаў XVIII ст. дае падставы вызначыць пэўныя мастацкія цэнтры Беларусі, што ў сваю чаргу акрэслівае іх цэлавя малярныя аб'яднанні, дзе пастаянна праводзілася падрыхтоўка мастакоў. Сярод іншых даследчыкамі вылучаецца Магілёўскі цэх, дзе найбольш выразна назіраецца пераемнасць творчых традыцый, фарміраванне некалькіх пакаленняў мастакоў.

Асновы гравёрнай школы Магілёва былі закладзены Максімам Вашчанкам, выхаванцам Віленскай езуіцкай акадэміі, дзе ён атрымаў ступень бакалаўра філасофіі і вольных мастацтваў (1672 г.) і званне магістра навук (1673 г.). Мастацкая спадчына М.Вашчанкі вельмі значная: 19 ілюстрацый да кнігі "Манархія Турэцкая" (Слуцк, 1678), каля 36 — да кнігі "Акафісты і каноны" (Магілёў, 1693). Можна меркаваць, што ён выхаваў шэраг вучняў, бо традыцыі Максіма Вашчанкі працягваў яго сын Васіль — самабытны гравёр Магілёўскай школы. Да Магілёўскай гравёрнай школы таксама належаць Фёдар Англейка (канец XVII — пачатак XVIII ст., аўтар вядомых гравюр у кнігах "Ирмолой, сиречь Осмогласник" — 1700 г., "Часослов, сиречь Последование службы" — 1703 г., якія былі выдадзены ў друкарні М.Вашчанкі), Афанасій Пігарэвіч, майстры Сямён, Мікіта Антушкевіч, Міхась Чарняўскі, Ян Стральбіцкі [61, с.288—289].

Па сведчанні сучасных мастацтвазнаўцаў, вызначаецца стыль так званага "магілёўскага барока". Ён базіруецца на самабытнай школе кніжнай гравюры, што стварылі мясцовыя майстры. Выданні магілёўскай друкарні пры Богаяўленскім манастыры мелі свае адметныя тытульны лісты, застаўкі, канцоўкі, ініцыялы, у мастацкай стылістыцы якіх назіралася характэрнае спалучэнне мастацкіх традыцый з рысамі заходнееўрапейскага барока і візантыйскага мастацтва [198, с.110].

У галіне дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва працэс стварэння твора і навучання будучага майстра ішоў узаемазвязана ў межах цэлавых арганізацый. Цэнтрамі развіцця разнастайных мануфактур у XVII—XVIII стст. становяцца памешчыцкія маёнткі і манастыры, дзе ўзніклі буйныя майстэрні, якія забяспечвалі патрэбы

маёнткавых гаспадароў. Напрыклад, традыцыйнай стала дзейнасць гутнікаў і гравіроўшчыкаў, якія працавалі на шklarобчых мануфактурах князёў Радзівілаў, А.Тызенгаўза. Майстэрства і навыкі перадаваліся з пакалення ў пакаленне. Гісторыя захавала імёны праслаўленых майстроў. Гэта род патомных гравіроўшчыкаў і шліфавальшчыкаў па шкле Дубіцкіх — Мікалай, Ян, Пётр, Казімір, Ігнат, Тодар, Караль і іншыя, а таксама некалькі пакаленняў Рымашэўскіх, Залескіх, Санцэвічаў, Александровічаў, Адамовічаў, Дашкевічаў і інш.

Цікавай з'явай было такое ювелірнае мастацтва, як злотніцтва. На тэрыторыі Беларусі яно развівалася ў ХП—XVIII стст. Цэхі і майстры злотнікаў існавалі ў Брэсце, Віцебску, Гродне, Кобрыне, Лідзе, Магілёве, Мінску, Навагрудку, Нясвіжы, Пінску, Полацку, Слоніме, Слуцку і іншых гарадах. Буйным цэнтрам падрыхтоўкі злотнікаў у XV—XVIII стст. была Вільня, дзе працавалі майстры С.Даніловіч (1660—1702) і Г.Кржыжаноўскі (1711—1726) са Слоніма, В.Траяноўскі (1699—1735) і Р.Снітка (1707—1749) з Полацка, В.Шыш (1682—1692) з Дзісны і інш. Найбольш пашыраным матывам аздаблення залачоных вырабаў былі выявы цюльпанаў і лілей на кароткіх сцяблінках. У XVIII ст. буйнымі цэнтрамі злотніцтва былі Мінск, дзе працавалі 56 майстроў, Пінск, у якім гуртаваліся 33 майстры, Магілёў з майстрамі А.Воўчак, Сліжык і інш. [232, т. II, с. 532].

У канцы XVII—пачатку XVIII ст. вядомымі становяцца ткацкія мануфактуры па вырабе шпалер, ворсавых дываноў, якія адкрываліся ў Слуцку, Нясвіжы, Міры, Гродне, Слоніме, Ружанах, Дуброўне і інш. Першапачаткова на "тапісярнях" працавалі запрошаныя французскія, бельгійскія і іншыя замежныя майстры, якія ў хуткім часе падрыхтавалі мясцовых ткачоў і ткачых, навучылі іх новым тэхнікам. Ткацкія мануфактуры — "тапісярні" — былі распаўсюджаны ў маёнтках Радзівілаў: Нясвіжы, Альбе, Камянцы, Карэлічах. Тут праславіліся мясцовыя ткачы і Анастасія Макевіч, Марыя Кулакоўская. Кардоны для шпалер рабілі прыдворныя мастакі — бацька і сын Гескія.

У XVIII ст. вядомыя былі і "персіяры" — майстэрні па вырабу шаўковых і "літых" паясоў у Слуцку, Гродне, Альбе пад Нясвіжам. Арандатарамі Слуцкай фабрыкі князёў Радзівілаў і, выдатнымі майстрамі-ткачамі былі Маджарскія — Ян і яго сын Лявон. Яны пераехалі ў Слуцк па запрашэнні М.К.Радзівіла з г.Станіслава (зараз Івана-Франкоўск) у канцы 1750-х—пачатку 1760-х гадоў для кіравання персіярыяй, якую арэндавалі з 1776 г. да 1807 г. Там працавала вялікая колькасць майстроў, напрыклад, у 1792 г. каля 100 чалавек, якія на ручных станах выраблялі да 200 залататканых паясоў у год. Спачатку паясы ткалі на ўзор персідскіх матываў (адкуль і пайшла назва майстэрня). Спецыяльная падрыхтоўка мясцовых майстроў абумовіла выкарыстанне беларускіх матываў як асновы арнаменту.

Такім чынам, мастацкая адукацыя ў другой палове XVII — пачатку XVIII ст. значна пашырыла свае функцыі і магчымасці. Назіраецца імкненне выраўняць узроўні адукацыі ў культавых і свецкіх установах. Прыметнай становіцца арганізацыя навучання ў новых галінах: напрыклад у музычнай адукацыі, гэта інструментальнае выканальніцтва. Больш трывалым робіцца прынцып навучання, які грунтуецца не толькі на ўласнай практыцы выкладчыка, але і на абагульненых палажэннях падручнікаў і дапаможнікаў, якія часта рыхтуюцца самімі педагогамі.

2.2. АСВЕТНІЦКІЯ ТЭНДЭНЦЫІ ФАРМІРАВАННЯ СПЕЦЫЯЛЬНЫХ МАСТАЦКІХ АДУКАЦЫЙНЫХ УСТАНОЎ СВЕЦКАГА НАКІРУНКУ Ў РЭАЛІЯХ ПРЫВАТНАЎЛАСНІЦКІХ МАЁНТКАЎ

У XVIII ст. на Беларусі сталі арганізоўвацца першыя спецыяльныя мастацкія адукацыйныя ўстановы свецкага накірунку. Функцыяніраванне музычных, тэатральных, балетных школ зыходзіла з рэалій культурна-гістарычнага працэсу і было абумоўлена дзейнасцю прыгонных

маэнткавых тэатраў і неабходнасцю падрыхтоўкі кадрў для іх. Падставы для шырокага распаўсюджвання спецыяльных навучальных устаноў былі вельмі грунтоўныя, бо на Беларусі да падзелу Рэчы Паспалітай існавалі 26 оперна-балетных тэатраў і каля 30 сімфанічных капэл [125, с. 86]. Канцэртна-тэатральныя відовішчы патрабавалі вялікай колькасці музыкантаў-інструменталістаў, вакалістаў, артыстаў балета і драмы, мастакоў-дэкаратараў, бутафораў і іншых прадстаўнікоў музычна-тэатральных прафесій. На беларускай зямлі маэнткавая культура аказала асноватворчы ўплыў на фарміраванне і дзейнасць мастацка-адукацыйных устаноў.

Інтэнсіўнае развіццё музыкі свецкага зместу, якое стала характэрным для музычнай культуры Беларусі XVIII ст., паставіла перад музыкантамі даволі складаныя задачы: за кароткі тэрмін трэба было на прафесійнай аснове авалодаць нотнай граматай, новымі інструментамі заходнееўрапейскага тыпу, новымі жанрамі прафесійнага музычнага мастацтва і, нарэшце, засвоіць векавыя дасягненні заходнееўрапейскай музыкі.

Тым не менш на працягу XVIII ст. у Беларусі закладваліся ўласныя прафесійныя традыцыі ў галіне музычнага выканаўчага мастацтва і адукацыі. Развіццё свецкіх жанраў у музыцы ў асноўным адбывалася ў прыгонных тэатрах. Шырокае распаўсюджванне разнастайных хатніх аркестраў, хароў, якія ўдзельнічалі ў музычных спектаклях, суправаджалі ваенныя парады, балі і іншыя музычна-тэатральныя прадстаўленні ў дамах магнатаў, багатай шляхты і гарадской знаці, абумовіла арганізацыю прыгонных музычных школ.

Плённым аказалася функцыяніраванне сістэмы мастацкай адукацыі ў Нясвіжы. Гэты старажытны горад, яго жыццядзейнасць ахутаны шматлікімі паданнямі, легендамі, падставы для ўзнікнення якіх давалі сапраўдныя цікавыя падзеі, што адбываліся на нясвіжскай зямлі. Аб заснаванні Нясвіжа захавалася такая легенда: калісьці на месцы, дзе зараз знаходзіцца горад, была вельмі высокая гара, настолькі высокая і крутая, што забрацца на яе было немагчыма; таму яна і атрымала назву Нябачнай гары -

Nieswiez gory. Потым здарылася вялікая паводка, і гара гэтая была разбурана, замест адной гары ўтварылася некалькі пагоркаў. Падчас паводкі сюды былі занесены аднекуль судны, а таксама дом з жыхарамі, так тут і з'явіліся першыя пасяленцы [185, с. 430].

Амаль легендарным стала жыццё Нясвіжа ў XVIII ст., калі там у 1748 г. з'явілася першае стацыянарнае тэатральнае памяшканне на тэрыторыі Беларусі, якое змяшчала да 1000 чалавек.

Цікавае было абсталяванне палацава-паркавай рэзідэнцыі ў Нясвіжы. У адпаведнасці з заходнееўрапейскай модай-звычаем стваралася пастаральна-забаўляльнае асяроддзе: будавалася ідылічная вёска, абкружаная пейзажна-рэгулярным паркам з прыгожымі роўнагеаметрычнымі аляямі, старажытнымі шпалерамі, шэрагам альтанак, аранжарэй, цяплицай. У межах ракі Ушы фарміравалася складаная сістэма сажалак, каналаў са шлюзамі, плацінамі, млынамі. Па берагах — 180 аднатыпных драўляных крытых саломай "хатак" — імітацыя сялянскіх сядзіб, якія былі прыстасаваны пад гасцініцы. У дні святкаванняў салютавалі з гармат і нават, па паданні, у Альбу летам ехалі на санях па дарозе, пасыпанай цукрам. Самым дзіўным у тых часы была вялікая электрызуваная альтанка, якая пасля згасання феерверка свяцілася мноствам агнёў. Яны адлюстроўваліся ў воднай гладзі каналаў, па якой курсіравала маленькая марская флатылія [198, с. 213].

Феерверкі, якія запальваліся ўласнымі ручкамі "высачайшых" прыгажунь, высвечвалі залаціста-рубінавым колерам ініцыялы магутных гаспадароў і шаноўных гасцей, выштурхоўвалі ўвысь вогненных змеяў, расквечвалі нечакана мудрагелістыя букеты неверагодных кветак, запальвалі зоркі, якія круціліся з неймавернай хуткасцю, рассыпаючы каскады ізумрудаў, рубінаў, золата.

Гучаў аркестр, зліваючы галасы ўсіх інструментаў у адзін магутны хор. Вельмі вобразна апісвае гучанне аркестра польскі пісьменнік Уладзіслаў Рэймант у гістарычным рамане "Апошні сойм Рэчы Паспалітай": "Басы гулі трывожным гоманам заклапочаных старцаў, на

фоне іх гоману зіхацелі скрыпкі, як дзявочыя вочы, слязой залітыя ў хвіліну расстання; альты рыдалі адрывістым, перарываемым болем рыданнем; плакаўся клавесін і нешта доўга шаптаў, нешта ці некага зваў з глыбокім і пяшчотным смуткам; захліпаліся флейтаверсы, нібыта ў захопленых цалаваннях засмучанага развітання... Раптам трубы загрузацелі святочным, узвышаным гімам, песняй барацьбы і перамогі; узняўся шум ганарлівых крылаў арліных, загуло гулкае тупаценне, лязгат цяжкіх даспехаў, далёкае іржанне, галасы песні... Гусары! Гусары!" [180, с.33]



Радзівіл Францішка
Уршуля

Вось у такім "казачным" асяроддзі развівалася музычна-тэатральная культура Нясвіжа, фарміраваліся мастацка-адукацыйныя ўстановы. Нясвіжскі тэатр стаў той асновай, дзе ўстанавіўся песны саюз паміж музыкай, харэаграфіяй, жывапісам, сцэнічнай дзейяй. Пабудовай будынка, які быў перароблены з княжацкага манежа, займаўся архітэктар К.Ждановіч. У аздабленні тэатра прымалі ўдзел мясцовыя мастакі К.Д.Гескі, М.Скажыцкі, Мікалаеўскі, якія, відаць, стваралі і дэкарацыі. Пазней, у сярэдзіне 1780-х гадоў, над афармленнем тэатральных пастановак працавалі мастакі С.Цыбульскі, Мартэльмонс, а таксама спецыяльна запрошаны для стварэння дэкарацый да аперэты "Агатка" К.Атасельскі.



Радзівіл Мікалай
Крыштоф Сіротка

Апошнія даследаванні сведчаць яшчэ і аб тым, што вядомы архітэктар Джавані Бернадоні, які працаваў у 1583—1599-я гады па запрашэнні Радзівіла Сіроткі ў Нясвіжы і будаваў палацава-замкавы комплекс і Нясвіжскі касцёл езуітаў, выхаваў здольнага памочніка і вучня, ураджэнца Мінска, Яна Франкевіча [19, с. 131]. Добрае валоданне прафесіяй архітэктара дазволіла Я.Франкевічу ўдзельнічаць у будаўніцтве касцёла Св.Казіміра ў Вільні, дзе ён кіраваў узвядзеннем сцен і афармленнем інтэр'ера.

У здзяйсненні тэатральных паказаў прымалі ўдзел кадэты нясвіжскай "Рыцарскай школы". З 1749 г. у праграму іх навучання, якая грунтавалася на даволі шырокай сістэме свецкай адукацыі, была ўведзена падрыхтоўка сцэнічных выступленняў, драматычных і балетных, што забяспечваў Я.П.Фрычынскі — арганізатар нясвіжскіх пастановак.



Радзівіл Міхал Казімір
Рыбанька

Амаль ва ўсе спектаклі, як драматычныя, так і оперныя, уключаўся балет. Для падрыхтоўкі прыгонных "балетнікаў" і "балетніц" пры Нясвіжскім тэатры М.К.Радзівілам Рыбанькай была створана балетная школа (1758—1790?). Артысты балета рыхтаваліся з дзяцей прыгонных. Першым прыгонным кіраўніком балетнай школы стаў Л.М.Дзюпрэ (1758—1760 г.), танцор, які вызначаўся грацыёзнасцю і пластычнасцю рухаў і з'яўляўся адным з заснавальнікаў мужчынскага класічнага

танца. У кантракце было запісана, што "ён будзе таксама вучыць дзяцей і маладых людзей для балета ў тэатры"[60, с.195]. М.К.Радзівіл быў задаволены: "Упершыню хлопчыкі і дзяўчынкі выконвалі балет, добра ў іх атрымлівалася" [60, с.195]. Таксама ў балетнай школе выкладалі французскі "мэтр танцаў" Якуб Аліё (з 1762 г.), прыгонны балетмайстар Антон Лойка (з 1779 г.),

Газтана Петынеці (з 1780 г.). Першым балетам з удзелам навучэнцаў школы стаў "Балет з Арлекінам".

У гэты перыяд (1760 — 1780 гг.) дзейнічала і спецыяльная тэатральная школа, што пацвярджае дагавор, у якім значылася, што С.Закжэўскі і М.Вернеруўна павінны будуць "навучаць аддадзеных ім дзяцей, як дзяўчынак, так і хлопчыкаў, на роднай іх мове для "камедыяхаўза", вельмі старанна з імі практыкавацца"[61, с.195,199].

Дзейнасць Нясвіжскай капэлы, прыдворнага аркестра князёў Радзівілаў, што існаваў у 1724—1809-я гг., і Нясвіжскага тэатра Радзівілаў, які існаваў у 1740-1791-я гг., забяспечвалася ў пэўнай ступені функцыянаваннем музычнай школы. Вызначальным прынцыпам фарміравання асяроддзя стала эстэтыка свецкага мастацтва з багаццем аркестравага гучання, сольнага выканальніцтва, прыгажосцю вакальнага гучання. Вучняў, якіх набіралі з сялян Нясвіжа і навакольных вёсак, вучылі ігры на скрыпцы (выкладчык Дж.Канстанціні), віяланчэлі (выкладчык І.Фляйшман), флейце (выкладчык Кёнітцэр), габоі (выкладчык Я.К.Фішэр), фагоце (выкладчык Ф.Хофман), валторне (выкладчык Вентцэль), трубе, басы. Выкладчыкамі вакалу былі В. Нікаліні, Калаўш, Герман. Зразумела, што выкладчыкі, як інструменталісты, так і вакалісты, былі і асноўнымі выканаўцамі ў капэле і оперным тэатры.

Капельмайстрамі капэлы працавалі Е.А.Бакановіч (з 1749 г.) і прыгонны скрыпач Я.Цэнцьловіч (з 1751 г.), дырыжорамі таксама працавалі Ф.Вітман (з 1756 г.), Я.Шоль (клавесініст, з 1761 г.), Д.Кёрнер (з 1770 г.), якія выкладалі ў школе. Акрамя названых, педагогічнай дзейнасцю займаліся Я.Голанд (клавесін), Я.Дусік (фартэпіяна), Дж.Альберціні (клавесін, капельмайстар).

Да запрашэння ў Нясвіж гэтыя музыканты былі ўжо вядомыя ў еўрапейскіх краінах. Ян Давід Голанд (1746—пасля 1825) — польскі кампазітар нямецкага паходжання — у Нясвіжы працаваў з 1780 г. па 1802 г., а потым у 1802—1825 гг. выкладаў тэорыю музыкі ў Віленскім універсітэце. У Нясвіжы ім былі напісаны

сімфоніі, серэнады, паланезы, дывертысменты, кантата (1786 г.), а таксама вядомая аперэта "Агатка" і опера "Войт альбанскага паселішча" на лібрэта М.Радзівіла, прэм'еры якіх і адбыліся ў Нясвіжскім тэатры.

Ян Дусік (1760—1812) — чэшскі піяніст, арганіст і кампазітар, які ўдасканалваў майстэрства ігры на фартэпіяна ў К.Ф.Э.Баха, працаваў у Нясвіжы з 1786 г. па 1788 г.

Джаакіна Альберціні (1751—1811), італьянскі кампазітар, узначалваў капэлу Радзівілаў у Нясвіжы ў 1781—1784 гг., дырыжыраваў тут аперэтай Я.Голанда "Агатка" (1784 г.).

Такім чынам, у Нясвіжы працавалі знакамітыя майстры вышэйшага класа, якія прыўнеслі ў культуру Беларусі лепшыя традыцыі заходнеўрапейскага мастацтва.

У Слуцкім маёнтку Радзівілаў уладальнікам тэатра і капэлы быў брат Рыбанькі Геранім Фларыян. Для забеспячэння дзейнасці тэатральнага і аркестравага калектываў існавалі музычная і балетная школы. Слуцкая музычная школа існавала ў 1746—1760 гг. Навучэнцаў набіралі з гарадскіх і вясковых жыхароў і навучалі ігры на розных музычных інструментах: лютні, арфе, басы, аргане, трубе, валторне, клавічэмбала і інш. Выкладаў сярод іншых і капельмайстар капэлы Ф.Вітман, які быў запрошаны "для навучання прыгонных капелістаў". Часта музыканты, педагогі і кадэты прымалі ўдзел у спектаклях. Вядома, што Ф.Вітман выступіў у ролі "багацея" ў адной з п'ес, пастаўленых у 1752 г.

У Слуцкай балетнай школе (1756—1760 гг.) Г.Ф.Радзівіла выхоўваліся 8—10-гадовыя дзеці, якіх уважліва адбіралі і з якімі займаліся балетмайстры Л.М.Дзюпрэ і А.Пуціні. Пад памяшканне для школы выдзелілі адзін з флігеляў каля тэатра. У ім жылі балетмайстры і навучэнцы, заняткі ж праходзілі ў румніцы — былым складскім памяшканні, там жа мелася "вясцярня" — касцюмерная. Сярод навучэнцаў былі будучыя вядучыя артысты радзівілаўскага балета — танцоўшчыцы Ражавічаўна, К.Міхневічаўна, танцоры Дыклер і Жукоўскі, а таксама Антон Лойка — танцор і

першы беларускі балетмайстар. Сур'ёзным адносінам да падрыхтоўкі навучэнцаў садзейнічалі спецыяльныя дысцыпліны, якія выкладаліся ў школе: мастацтва танца розных жанравых накірункаў ("усе віды тэатральных і іншых відаў танцаў"), кампазіцыя танца ("самастойнае сачыненне танца") і інш. Да сцэнічных танцаў адносіліся такія, як рыгадон, пасакалья, сарабанда, жыга, чакона, пасп'е, англезы, а да іншых, бытавых, — паланез, мазурка, кракавяк, казачок, кадрыля.

У балетнай школе пачалі навучаць і дзяцей негрыцянскіх нявольнікаў, якіх князь закупаў у Вене. Хлопчыкі-негрыцяняткі аказаліся больш здольнымі ў танцы, чым дзяўчынкі. Танцы выхаванцаў А.Пуціні прыводзілі ў захапленне: "Так дасканала, як пан Пуціні дае дзецям выхаванне ў танцы і манерах, я не магу нават выказацца. Сёння ж паказаў мне негрыцянят і хлопчыкаў і дзяўчынак, узятых у горадзе, якія разам танцуюць балет і кантраданс. Яны так сінхронна і проста, без памылак трымаюцца такту, што гэтым малым дзеткам толькі можна здзіўляцца. ...Адна найлепшая праз год так удасканаліцца, што хоць у царскі тэатр; другі смерд такі кемлівы, так перабірае ў паветры нагамі, нібы ўжо некалькі гадоў яго вучылі"[60, с. 193].

Дзеці вучыліся ў вельмі жорсткіх умовах: іх прымушалі танцаваць па шэсць гадзін у дзень, кармілі бедна, трымалі ў зачыненых дартуарах, каралі за самую нязначную правіннасць (ужываліся нават розгі). Але фізічнае пакаранне было асноўным сродкам навучання, своеасаблівай традыцыяй яшчэ з часоў Рымскай імперыі, калі лацінскі выраз "manum ferulae subducere" азначаў "ісці ў школу", а перакладаўся як "класці руку пад розгу"; за поспехі ў навучанні старажытнарымскія навучэнцы атрымлівалі пячэнне ў форме літар [193, с. 641].

У выкананні выхаванцаў Слуцкай школы былі пастаўлены некалькі балетных спектакляў: "Балет на тры пары", "Балет з Арлекінам", "Венгерскі балет", "Турэцкі балет", а таксама шэраг дывертысментных і пастаральных танцаў, асноўнымі героямі ў якіх выступалі тыповыя для

эпохі класіцызму персанажы: пастухі і пастушкі, сялянкі і садоўніцы, чэрці і чарадзеі.

Пасля смерці Г.Ф.Радзівіла школа на чале з А.Пуціні была пераведзена ў Нясвіж (1760), дзе яна ўжо складалася з 35 навучэнцаў-танцоўшчыкаў, што па складзе набліжала яе да ўзроўню балетных труп у іншых краінах Заходняй Еўропы.

У XVIII ст. шырокую вядомасць набыў Шклоўскі тэатр С.Г.Зорыча. Музыкантаў і артыстаў балета рыхтавалі ў музычнай і балетнай школах. У музычнай школе вучыліся прыгонныя са Шклова і яго наваколля. Капельмайстрам



Гарадская ратуша ў Шклове.
Фота пачатку XX ст.

так званай "хатняй музыкі" — аркестра, які суправаджаў тэатральныя прадстаўленні, быў Іосіф Людвіг Стэфані (акрамя музычнай, ён атрымаў яшчэ філасофскую і юрыдычную адукацыю ў Кёнігсбергскай акадэміі ў І.Канта). Менавіта да музыкантаў гэтай капэлы і былі накіраваны для навучання прыгонныя хлапчкі. У 1782—1783 гг. музыку выкладала піяністка і спявачка Э.Саж — жонка вядомага музыканта і філосафа Т.А.Г. дэ

Сальмарана, вучня Вальтэра. У 1783 г. у школе працаваў прыдворны музыкант Антон Баргезі. Акрамя таго, усе музыканты, якія прязджалі ў Шклоў з канцэртамі, займаліся з вучнямі. Гаспадар тэатра С.Г.Зорыч "абдорваў іх шчодро і так хораша з імі абыходзіўся, што многія жылі ў яго па некалькі месяцаў і з удзячнасцю давалі настаўленне ўласным яго музыкантам"[135, с.9].

З архіўных дакументаў мы даведваемся, што настаўнік інструментальнай музыкі Шклоўскага кадэцкага корпуса на 1796 г. атрымліваў 300 рублёў (для параўнання — скрыпка каштавала прыкладна 10 рублёў, віяланчэль — 40

рублёў). З вопісу рэчаў, якія знаходзіліся ў музыканцкай, даведваемся, што вучыцца выканальніцтву і музіцыраваць тут маглі на 25 скрыпках, 6 альтых, 3 віяланчэлях, 3 кантрабасах, 7 трубах на розныя тоны (да іх 6 кісцей, якія выкарыстоўваюцца на парадзе), 3 парах кларнетаў, 3 габоях, 5 парах флейтаверсаў, 4 фаготах чорнага дрэва, барабанчыку са званочкамі, медных талерках і сталёных трохвугольніках, барабане малым для параду, пары літаўраў чырвонай медзі. Таксама тут захоўваліся ноты друкаваныя і рукапісныя розных сачыненняў, вопратка для служыцеляў, мундзіры, курткі, капелюшы і г.д. [ЦДГАЛ, ф.1526, воп.1, спр.419, л.109].

Захаваўся і спіс імёнаў музыкантаў, якія служылі пры Шклоўскім корпусе: Іван Багамазаў, Андрэй Уласаў, Сямён Патапчык, Андрэй Грыбоўскі, Васіль Жуйка, Піліп Лагоша, Даніла Ерашкевіч, Карл Падабедаў, Аляксей Зорка, Даніла Шафранскі, Гаўрыла Адамаў, Іван Навіцкі, Васіль Краснаволік, Міхайла Ануфрыеў, Захар Полацкі, Іван Віндарскі, Якаў Купчына, Клім Вігура, Іван Лаўрынаў, Андрэй Бліндура, Ігнацій Матвееў, Лаўрын Лабацкі, Афанасій Красоўскі, Андрэй Лімянтоўскі. Усе гэтыя 24 музыканты родам былі са Шклоўскага графства, сялянскага паходжання [ЦДГАЛ, ф.1526, воп.1, спр.419, л.105].

З навучаных музіцы былі створаны рагавы і духавы ("музыка шклоўскага корпуса") аркестры. З 1781 года вальнаму майстэрству прыгонных вучыў беларускі капельмайстар Павел Пётух. Гэта быў вельмі вопытны хормайстар другой паловы XVIII ст., які да гэтага часу працаваў у Г.Каніскага ў Магілёве.

Своеасаблівым "сінтэтычным" творцай у Шклоўскім тэатры з'яўляўся кампазітар, піяніст, тэатральна-грамадскі дзеяч, чэх па паходжанні Эрнст Ванжура (1750—1802). Для тэатра С.Г.Зорыча ён напісаў музыку для пантамімы "Дваяная жаніцьба Арлекіна, ці Арлекін, шчаслівы ў магіі", а таксама зрабіў дэкарацыі і тэатральныя касцюмы для гэтага спектакля. Па даручэнні графа С.Зорыча — фаварыта Кацярыны II — Э.Ванжура напісаў лібрэта, музыку і дэкарацыі "Пантамімы з алегорыямі", якая была пастаўлена ў Шклове 30 мая 1780 г. з нагоды прыбыцця

туды імператрыцы Кацярыны II і аўстрыйскага імператара Іосіфа II.

Дарэчы, трэба сказаць, што ў межах Шклоўскага тэатра рыхтаваліся і мастакі, бо пастаноўкі мелі вельмі пышнае мастацкае афармленне і патрабавалі падрыхтоўкі і навучання вялікай колькасці адукаваных майстроў. Сярод мастакоў, якія працавалі ў Шклове, былі загадчык дэкарацыйнай часткі тэатра Павел Барцанці (1780), дэкаратар, архітэктар і скульптар Я.Канціеры (1788—1789 гг.), жывапісец Р.Зомер (1783), вядомы беларускі дэкаратар А.Главацкі (1787), а таксама вучні "жывапіснай справы" прыгонныя Даніла Фёдараў, К.Русаў, "падархітэктар" Павел дэ Фейль.

Для выхавання "дансёраў" і "дансёрак" у Шклоўскую балетную школу С.Г.Зорыч запрашаў умелых настаўнікаў. Сярод іх былі П.Барцанці і Марыядзіні (1780-я гады), М.Пранчынскі (1795—1798 гг.). Марыядзіні падрыхтаваў 20 танцоўшчыц, сярод якіх былі знакамітыя Пелагея і яе пляменніца Кацярына (вучаніца М.Пранчынскага) Азарэвічы. Дзяўчаты атрымлівалі ў школе і агульную адукацыю: вывучалі французскую мову, чытанне, пісьмо і лічэнне.

Дзейнасць Гродзенскай тэатральнай школы звязана з імем Антонія Тызенгаўза (1733—1785) — падскарбія народнага Літоўскага, старасты Гродзенскага, грамадскага і палітычнага дзеяча Вялікага княства Літоўскага, асветніка. Заснаваўшы дзесяткі мануфактур і навучальных устаноў, ён стварыў і свае каналы і тэатр, у якія запрашаў балетмайстраў, замежных артыстаў, музыкантаў, спевакоў і харэографію. У тэатры ён бачыў не крыніцу прыбытку, а сродак асветы і выхавання. Яго меркаванні пра выхаваўчую ролю тэатра былі сугучныя ідэям французскіх асветнікаў. А.Тызенгаўз вёў перапіску з Ж.Ж.Русо, які каля 1770 г. па просьбе польскага магната Віельгорскага напісаў праект урадавых устаноў для Польшчы. З гэтай мэтай Ж.Ж.Русо вывучыў гісторыю польскага народа, імкнуўся зведаць яго звычаі і права. У французскага філосафа склаліся самыя лепшыя адносіны да палякаў, і таму ён выказаў думку, што "хутчэй бы нагадзіўся жыць у

Польшчы, чым у сапсаваным Парыжы" [157, с.179]. А.Тызенгаўз, пачуўшы аб гэтым жаданні Ж.Ж.Русо, падчас свайго знаходжання ў Парыжы ў 1778 г. вырашыў утаварыць філосафа пераехаць у Польшчу. Ведаючы яго схільнасць да адасобленага жыцця, падскарбій прапанаваў месцам пражывання выбраць Белавежскія лясы як самае зацішнае месца ва ўсёй Еўропе. А.Тызенгаўз абяцаў пабудаваць там дом па плану самога Ж.Ж.Русо, зрабіць яго будзённае жыццё там зручным і пры тым без усялякіх абавязацельстваў з боку філосафа. Але аванцюрныя паводзіны аднаго з суайчыннікаў А.Тызенгаўза ў Парыжы разгневалі Ж.Ж.Русо да такой ступені, што ён не захацеў мець адносіны ні з адным з палякаў.

Для падрыхтоўкі ўласных артыстаў А.Тызенгаўз стварыў тэатральную школу, асновай для фарміравання якой стала яго капэла (існавала ў 1765—1780 гг.). Гэты аркестравы калектыў належаў да найбольшых і найлепшых па прафесійным узроўні калектываў падобнага тыпу ў Вялікім княстве Літоўскім, ён славіўся ў Еўропе, параўноўваўся са знакамітай Мангеймскай капэлай.



Музычная школа А.Тызенгаўза ў Гродне. Чарцёж

Пры будаўніцтве палаца А.Тызенгаўза на Гарадніцы ў 1760—1770-я гг. ў якасці кіруючага архітэктара працаваў італьянец з Вероны Джузэпе Сака (1735—1798). Некаторыя даследчыкі называюць яго таксама і кіраўніком першай цывільнай школы будаўнічага мастацтва, якая была арганізавана ў Гродне ў канцы XVIII ст. [17, с.108]. З ім супрацоўнічалі архітэктар Юзаф Мёзер, які таксама выкладаў у школе будаўнікоў, мастакі і дэкаратары Пётр

Гежыдовіч, Караль Хібл, Антон Грушэцкі і Луіс Фолвіл. З-за адсутнасці спецыяльнай залы музычных спектаклі і канцэрты адбываліся, па меркаванні даследчыкаў, у вялікай бальнай зале, якая была падзелена калонамі на дзве часткі, сцэнічную і глядзельную [198, с.192,193].

Школа працавала ў спецыяльным будынку на Гарадніцы, дзе на мансардавым паверсе жылі навучэнцы. Гэты будынак прызначаўся і для адкрытых канцэртаў, меў назву "музычнага флігеля", "крывой афіцыны". Сам будынак музычнай школы (поруч з медыцынскай) лічыцца адным з лепшых узораў архітэктуры свецкіх навучальных устаноў другой паловы XVIII ст.

Адкрыццю школы папярэднічала падрыхтоўка музыкантаў скрыпачом Гродзенскай капэлы Тадэвушам Вежбаловічам (Вержбаловічам), аб чым сведчыць дагавор, заключаны 24 чэрвеня 1769 г. з А.Тызентаўзам, дзе, у прыватнасці, адзначаецца, што гэты настаўнік, "які першапачаткова набыў адукацыю ў маім аркестры, у далейшых паслугах прыняў на сябе абавязацельствы..." [135, с.10].

У школе выкладаліся разнастайныя прадметы. З агульнаадукацыйных — урокі пісьма і арыфметыкі, французскай і італьянскай моў, малявання, рукадзелля, танца, а таксама лекцыі па выхаванні, якія называліся "фарміраваннем характару". Вучні набывалі навыкі ігры на скрыпцы, альце, басы, віэле, габоі, флейце, кларнеце, фагоце, валторне, трубе, клавікордзе. У праграму заняткаў уваходзілі таксама спевы, тэорыя музыкі і кампазіцыі — "лекцыі спеваў і кампазіцыі", "чытанне і пісанне нот".

Працоўны дзень вучняў быў вельмі запоўнены: заняткі працягваліся ад 6 гадзін раніцы да 7 гадзін вечара з перапынкам на адну гадзіну, з 12 да 13. Патрабаванні да вучняў былі высокія, выкананне заданняў і абавязкаў вучняў строга кантралявалася. Вучні павінны былі "як самі для сябе, так і для гонару і заслугі пана штодзённа практыкавацца, і праз практыкаванне будзе правільны напрамак у таленце" [135, с.10]. У школе вучыліся дзеці з сем'яў сялян і мяшчан.

Кіраўніком школы быў скрыпач і кампазітар, капельмайстар Гродзенскай капэлы Леан Сітанскі (1745—1800), які ў 1772 г. быў накіраваны А.Тызенгаўзам на вучобу за мяжу. У 1781 г. ён выступаў з канцэртамі ў Італіі і, на думку сучаснікаў, быў выдатнейшым музыкантам таго часу. Пад яго кіраўніцтвам Гродзенская капэла стала адной з лепшых у Еўропе. У школе выкладалі італьянскі кампазітар, капельмайстар і педагог К.Абатэ, а таксама польскія і беларускія музыканты Барталамей Сітанскі (? — пасля 1785) — клавікардыст, выкладаў ігру на клавікордзе, фагоце і скрыпцы; Сымон (Шымон) Сітанскі (? — люты 1785), выкладаў ігру на габой і скрыпцы; (Дамінік) Пташыньскі, Анджэй (?) Тумін, Херанім, Тадэвуш Вержбаловіч, Ежы Барковіч, Францішак Бірон, Станіслаў Швед, Дарэўскі, Булхарыноўскі, Яцэк Пашкоўскі (?), а таксама найбольш здольныя вучні — Матэвуш Гжанкоўскі, Юзэфек Вайткевіч (?), Мікалаек Яленіч (?). У праграму заняткаў, апрача навучання ігры на музычных інструментах, уваходзілі спевы, нотная грамата, тэорыя музыкі і кампазіцыя.

Поруч з музычнай у Гродна існавала і балетная школа. Узначаліў яе харэограф Гаэтана Петынеці. У той час яму было ўсяго 22 гады, і ён сам выконваў галоўныя партыі ў спектаклях. Разам з ім працаваў яго брат Л.Петынеці; яны былі запрошаны з Неапаля. Пазней, у пачатку 1780-х гадоў, А.Тызенгаўз запрасіў з Мілана ў якасці балетмайстра і педагога Франсуа Габрыэля Ле Ду — буйнейшага прадстаўніка харэаграфічнага мастацтва эпохі класіцызму.

Сярод выхаванак школы вызначаліся жонка Дарота (каля 1767—?) і дачка Малгажата Леана Сітанскага. Яны атрымалі харэаграфічную адукацыю ў Ф.Г. Ле Ду і выступалі разам у балетах. Малгажата таксама вучылася спевам і ігры на клавесіне ў К. Абатэ.

У музычнай і балетнай школах выкладаліся і агульнаадукацыйныя прадметы: пісьмо, арыфметыка, французская і італьянская мовы, маляванне, рукадзелле, чыталіся лекцыі па агульным выхаванні.

у кастрычніку 1781 г. балетная трупа з Іродна была перавезена ў Паставы, дзе харэаграфічная адукацыя актыўна распачалася з прыездам Ф.Г. Ле Ду ў 1782 г. У "Табелі штодзённых урокаў і забаў для тэатральных дзяцей абодвух палоў" сведчылася, што выхаванцы школы займаліся на працягу трох гадоў: у трэцім (самым малодшым) класе вучыліся хлопчыкі і дзяўчынкі ва ўзросце ад 8 да 10 гадоў, у другім — ад 11 да 14, у першым — ад 14 да 18 гадоў. Усе займаліся на ўроках балета не менш за 5—6 гадзін у дзень. Акрамя таго, вывучалі пісьмо, французскую мову, арыфметыку; дзяўчынкі абавязкова авалодвалі іграй на клавічэбала і набывалі навыкі рукадзелля, а хлопчыкі вучыліся ігры на скрыпцы, віэле ці квартвіэле, а таксама чытанню і пісанню нот. Усе разам займаліся і маляваннем. Працоўны дзень працягваўся з 5 гадзін раніцы да 9 гадзін вечара і, такім чынам, доўжыўся ад 12 да 15 гадзін [217, с.11].

Педагагічная дзейнасць Ф.Г. Ле Ду была вельмі плённай. Да пастаноўкі былі падрыхтаваны балеты з разгорнутаю драматычнаю дзеяй, а ў 1785 г. балет "Гілас і Сільвія" быў паказаны ў Варшаве, куды ў тым жа годзе і была перавезена балетная трупа А.Тызенгаўза.

У капэлах беларускіх магнатаў выконваліся сачыненні многіх выдатных заходнееўрапейскіх кампазітараў. Сярод вядомых, зараз ужо класічных імёнаў творы Іозефа Гайдна часта гучалі на беларускай зямлі. У Беларусі адбылася і адна з першых прэм'ер яго араторыі "Сатварэнне свету". У Слоніме ўтрымальнікам капэлы быў яго сябра, вялікі гетман Літоўскі Міхал Казімір Агінскі, які і натхніў І.Гайдна, згодна легендзе, стварыць гэты буйны твор, прагучала прэм'ернае выкананне. Дарэчы, трэба сказаць, што творы І.Гайдна — некалькі сімфоній, уверцюра — меліся ў нотных выданнях, аб чым сведчыць інвентарны спіс [215, с.130—132], і выконваліся Слонімскай капэлай. І.Гайдн быў адзіным прадстаўніком Венскай класічнай школы, творы якога гучалі ў Слоніме. Большасць партытур, якія былі сабраны М.К.Агінскім, сведчаць аб яго больш трывалай зацікаўленасці творами кампазітараў-папярэднікаў Венскай класічнай школы —

прадстаўнікоў так званай Мангеймскай школы. Асноўнае месца сярод іх займаюць глава і кіраўнік Мангеймскай капэлы Ян Стаміц, а таксама Айхнер, Таэскі, Фільц, Ванхаль, Крамер, Бакерыні і інш.

Віртуознае выкананне Мангеймскай капэлы (яе нават называлі "арміяй генералаў"), эмацыянальная выразнасць (асобны мангеймскія манеры), дынамічны стыль выканання (мангеймскія ўздыхі) былі вельмі блізкія духоўным і творчым памкненням М.К.Агінскага — чалавека, які па сваіх густах больш набліжаўся да экспрэсіўнай стылістыкі барока, чым да строгай венскай класікі.

Прадстаўнік старадаўняга магнацкага роду М.К.Агінскі (1728—1800) займаўся вялікай асветніцка-мецэнацкай дзейнасцю.

Сам ён быў таленавітым чалавекам: пісаў вершы, аповесці, маляваў, сачыняў музычныя творы, іграў на кларнеце, скрыпцы, арфе і клавікордах. Свае творчыя здольнасці ён развіваў у Парыжы, калі першы раз наведаў яго ў 1750 г. [215, с.39]. Яго таленту надзвычай высокую ацэнку даў Д.Дзідро, які на працягу трох гадзін слухаў ігру на арфе маладога М.К.Агінскага [215, с.37]. Ёсць меркаванне, што менавіта М.К.Агінскі вынайшаў падножку для арфы, якую пазней удасканаліў Эрард. М.К.Агінскі таксама напісаў пра гэты інструмент артыкул у першае выданне знакамітай "Французскай энцыклапедыі". Яго музычна-выканальніцкія здольнасці дасягалі высокай тэхнічнай дасканаласці, амаль штодзённа ён іграў ці то першую скрыпку ў сваім аркестры, ці то сольныя канцэрты ў яго суправаджэнні. Аб трывалай любові



Міхаіл Казімір Агінскі

М.К.Агінскага да скрыпкі сведчыць яго багатая калекцыя гэтых інструментаў, зробленых знакамітымі майстрамі, у тым ліку Амаці і Страдывары, хаця ў маёнтку ўтрымліваліся і свае майстры, што выраблялі скрыпкі, пераважна немцы Штайнер, Клоц, Гёблер [215, с.141]. Пры сваім двары ў Слоніме ён стварыў у 1765 г. вядомыя капэлу і оперны тэатр, дзе і выконваліся яго оперы "Зменены філосаф" (1771), "Елісейскія палі" (1788), "Сілы свету", "Становішча саслоўяў" (1784).

Асобай славу тэатра М.К.Агінскага стаў пабудаваны ім канал паміж рэкамі Шчарай і Ясельдай (будаўніцтва пачалося ў 1770 г., а завяршылася толькі ў 1799 г.) [185, с.556]. Агінскі канал (так яго сталі называць) ляжаў сярод топкіх балот, быў не шырокі, але даволі зручны для суднаходства, асабліва вясною, бо па берагах канала можна было праехаць толькі ў "сухі" час года.



Агінскі канал і Выганаўскае возера

Канал праходзіў праз некалькі азёраў, якія мелі незвычайныя прыродныя асаблівасці: возера Вулькі мела роўную круглую форму з вярсту ў дыяметры, вызначалася глыбінёй, што было рэдкай з'явай для балотных азёр; возера Выганаўскае ўвогуле на 5—15 вёрстаў было недасяжнае па сухапутным шляху, да яго на конях пад'язджалі толькі зімой. Уся мясцовасць вакол азёраў была пакрыта топкімі тарфянымі балотамі, якія зараслі нізкай лазой, дробным ляском. Такім чынам, Агінскі канал з'яўляўся важным гаспадарчым шляхам, які звязваў паміж сабой азёры, рэкі і населеныя пункты [185, с.556]. Гэты ж канал выкарыстоўваўся і пры тэатральных паказах.

"Палескія Афіны", як называлі рэзідэнцыю М.К.Агінскага ў Слоніме, мелі неверагодныя магчымасці для разнастайных тэатральных паказаў. Адным з варыянтаў тэатра быў "плавальны", які дазваляў ставіць

летнія тэатральныя спектаклі на канале, што, канечне, выклікала вялікае здзіўленне ў сучаснікаў. Спектаклі ставіліся на сцэне-караблі, які плыў па канале. Магчымасці канала выкарыстоўваліся і ў стацыянарным тэатры так званага "операўза". Яго будаўніцтва распачалося ў канцы 1770-х гадоў, калі ўзрастаючая інтэнсіўнасць тэатральнага жыцця ўжо не магла быць задаволена толькі пяціаконнай "танцавальнай залай", якую часта называлі і "канцэртнай", дзе былі пабудаваны спецыяльныя мураваныя хоры для капэлы. "Оперны тэатр" быў пабудаваны ля рэчкі, паводле плана вядомага італьянскага архітэктара і дэкаратара Іначэнца Мараніа.

Гэты тэатр уяўляў сабой вялікае мураванае збудаванне, пакрытае чарапіцай, на пярэднім фасадзе якога былі размешчаны вялікія двухстворкавыя дзверы. У зале вакол партэра размяшчаліся два ярусы ложаў, у кожнай з якіх былі паркетная падлога і камін. Асвятляўся будынак раскошнай крыштальнай люстрай.

Канструкцыя сцэны ў тэатры была незвычайная, што вызначалася магчымасцямі, якія забяспечвалі наяўнасць канала і складанае тэхнічнае абсталяванне. Сцэна была падзелена напалову. На авансцэне выступалі акцёры, а на заднім плане па сапраўднай вадзе плавалі лодкі і караблі. Запаўненне сцэны вадой здзяйснялася праз складаную сістэму труб, якая яднала падмосткі з сажалкай. Зыходзячы з патрэб зместу п'есы, водная частка сцэны хутка пакрывалася тоўстымі шчытамі, на якіх ужо магла скакаць кавалерыя [215, с.83-85]. Асновай складанага механізма, які забяспечваў перамену сцэнічнага абсталявання, з'яўляўся звычайна магутны драўляны калаўрот, які быў вядомы ў прыдворных тэатрах Заходняй Еўропы. Для выкарыстання на сцэне былі зроблены таксама два фантаны.

Слонімскі тэатр стаў прыкладам дасканала абсталяванага познебарочнага тэатра, дзе меўся барочны сцэнічны механізм, які дазваляў паказаць цэлыя эпізоды бітваў на сушы ці на моры [215, с.86]. Па сваім тэхнічным забеспячэнні ён пераўзыходзіў Нацыянальны тэатр у Мангейме і параўноўваўся з Венскім.

"Плавальны тэатр" і славуная капэла М.К.Агінскага, якая на сваім узроўні не саступала ўзорнай еўрапейскай Мангеймскай капэле, патрабавалі вялікай колькасці музыкантаў, вакалістаў, артыстаў балета, мастакоў-дэкаратараў, бутафораў, кіраўнікоў сцэнічнай машынерыі. Падчас свайго росквіту (каля 1780 г.) капэла налічвала больш за 50 музыкантаў. Усе канцэртна-тэатральныя паказы абслугоўваліся слоніўскімі артыстамі, музыкантамі і мастакамі.

Для падрыхтоўкі выканаўцаў існавалі спецыяльныя музычная і балетная школы, пэўная сістэма падрыхтоўкі мастакоў. Музычная школа пачала дзейнічаць раней 1779 г. і спыніла сваё існаванне ў 1793 г. У школе выкладаў Дамінік Грабэнбаўэр, у абавязкі якога ўваходзіла арганізацыя "школы пільнага навучання ігры на клавікордзе" [215, с. 115]. У Слоніме меліся самыя розныя музычныя інструменты — клавесін, некалькі фартэпіяна, лютня, спінет, віёла, 21 скрыпка, альты, квартвіёлы, басэтли, валторны, 4 габоі, трубы, фагот, паштовыя ражкі, літаўры, папярочныя флейты, 13 кларнетаў. Верагодна, што з названых упамінаецца "кларнет у вышэйшай ступені, інструмент для віртуозаў" [215, с.123], на якім іграў сам гетман М.К.Агінскі. За высокія выканальніцкія якасці М.К.Агінскага нават прызвалі "гетманам-кларнетам". Увогуле колькасць музычных інструментаў складала 106 адзінак. Для іх настройкі і рамонту ўтрымліваўся спецыяльны майстар Станіслаў Сакальніцкі. Капельмайстрамі капэлы з'яўляліся Аляксандр Данэсі, Мейзнэр, Юзаф Паўлі, Антон Баўэр. Дачка Д.Грабэнбаўэра Ева, а таксама Ганна Давіа дэ Бернучы давалі ўрокі спеваў. Важна, што спевакоў тут навучалі і італьянскай мове, якую разам з настаўнікамі М.Нікалоза выкладаў вяланчэліст і кампазітар Кормер Кіпрыяні, які некаторы час служыў і ў А.Сапегі ў Ружанах. Аперны рэпертуар складаўся з лепшых твораў сусветнай музычнай літаратуры. Гэта былі оперы Дж.Паізіела, Э.Дуні, А.Грэтры, П.Мансіні, А.Сакіні, П.Гульельмі, К.Глюка і інш.

У 1777 г. М.К.Агінскім была адкрыта школа — "Дэпартамент балетных дзяцей", якая праіснавала да 1792 г. Узначаліў гэтую ўстанову Ноак. Колькасць вучняў перавышала 30 чалавек. Выхаваннем іх таксама займаліся балетмайстар і кампазітар Фелічэ Марыні, урадженец Венецыі, які стварыў шэраг балетных партытур, а таксама вядомы характарны танцоўшчык і балетмайстар Францішак Шлянцоўскі, вучань Ж.Ж. Навера. Акрамя танцаў, дзяцей вучылі чытанню і пісьму, для чаго набываліся папера і пісьмовыя прылады. Балетная школа мела ўласнага гувернёра, сваю цырульню, а таксама кухарку, прыбіральшчыцу і прачку. Для навучэнцаў і ўпляліся адзенне, туалетныя рэчы: пудра, памада, грабяні са слановай косткі, шпількі для косаў. Танцоўшчыкі і танцоўшчыцы жылі ў асобных, спецыяльна пабудаваных для іх невялікіх дамах, дзе былі і спецыяльныя залы, прызначаныя для заняткаў.

Такім чынам, сфарміраваныя прынцыпы і тэндэнцыі развіцця мастацкай адукацыі эпохі Асветніцтва занялі асобае месца ў гісторыі мастацкай культуры Беларусі. У XVIII ст. упершыню былі арганізаваны спецыяльныя школы, у якіх рыхтаваліся музыканты, танцоры, акцёры, а ў пэўнай ступені і мастакі, дзе закладваліся асновы свецкай мастацкай адукацыі. Менавіта ў гэты час афармляецца як самастойная, хай яшчэ ў залежнай ад агульнай музычна-тэатральнай культуры форме, галіна дзейнасці па прафесійнай падрыхтоўцы музыкантаў-выканаўцаў, акцёраў, артыстаў балета, мастакоў-афарміцеляў, дэкаратараў і інш. Інакш кажучы, упершыню мастацкая адукацыя вылучаецца ў асобны, адметны накірунак дзейнасці чалавека, у межах якога вызначаюцца самастойныя прафесіі выканаўцы, музыканта-інструменталіста, танцора, артыста, мастака, што ў цэлым спрыяе прафесійнаму росту музычнай, тэатральнай, харэаграфічнай, мастацкай культуры Беларусі. Шмат якія асновы выканальніцкай практыкі, закладзеныя ў эпоху Асветніцтва, перадаліся ў спадчыну наступным эпохам.

У XVIII ст. дакладна размежаваліся праблемы наследавання заходнееўрапейскаму мастацтву і выяўлення

нацыянальных асаблівасцей, што адлюстравалася ў патрэбнасці стварэння новых прынцыпаў мастацкай адукацыі, спробы асэнсаваць і знайсці новыя формы навучальных устаноў, якія маглі б адказваць запатрабаванням мастацтва эпохі Асветніцтва. Усё гэта робіць мастацкую адукацыю XVIII ст. у Беларусі больш дынамічнай, жывой, насычанай вялікім сацыяльным сэнсам, а вывучэнне яе ўяўляе вялікую цікавасць і актуальнасць.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Глава 3. МАСТАЦКАЯ АДУКАЦЫЯ ЯК САМАСТОЙНАЯ ГАЛІНА КУЛЬТУРЫ Ў БЕЛАРУСІ XIX — ПАЧАТКУ XX ст.

3.1. ВЫКЛАДАННЕ МАСТАЦКІХ ДЫСЦЫПЛІН У АГУЛЬНААДУКАЦЫЙНЫХ І СЯДЗІБНЫХ УСТАНО- ВАХ У ПЕРШАЙ ПАЛОВЕ XIX ст.

Пачатак XIX ст. звязаны з уваходжаннем Беларусі ў новую дзяржаву. У выніку трох падзелаў Рэчы Паспалітай (1772, 1793, 1795) каля трох мільёнаў чалавек, што жылі на тэрыторыі Беларусі, аказаліся ў складзе Расійскай імперыі. Паводле новага тэрытарыяльна-адміністрацыйнага падзелу былі ўтвораны чатыры губерні — Полацкая (з 1802 г. Віцебская), Магілёўская, Мінская і Гродзенская.

У галіне адукацыі адміністрацыйна кіруючай структурай стала Віленская навучальная акруга. Яе папчыццелем з 1803 г. па 1823 г. быў прызначаны Адам Чартарыйскі (1770—1861). Ён паходзіў з вядомага магнацкага роду Вялікага княства Літоўскага, прадстаўнікі якога займалі вышэйшыя дзяржаўныя пасады ў XV—XVIII стст. А. Чартарыйскі як першы дарадчык караля рэкамендаваў Станіславу Аўгусту Панятоўскаму працівіцца раздзелам краіны і гаварыў, што "кароль павінен быць, як Апалон, пастырам для народа, а не алжырскім беем у дэпутацыі ад Турцыі". Аб сабе любіў паўтараць:



А. Чартарыйскі

"Жадаю памерці бедным, але патрыётам. Мне даволі аднаго слугі, пары свечак і абеду з трох страў". Віленскай навучальнай акрузе падпарадкоўваліся навучальныя ўстановы Валынскай, Віленскай, Віцебскай, Гродзенскай, Кіеўскай, Магілёўскай, Мінскай і Падольскай губерняў.

Інтэлектуальным цэнтрам Беларусі і Літвы стаў Віленскі універсітэт. Ён з'явіўся не толькі адукацыйнай установай, але і асяродкам фарміравання нацыянальнай самасвядомасці і духоўнага патрыятызму. Аб гэтым сведчыць, напрыклад, дзейнасць тайных таварыстваў філаматаў (1817—1823) і філарэтаў (1820—1823). Заснавальнікі і актыўныя члены таварыства філаматаў: Т.Зан, А.Міцкевіч, Я.Чачот, І.Дамейка, М.Рукевіч — імкнуліся да вывучэння навук, практыкавання ў прыгожым пісьменстве, да свабодных дыскусій. У межах гэтага асяроддзя нарадзіліся польскі рамантызм, буйным прадстаўніком якога з'явіўся Адам Міцкевіч, новая беларуская літаратура, якую прадстаўляў Ян Чачот, рамантычная школа навуковай гістарыяграфіі, заснавальнікам якой стаў Іоахім Лялевель.

Калі паспрабаваць вызначыць найбольш адметныя, якасна новыя ўмовы фарміравання культуры ў Беларусі XIX ст., дык трэба адзначыць, што змены, якія адбываліся ў галінах мастацтва і адукацыі, адпавядалі агульнаеўрапейскаму працэсу дэмакратызацыі культуры і пераносу культурных асяродкаў у гарады. У першай палове XIX ст. працэс фарміравання гарадской культуры толькі распачынаўся. Важную ролю ў мастацкім жыцці яшчэ адыгрывалі сядзібныя і маэнткавыя тэатры, галерэі, мастацка-адукацыйныя ўстановы. Але паступова культурнае жыццё ўсё больш канцэнтруецца ў горадзе.

Шлях развіцця адукацыі ў Беларусі першай паловы XIX ст. суправаджаўся частымі пераменамі ў адміністрацыйна-тэрытарыяльных падзелах навучальнай акругі Паўночна-Заходняга краю: Віленская навучальная акруга (1803—1823), Пецябургская навучальная акруга (1824—1828), Беларуская навучальная акруга (1829—1850). У 1850 г. была адноўлена Віленская навучальная акруга, у яе склад увайшлі Віленская, Гродзенская і Мінская губерні; Магілёўская і Віцебская губерні былі ўключаны ў Пецябургскую навучальную акругу, а пазней (з 1864 г.) зноў падпарадкаваліся Віленскай акрузе.

Сацыяльнае жыццё маэнткавых і сядзібных гаспадарак, з аднаго боку, горада, з другога, абумоўлівала патрэбнасці

ў больш пісьменных і прафесійна кваліфікаваных людзях. У сувязі з гэтым адукацыйная сістэма пашыралася, выходзіла на новыя, больш разнастайныя формы. Агульнаадукацыйная сістэма ўключала ў сябе строга цэнтралізаваную іерархію школ: прыходскія вучылішчы, павятовыя вучылішчы, губернскія гімназіі, універсітэт [153, с. 132], хаця ў межах гэтай сістэмы склалася вельмі забытаная сетка навучальных устаноў, не звязаных паміж сабой паслядоўнасцю школьных праграм і прынцыпаў навучання. Вучоба ў пачатковых школах (на Беларусі іх было каля 130) [153, с.133] часта залежала ад прыватных укладанняў на ўтрыманне ўстановы, а праграма выкладання, галоўным чынам, — ад узроўню ведаў самога настаўніка.

Тым не менш сістэма агульнай адукацыі стала той глебай, на якой па меры магчымасці ўзрасталі парасткі мастацкай адукацыі. З цягам часу ў гэтай плыні сфарміравалася больш ці менш значнае асяроддзе эстэтычнага выхавання. Можна меркаваць, што прыкладам першапачатковай спробы далучыць вучняў да мастацкага умельства быў вопыт ланкастарскага навучання. Яно грунтавалася на сістэме ўзаемнага навучання, якую распрацавалі і ўпершыню выкарысталі ў канцы XVIII ст. англійскія педагогі А.Бэл (1753—1832) і Дж.Ланкастэр (1778—1838). Асаблівасць гэтай сістэмы заключалася ў тым, што яна дазваляла аднаму настаўніку адначасова арганізаваць навучанне вельмі вялікай колькасці вучняў. Дасягалася гэта з дапамогай найбольш падрыхтаваных навучэнцаў, якія пад наглядом педагога вучылі астатніх дзяцей, размеркаваных па невялікіх групах.

У Беларусі ў першай чвэрці XIX ст. налічвалася 13 школ узаемнага навучання: у Гомелі, Радкаўчызне, Празароках, Вялесніцах, Мінску, Шчорсах, Кобрыне, Пружанах, Стоўбцах, Волме, Шарашове, Полацку, Століне [153, с. 144]. Амаль усе яны належалі буйным землеўладальнікам. Можна, менавіта таму агульнаадукацыйная падрыхтоўка ў гэтых школах праводзілася толькі ў зямліныя месяцы "ў адны ранішнія гадзіны". Пасля абеду, а летам на працягу ўсяго дня дзеці працавалі ў полі, на

агародзе і ў рамесніцкіх майстэрнях. Можна меркаваць, што рамёствы, да якіх далучаліся дзеці, мелі не толькі гаспадарчы, але і мастацкі характар. Школы ўзаемнага навучання, якія належалі М.Румянцаву, Д.Манюшку, І.Храпавіцкаму, А.Храптовічу і іншым, з'яўляліся адлюстраваннем росту патрэбнасці грамадства ў агульнай і спецыяльнай адукацыі.

Сярод утрымальнікаў ланкастэрскіх школ можна вызначыць Даменіка Манюшку (1788—1848) — дваюроднага брата кампазітара С.Манюшкі. Ён скончыў Віленскі універсітэт і атрымаў вучоную ступень доктара права, валодаў спадчынным маёнткам Радкаўчызна ў Ігуменскім павеце. Усё сваё жыццё прысвяціў паляпшэнню становішча сялян, якім аддаў у карыстанне ўласныя маёнткі і зямельныя ўгоддзі. Д.Манюшка заснаваў у павеце вучылішча (1816?—1838), якое складалася з двух аддзяленняў — падрыхтоўчага і вышэйшай школы. У іх выкладаўся даволі вялікі пералік дысцыплін: некалькі моў, арыфметыка, пачатковыя веды па земляробстве, садаводстве, аграноміі, лесаводстве, пчалаводстве, медыцыне, анатоміі і ветэрынарыі. Таксама выкладаліся дысцыпліны, набліжаныя да мастацкіх: каліграфія, чарчэнне, рукадзелле і розныя рамёствы. З 1824 г. да 1853г. у Радкаўчызне існаваў таксама канвікт (асобы пансіянаты) для ўтрымання і выхавання сялянскіх дзяўчынак.

У Шчорсах ланкастэрская школа існавала ў маёнтку вядомага асветніка, мецэната мастацтваў і навук Адама Храптовіча (1768—1844). Гэта была вельмі буйная пачатковая школа, у якой у 1822 г. займаліся 350 вучняў з асяроддзя прыгонных сялян, якія разам з элементарнай адукацыяй набывалі і некаторыя навыкі рамесніцтва. А.Храптовіч значна пашырыў заснаваную яго бацькам Іоахімам Храптовічам бібліятэку, давёўшы яе да 20 тысяч тамоў, а таксама валодаў вялікай калекцыяй гравюр — каля 1100 адзінак.

Пэўную ролю ў распаўсюджванні мастацкіх ведаў адыгралі пансіёны, росквіт дзейнасці якіх прыпадае на 20—50 гады XIX ст. Гэта былі закрытыя агульнаадукацыйныя прыватныя навучальныя ўстановы, у якіх

вялікая ўвага надавалася мастацкаму выхаванню. Пасля заканчэння пансіёнаў выхаванцы набывалі прафесійныя навыкі музыканта-выканаўцы, актыўна ўдзельнічалі ў канцэртным жыцці гарадоў, а для некаторых музыка нават становілася асноўным заняткам у жыцці.

Гэтыя навучальныя ўстановы існавалі ў многіх гарадах Беларусі. Можна назваць пансіёны Мантэграндзі, Цэханскай, Шнэйдар, Стафановіча і іншыя ў Мінску, Мацэоўскага і Багдановічаў у Пінску, Агаф'і Петрашэнь у Гомелі, Яноўскай у Віцебску і Полацку, Гейдэль у Слуцку, Бейера ў Мсціславе, Фалькеравай у Беластоку, Шастакоўскай у Брэсце, Гродне і інш.

Гаспадары пансіёнаў былі людзі адукаваныя. Яны валодалі некалькімі мовамі, ведалі і маглі самі выкладаць гісторыю, геаграфію, матэматыку і іншыя прадметы. Многія з іх былі добрымі музыкантамі і мастакамі.



Каміла Марцінкевіч

Сярод мінскіх пансіёнаў вылучаўся і быў прызнаны ўзорным пансіён Людвіка і Марыі Мантэграндзі, адкрыты ў 1830 г. (існаваў да 1858 г.). Марыя Мантэграндзі была рознабакова адукаваным чалавекам, умела маляваць, іграла на фартэпіяна. У навучальнай праграме ўстановы прыметнае месца адводзілася музыцы: кожная выхаванка павінна была займацца ёю не менш за дзве гадзіны ў дзень. Выканальніцкае майстэрства часам дасягала высокага ўзроўню, навучэнкі выступалі з канцэртамі ў беларускіх гарадах, для некаторых музыка стала асноўным заняткам у жыцці. Мінскі пансіён Мантэграндзі быў адзінай у горадзе ўстановай падобнага тыпу, якая была прызнана ўзорнай у 1837 г.

Сярод выхаванак асабліва вызначалася Каміла Марцінкевіч (1837?—1890?) — дачка беларускага пісьменніка В. Дуніна-Марцінкевіча. Нават пра першыя яе выступленні, яшчэ зусім маленькай дзяўчынкай, у газеце

"Минские губернские ведомости" адзначалася, што канцэрт Гумеля, які яна выконвала, "неяк гарманіраваў яе маленькім пальчыкам, якія з незвычайнай хуткасцю бегалі па клавішах раяля"[135, с. 15].

Яна была тонкім інтэрпрэтатарам фартэпіянай музыкі, выступала ў Мінску, Слуцку, Кіеве, Варшаве. Выконвала творы Ф.Шапэна, Ф. Ліста, сачыняла для фартэпіяна: стварыла, напрыклад, варыяцыі на тэму песні А. Варламава "Чырвоны сарафан", фантазію "У летуценні мінулага". Каміла Вінцэнтаўна займалася педагагічнай дзейнасцю: выкладала ў пансіёне Мантэграндзі, на пачатку 1860-х гг. арганізавала ў Мінску і ў мястэчку Гарадок на Маладзечаншчыне школы для дзяцей беднаты.



Дамінік Стафановіч

Утрымальнікам пансіёна ў Мінску быў і вядомы музыкант, педагог, дырыжор, папулярызатар музычнай культуры Дамінік Стафановіч (1797—1870). У 1820—1837 гг. ён з'яўляўся кіраўніком Мінскага гарадскога аркестра, абавязкі дырыжора ў якім потым перадаў свайму брату Вікенцію Стафановічу (1804—?). Гэты аркестр быў мастацкай асновай, вакол якой фарміравалася музычнае жыццё Мінска ў тых часы. Сведчаннем таму можа быць паведамленне ў "Минских губернских ведомостях" ад 3 лістапада 1841 г.: "З нагоды прыбыцця ў Мінск генерал-губернатора Ф.Я. Міркавіча адбыўся канцэрт вакальна-інструментальнай музыкі пад кіраўніцтвам гаспадара і

капельмайстра Градской музыкі пана Вікенція Стафановіча".

Браты Дамінік і Вікенцій унеслі важкі ўклад у развіццё музычнай адукацыі: Вікенцій арганізаваў музычную школу для сірот і дзяцей беднякоў і навучыў іх ігры на розных інструментах: Дамінік увайшоў у гісторыю сусветнай музычнай культуры як першы настаўнік С.Манюшкі: "Мой бясцэнны Дамінік Стафановіч... закаханы ў свет мастацтва... ацаніў маю такую ж любоў да музыкі, здолеў так умела скіраваць яе на маю карысць, што з таго часу музыка зрабілася для мяне самай важнай мэтай"[149, с.555].



Станіслаў Манюшка

Першы настаўнік С.Манюшкі даў яму не толькі першаасновы прафесіі, але і ў асяроддзі сваёй школы выхаваў пачуццё сяброўства да землякоў, любові да родных мясцін. С.Манюшка быў настаўнікам ігры на фартэпіяна мінскай піяністкі І.Горват, пасылаў розным выдаўцам, у тым ліку Ф.Лісту, творы Ф.Міладоўскага, пісаў артыкулы пра сваіх суайчыннікаў: мінскага фартэпіянага і арганнага майстра І.Бяляўскага, гродзенскую скрыпачку Т.Юзафовіч. С.Манюшка рэцэнзаваў тэарэтычныя працы, у прыватнасці падручнік Н.Орды "Граматыка музыкі". Ён рэгулярна даслаў экзэмпляры сваіх твораў у Мінск Д.Стафановічу і Ф.Міладоўскаму, які таксама быў вучнем Дамініка Стафановіча і набыў вядомасць у еўрапейскіх краінах як кампазітар, піяніст і педагог. Ф.Міладоўскі (1819—1889) з'яўляўся настаўнікам дачок графа Б.Тышкевіча ў маёнтку Чырвоны Двор, дзе адначасова займаў пасаду дырыжора сімфанічнага аркестра, аднаго з лепшых прыватных аркестраў Еўропы. Ф.Міладоўскі як піяніст выступаў у Мінску, Слуцку, Вільні. У Берліне сустракаўся з

Ф.Мендэльсонам і Ф.Лістам. Займаўся публіцыстычнай дзейнасцю, у межах якой асвятляў праблемы развіцця музычнай культуры Беларусі, Літвы і Польшчы. Яго творы (аперэта "Канкурэнты", дзве месы, "Магніфікат", смычковы квартэт, тры фартэпіяння трыо, дзве санаты для фартэпіяна ў чатыры рукі, песні, паланезы, мазуркі, нацюрны, багатэлі) выдаваліся ў Парыжы, Вене, Варшаве, Мінску.

У 1848—1865 гг. Д.Стафановіч таксама выкладаў музыку і спевы ў Мінскай гімназіі. У агульнаадукацыйных навучальных установах побач з выкладаннем гуманітарных, матэматычных і прыродазнаўчых навук вялося навучанне "прыгожым мастацтвам": музыцы, спевам, маляванню, жывапісу, танцу, рукадзеллю, фехтаванню. У гімназіях выкладалі маляванне такія беларускія мастакі, як Іван Ётэйка (1803—?, Мінская гімназія), Міхаіл Кулеша (1800—1863, Беластоцкая гімназія), Іван Герасімовіч (Мінская гімназія). Першапачатковую адукацыю ў Свіслацкай гімназіі атрымаў Напалеон Орда (1807—1883), у Полацкай гімназіі — Валенцій Ваньковіч (1799—1842), у Полацкім ліцэі — Іван Хруцкі (1810—1885), у Віленскай гімназіі — Казімір Альхімовіч (1840—1917), у Брэст-Літоўскім кадэцкім корпусе — Апалінары Гараўскі (1833—1900), у Маладзечанскім павятовым пяцікласным вучылішчы для дваран — Мікадзім Селівановіч (1830—1918), у гімназіях Вільні і Маладзечна — Міхаіл Падалінскі (1783—1856), у гімназіі Віцебска — Тэафіл Кіслінг (каля 1790—1846), у Мінскай гімназіі — Яўстафій Тышкевіч (1814—1873). Пасля заканчэння Пецярбургскай акадэміі мастацтваў у Гродзенскай гімназіі выкладаў І.Зяньковіч (1832—1897), у Мінскай — І.Ермакоў, які аказаў даволі значны ўплыў на фарміраванне творчай індывідуальнасці вядомага пейзажыста Ф.Рушчыца (1870—1936). У апошнія гады свайго жыцця ў гімназіях Віцебска і іншых беларускіх гарадоў выкладаў жывапіс і гісторыю мастацтваў Ф.Дмахоўскі (1858—?).

У Навагрудскай гімназіі выкладаў мемуарыст, мастак і асветнік Эдвард Паўловіч (1825—1909), які сам

прыватным чынам вучыўся маляванню ў К.Русецкага і К.Рыпінскага ў Вільні, а потым у 1853 г. скончыў Пецярбургскую акадэмію мастацтваў. У Навагрудку ён заснаваў жаночы пансіён і нядзельную школу для простанароддзя. У 1860 г. там жа ім быў заснаваны самадзейны тэатр, дзе Э.Паўловіч выступаў у якасці рэжысёра, мастака-дэкаратара і акцёра. Ён напісаў і выдаў некалькі мемуарных твораў, сярод якіх "З жыцця літвіна", "Мае ўспаміны з часоў настаўнічання на Літве колькі дзесяткаў гадоў назад" (1904) [149, с.523].

Такім чынам, агульнаадукацыйныя навучальныя ўстановы вызначалі мастацкі талент вучняў, давалі першачатковыя спецыяльныя навыкі.

У семінарыях і гімназіях захоўваліся і традыцыі выкладання музыкі, удасканальваліся праграмы, дзякуючы ўвядзенню тэарэтычных прадметаў, метадыкі выкладання і абавязковага выканання на скрыпцы.

У сувязі з актывізацыяй грамадскага жыцця Расіі прапановы па пытанні "аб прыняцці мер да магчыма большага распаўсюджвання сярод навучэнцкай моладзі прыгожых мастацтваў — спеваў і музыкі" [135, с.19] выказваліся і Міністэрствам народнай асветы. Папячыцель Віленскай навучальнай акругі патрабаваў ад начальнікаў навучальных устаноў даць "падрабязныя звесткі аб тым, у якой ступені развіцця знаходзіцца цяпер эстэтычная адукацыя па кожным тыпе навучальных устаноў асобна ў адносінах спеваў і музыкі" [135, с.20].

Большасць настаўнікаў музыкі і спеваў у семінарыях і гімназіях мелі спецыяльную адукацыю. Напрыклад, у Беластоцкім рэальным вучылішчы і потым у Бабруйскай гімназіі пасля заканчэння Рыжскага музычнага інстытута выкладаў Л.А.Сірацінскі. У Мінскім рэальным вучылішчы настаўнікам музыкі быў Барысаў, у Магілёўскай гімназіі — Марыс Лусгартэн, у Віцебскай — Вячаслаў Багдановіч. Праграма выкладання спеваў у семінарыях была даволі шырокай і разнастайнай. Спевам вучылі спачатку на слых, выконваючы песні і хары "з голасу", а ўжо затым "паступова былі выдзелены гукі гамы і вывучана была сама гама ва ўзыходзячым і зыходзячым парадку і

ўразбіўку"[135, с.20]. Таксама ўведзена была "сольмізацыя", "прычым меліся на ўвазе галоўным чынам адзіночныя спевы, менш магчымыя ў масе на ўроках агульных спеваў"[там жа]. Безумоўна, індывідуальныя заняткі настаўніка з кожным вучнем значна павышалі вучнёўскія навыкі ў спевах, удасканалівалі працэс навучання.

Новаўвядзеннем былі і "агульныя ўказанні ігры на скрыпцы". Гэты інструмент быў распаўсюджаны на Беларусі, карыстаўся папулярнасцю ў народных музыкантаў. Ён, відаць, быў зручны і ў настаўніцкай практыцы. Праўда, навучанне ігры на скрыпцы было вельмі абмежавана. Па праграме даваліся толькі самыя неабходныя звесткі: "Назвы і веданне частак скрыпкі, правільнае іх трыманне, строй скрыпкі, раздзяленне смыка, даванне такта, уменне выконваць на скрыпцы ноты пазіцый"[135, с.20]. Аднак гэтыя веды дазвалялі педагогу праілюстраваць той ці іншы матэрыял, настроіць вучняў перад спевамі і г.д.

Старэйшыя навучэнцы знаёміліся з методыкай выкладання, а таксама вывучалі прасцейшыя акорды, сістэму нотазапісу — лінейную, лічбавую і квадратную.

Дастаткова прафесійныя музычныя навыкі атрымлівалі і навучэнцы гімназій. Сярод тагачасных навучальных устаноў старэйшай з'яўлялася Слуцкая гімназія, якая была заснавана князем Янушам VI Радзівілам, а адкрыта Хрыстафорам Радзівілам у 1617 г. Асаблівая ўвага ў ёй удзялялася харавым спевам, пачатак больш сістэматычнаму навучанню якім быў пакладзены дырэктарам гімназіі Багушэвічам у 1864 г. У гімназіі выкладаліся царкоўныя і свецкія спевы.

Агульнае развіццё культуры, музычнага жыцця Беларусі, зносіны з рускімі выканаўцамі, што прывяжджалі ў беларускія гарады, садзейнічалі пашырэнню праграмы музычнай адукацыі ў гімназіі. Да пачатку 90-х гадоў тут былі створаны два аркестры, ваенны і струнны, арганізаваны ўрокі, якія давалі пачатковыя музычныя навыкі інструментальнага выканання.

У Мінскай мужчынскай гімназіі і прыватных пансіёнах музыку выкладаў адзін з найбольш аўтарытэтных тагачасных мінскіх музыкантаў беларускі скрыпач, педагог і кампазітар Канстанцін Кжыжаноўскі. Ён сябраваў з В.Дуніным-Марцінкевічам і С.Манюшкам, разам з якім стварыў музыку да спектакляў "Рэкруцкі набор" (1841) і "Ідылія" ("Сялянка", 1852). Сярод яго вучняў быў скрыпач і кампазітар Міхаіл Ельскі.

У канцэртах навучэнцы гімназій выконвалі самыя разнастайныя і даволі складаныя творы. Напрыклад, у Мінскай гімназіі, дзе аркестрам дырыжыраваў Цэзарый Іванавіч Арамовіч, а хорам кіраваў Фадзей Вікенцьевіч Касцюкевіч, гучалі уверцюра і паланез з оперы М.Глінкі "Жыццё за цара", арыя Валянціна з оперы Ш.Гуно "Фаўст", інтэрмецца з оперы "Сельскі гонар" П.Масканы ў пералажэнні для скрыпкі, вяланчэлі і фісгармоніі, "Баркарола" з "Пораў года" П.Чайкоўскага ў пералажэнні для аркестра. У Слуцкай гімназіі ў канцэртную праграму ўключаліся такія творы, як "Жаваранак" М.Глінкі, хор з оперы "Снягурачка" М.Рымскага-Корсакава, "Раманс" А.Рубінштэйна і інш. Выкананне найцяжэйшых поліфанічных твораў І.С. Баха, А. Ласа, Дж. Палестрыны вылучала хор Гродзенскай гімназіі.

У пачатку 1840-х гадоў у Гродзенскай гімназіі працаваў настаўнікам урадженец Магілёўшчыны І.В.Дабравольскі (1780—1790-я гг.— 1851). Там ён узначальваў аматарскі аркестр, які выконваў творы кампазітараў-класікаў. І.В.Дабравольскі зрабіў першую ў Расіі спробу выкарыстання літаграфічнага спосабу ў нотадрукаванні: у 1816—1818 гг. выдаваў "Азиатский музыкальный журнал"[149, с. 402].



Міхаіл Ельскі

У 1865 г. Мазырскую гімназію скончыў бацька сусветна вядомага рускага кампазітара Ігара Стравінскага Фёдар Стравінскі, які падчас вучобы спяваў у студэнцкіх спектаклях, зборы ад якіх ішлі на карысьць матэрыяльна не забяспечаных гімназістаў.

Выкладанне музыкі, спеваў, малявання, гісторыі мастацтваў у агульнаадукацыйных навучальных установах, безумоўна, адыграла важную ролю ў выхаванні і фарміраванні культурнага ўзроўню навучэнцаў, пашырыла кола людзей, якія разумелі, ведалі і любілі мастацтва. У гімназіях і семінарыях давалі асновы ведаў, прывівалі цікавасць да мастацкай культуры.

Музыка і выяўленчае мастацтва ў гімназіях і семінарыях не толькі адыгрывала важную выхаваўчую і адукацыйную ролю ў жыцці гімназістаў і семінарыстаў, але і ўздзейнічала на мастацкія густы і інтарэсы гараджан, якія з задавальненнем прыходзілі паслухаць і паглядзець творы выкладчыкаў і вучняў. Канцэртныя выступленні і выстаўкі пашыралі магчымасці папулярызацыі мастацтва, садзейнічалі эстэтычнаму выхаванню насельніцтва.

Пэўным цэнтрам тэатральнага жыцця Мінска стала мужчынская гімназія на Высокім рынку. У пачатку XIX ст. (прыкладна з 1803 г.) у ёй размяшчаўся гарадскі тэатр, арганізатарам якога быў М.Кажынскі [60, с.254]. Тэатральная зала была невялікай, у партэры магло размясціцца каля 80 чалавек. Паміж залай і сцэнай знаходзілася даволі глыбокая аркестравая яма.

У Свіслацкай (у 1807—1811 гг.), а пазней у Віленскай гімназіях рыторыку і паэтыку выкладаў Лявон Бароўскі (1784—1846). З 1814 г. ён таксама выкладаў літаратуразнаўства і красамоўства ў Віленскім універсітэце, дзе атрымаў вучоную ступень магістра філасофіі, званне ардынарнага прафесара. Ім былі напісаны і апублікаваны падручнікі "Заўвагі аб паэзіі і рыторыцы ў сэнсе іх падабенства і адрознення" (Вільня, 1820) і "Рыторыка ў пытаннях і адказах для павятовых школ" (Вільня, 1824). Асновай даследчага метаду Л.Бароўскага было тое, што мастацкую культуру ён разглядаў не ў статычнай форме, раз і назаўсёды дадзенай сістэмы відаў і жанраў, а як

гістарычны працэс, ступені якога абумоўлены сацыяльнымі і культурнымі дамінантамі пэўных гістарычных эпох.

Агульнаадукацыйныя навучальныя ўстановы — гімназіі, семінарыі, павятовыя вучылішчы і іншыя — сталі, відаць, апошнім звяном у ланцужку развіцця мастацкай адукацыі як сінкрэтычнай з'явы. На працягу многіх стагоддзяў мастацкая адукацыя развівалася як адзіная з'ява суіснавання розных відаў мастацтва і навучання ім у межах аднаго культурнага асяроддзя — хрысціянскага сабора (эпоха сярэднявечча), рэлігійных брацтваў пэўных канфесій (эпоха Адраджэння), прыватнаўласніцкіх гарадоў (эпоха Асветніцтва). Так, у эпоху сярэднявечча асноўным цэнтрам навукі, культуры і мастацтва з'яўляўся хрысціянскі сабор, дзе побач у залежнасці ад царкоўнага канона развіваліся музыка і выяўленчае мастацтва. Культура і адукацыя эпохі Адраджэння фарміраваліся ў нетрах рэлігійных брацтваў розных канфесій, брацкіх школ, дзе навучанне музыцы, выяўленчаму і тэатральнаму мастацтвам адбывалася ва ўзаемасувязі і падпарадкоўвалася задачам школьнага тэатра. У эпоху Асветніцтва мастацка-адукацыйнымі і асветніцкімі цэнтрамі сталі прыватнаўласніцкія гарады, у культуры якіх навучанне розным відам мастацтва служыла адной мэце — упрыгожванню штодзённага і святочнага жыцця магнатаў.

XIX ст. стала першым, у межах якога вызначылася самастойная прафесія свабоднага мастака, музыканта, акцёра, педагога пэўнай навукі ці мастацтва. У XIX ст. немагчыма было быць асветнікам у шырокім сэнсе гэтага слова і выкладаць адначасова шэраг больш ці менш блізкіх дысцыплін. У XIX ст. на першае месца выходзяць імёны не ўтрымальнікаў тэатраў, галерэй, бібліятэк, а мастакоў, музыкантаў (як кампазітараў, так і выканаўцаў), рэжысёраў, акцёраў. У эпоху рамантызму на першы план выходзяць канцэртныя залы і пляцоўкі, на якіх адкрыта можа гучаць голас ці інструмент выканаўцы-саліста; арганізуюцца адкрытыя мастацкія выставы, на якіх праёўляецца творчы почырк кожнага мастака.

У адпаведнасці з такім становішчам на першы план выходзіць спецыяльная адукацыя ў розных відах

мастацтва. Як ужо адзначалася вышэй, галоўным інтэлектуальным цэнтрам Віленскай навучальнай акругі і Паўночна-Заходняга краю ў цэлым стаў Віленскі універсітэт. У ім у 1797 г. быў адкрыты факультэт мастацтваў (дзейнічаў да 1832 г.), які ўмоўна ў мастацтвазнаўчай літаратуры стаў называцца Віленскай мастацкай школай. На гэтым факультэце працавалі тры кафедры – малюнка і жывапісу (з 1797 г.), скульптуры (1803—1826 гг.), гравюры (з 1805 г.). У 1821/22 навучальным годзе на аддзяленнях жывапісу і скульптуры навучаўся 61 чалавек, з іх жывапісцаў — 45, скульптараў — 16.

Першым прафесарам Віленскай мастацкай школы быў таленавіты жывапісец і графік Францішак Смуглевіч (1745—1807). Першапачатковую адукацыю ён атрымаў у



Ф.Смуглевіч. Аўтапартрэт

Віленскі універсітэт. Зала
Ф.Смуглевіча



свайго бацькі, мастака Лукаша Смуглевіча, затым вучыўся ў вядомага польскага жывапісца Шымана Чаховіча, а з 1763 г. на працягу шасці гадоў вучыўся ў Рыме ў акадэміі св. Лукі пад кіраўніцтвам Рафаэля Менгса. Творчасць Ф.Смуглевіча была звязана са станковым жывапісам у гістарычным, батальным, міфалагічным, партрэтным жанрах, а таксама з манументальнымі размалёўкамі храмаў у Беларусі: Рэчыцы, Мінску, Гродне, а таксама ў Літве і Польшчы. Ён займаўся афармленнем кніг, быў яркім прадстаўніком класіцызму ў жывапісе канца XVIII— пачатку XIX ст.

У гісторыі выяўленчага мастацтва Ф.Смуглевіч найбольшую вядомасць набыў як педагог многіх беларускіх жывапісцаў. Ім была распрацавана сістэма выкладання, дзе былі вызначаны асноўныя прынцыпы навучання рэалістычнаму мастацтву: ад малявання антычных узораў гіпсавых мадэляў, капіравання старажытнагрэчаскіх твораў мастацтва да малявання з натуры. Ф.Смуглевіч пісаў: "Ва ўсе стагоддзі панавала думка, што сапраўднае мастацтва паходзіць ад грэкаў. Бо грэкі ... праз доўгія гады змаглі спасцігнуць прыгожае, пастаянна суадносячы [яго] з натуральнымі рэчамі" [39, с. 86].

Ф.Смуглевіч зрабіў спробу тэарэтычна асэнсаваць законы жывапісу, асновай якога ён лічыў малюнак: "Для праўдзівай выявы звычаяў і гісторыі трэба добра ведаць матэматычныя прапорцыі і фізічныя ўласцівасці рэчаў ... Жывапісу, як красамоўству, уласцівыя асобыя стыль і сутнасць; ён залежыць і ад прадмета, і ад здольнасці аўтара. Успрыманне, парадак, дакладнасць, пабудова вобразаў і іх узаемасувязь з'яўляюцца агульнымі для жывапісца і літаратара" [39, с. 86].

Яго вучнямі сталі Іосіф Аляшкевіч (1777—1830), Юзаф Пешка (1767—1831), Ян Дамель (1780—1840).

Паслядоўнікам Ф.Смуглевіча быў прафесар Віленскага ўніверсітэта Ян Рустэм (1762-1835). Адукацыю ён атрымаў у Варшаве ў вядомых жывапісцаў Я.П.Норбліна і М.Бачарэлі і ў Германіі. Працягваючы творчыя прынцыпы свайго настаўніка Я.П.Норбліна, ён цікавіўся канкрэтным жыццёвым асяроддзем, бытам і характарам людзей. Працаваў пераважна ў жанры партрэта, дзе ўвасобіў вядомых дзеячаў культуры Беларусі, асветнікаў, паэтаў, мастакоў, музыкантаў (Я.Лявелея, Ю.Славацкага, Я.Снядзецкага, М.Ромера, Я.Главацкага, С.Солтана і інш.).

Ян Рустэм рэарганізаваў сістэму навучання ў Віленскай мастацкай школе, імкнуўся вызваліць жывапіс ад устояў класіцызму, які стрымліваў магчымасці адлюстравання штодзённага жыцця народа, скоўваў творчую індывідуальнасць мастакоў. Новым і незвычайным у яго методыцы было маляванне жывой мадэлі. Нязвыкла было

бачыць і маляваць простыя рэальныя формы натуршчыка, знешні воблік якога быў вельмі далёкі ад ідэальных формаў старажытнагрэчаскіх статуй. Прымаючы малюнак як аснову жывапісу, ён удзяляў шмат увагі каларыту, святлаценю — сродкам, якія дазваляюць больш поўна і маляўніча перадаць непасрэднасць успрымання жыцця.

Ян Рустэм быў добрым педагогам і папулярызатарам мастацтва. Ён з'явіўся адным з арганізатараў першай мастацкай выставы ў Вільні (1820 г.), дзе ў асноўным экспанаваліся работы вучняў Віленскай мастацкай школы. Сярод вучняў Яна Рустэма — Томаш Гесе, Палікарп Ютэйка (1803—?), Казімір Бахматовіч (1808—1837), Адам Шэмеш (1808—1864), Ян Дамель (1780—1840), Ціт Бычкоўскі (1799—1843), Юльян Карчэўскі (1806—1833), Вікенцій Дмахоўскі (1807—1862), Канут Русецкі (1801—1860).



Я.Рустэм. Аўтапартрэт

Ян Рустэм дабіўся дазволу прымаць у Віленскую мастацкую школу здольных вучняў незалежна ад іх сацыяльнага паходжання. У сваіх успамінах аб рысавальным класе Віленскага ўніверсітэта А.Шэмеш пісаў: "Там можна было бачыць розныя твары і фігуры: некаторыя (гэта рэдка) яўна належалі да вышэйшых класаў нашага грамадства, другія — зусім вясковыя, у грубых кажухах і байкавых капотах"[58, с. 106—107].

У 1803 г. пры Віленскім ўніверсітэце быў арганізаваны клас скульптуры, які першапачаткова ўзначальваў французскі скульптар Андрэ Ле Брун (1737—1811), а потым яго вучань, уладжэнец Міншчыны Казімір Ельскі. Ён належаў да вядомай сям'і скульптараў: бацька Караль Ельскі (?—1824) і два сыны — Ян (1780 — ?) і Казімір (1782—1867). Бацька —

Караль Ельскі — пачынаў як лепшчык, аздабляў і дэкарыраваў інтэр'еры сядзіб, палацаў (напрыклад, у Заслаўі), ствараў надмагіллі, скульптуры святых у саборах. Яго сын Ян працаваў як скульптар, выконваў фігуры святых для касцёлаў, працаваў па заказах буйных магнатаў, напрыклад Дамініка Радзівіла, і для Нясвіжскага замка выканаў 10 разных рам для партрэтаў.

Самым знакамітым стаў малодшы сын Казімір Ельскі, які пасля заканчэння Віленскага універсітэта і ўдасканалення скульптурнага майстэрства ў Пецярбургу атрымаў ступені кандыдата, потым магістра мастацтваў, стаў першым прафесарам скульптуры Беларусі. У сваёй практычнай дзейнасці К.Ельскі шмат увагі надаваў ідэі сінтэзу мастацтваў, што знайшло адлюстраванне ў яго мастацтвазнаўчым трактате "Аб сувязі архітэктуры, скульптуры і жывапісу" (1822). Як прадстаўнік культуры мяжы XVIII—XIX стст. К.Ельскі адчуў пэўны ўплыў класіцызму, з аднаго боку, і рамантызму, з другога, дэклараваў ідэю збліжэння і сінтэзу мастацтваў. У сваёй уласнай творчасці і ў сістэме мастацкай адукацыі ён прытрымліваўся асветніцкіх пазіцый эпохі класіцызму.

Сярод вучняў К.Ельскага Ян Астроўскі (1811—1872), Казімір Кавалеўскі (1798—?), Рафал Слізень (1804—1881), Канут Русецкі (1801—1860).

Скульптурны клас быў закрыты ў 1826 г., адной з прычын чаго стаў удзел навучэнцаў, і асабліва прафесара К.Ельскага, у тайным таварыстве філаматаў і філарэтаў, дзейнасць якога была накіравана супраць царскага самадзяржаўя.

Кафедра гравюры існавала з 1805 г. Першым яе кіраўніком быў італьянец Ісідор Вейс (?—1820). Ён быў чуюлым настаўнікам, перадаваў вучням свае грунтоўныя веды па валоданні тэхнікай металагравюры. У сваёй педагагічнай дзейнасці ён працягваў цэхавыя традыцыі мінулага стагоддзя.

Змяніў Вейса ў кіраўніцтве кафедрай англічанін Джозэф Сандэрс (1773—1845). Выдатны рысавальшчык і майстар разовай гравюры, ён выкладаў таксама і гісторыю мастацтва. Дж.Сандэрс вельмі адказна і

клапатліва ставіўся да адукацыі маладых мастакоў у Віленскім універсітэце. Ён абапіраўся на адзіную вучэбную праграму, якая складалася не толькі са спецыяльных дысцыплін (малюнак, анатомія, перспектыва, гравюра), але і ўбірала ў сябе тэорыю і гісторыю мастацтва, французскую і нямецкую мовы, рыторыку і паэзію. На кафедры мелася калекцыя гравюр, неабходных для вучэбнага працэсу.

Першым прадстаўніком рэгіянальнай школы, які пачаў рыхтаваць прафесійных графікаў пасля замежных мастакоў, быў Міхаіл Дамінікавіч Падалінскі (1783—1856), вучань і пераемнік Сандэrsa.

У Віленскім універсітэце ў 1803 (1802?) г. была адкрыта і кафедра музыказнаўства. Хаця можна меркаваць, што гэтая кафедра дзейнічала ва універсітэце на працягу некалькіх стагоддзяў. Ёсць звесткі, што кафедра музыказнаўства існавала там яшчэ ў 1667 г. [209, с.38]. Першым яе кіраўніком у XIX ст. стаў Ян Давід Голанд, аўтар вядомай аперэты "Агатка" на лібрэта М.Радзівіла. У Віленскім універсітэце з 1802 г. па 1825 г. Я.Голанд выкладаў музычна-тэарэтычныя прадметы, кіраваў студэнцкімі хорам, аркестрам, які складаўся з шасцідзесяці чалавек. У 1806 г. Я.Голанд выдаў "Traktat akademicki o prawdziwe sztuce muzyke" ("Акадэмічны трактат аб праўдзівым музычным мастацтве") [53, с.18]. Гэты трактат уяўляў сабой кароткі курс элементарнай тэорыі музыкі і гармоніі. Выхаванцы універсітэта атрымлівалі дыплом аб заканчэнні курса тэорыі кампазіцыі.

Пасля Я.Голанда кафедрай кіраваў піяніст і арганіст Я.Рэнер, які выступаў у фартэпіянных канцэртах, сачыняў музыку. Яму належаць мініяцюрныя салонныя п'есы — мазуркі, вальсы, а таксама некалькі песень на вершы паэтаў з таварыства "Філаматы".

Поруч з Віленскім універсітэтам вялікае значэнне ў здзяйсненні мастацкай адукацыі мела Полацкая езуіцкая акадэмія (1812—1820). Яна была пераўтворана з Полацкага езуіцкага калегіума (1581—1812), які меў вялікія адукацыйна-выхаваўчыя традыцыі: пры ім існавалі

музей, карцінная галерэя, бібліятэка, друкарня, тэатр, у якім ставіліся п'есы на гістарычную, антычную і біблейскую тэматыку ў духу эстэтыкі барока і класіцызму з удзелам хору і балета.

Калегіум у свой час быў створаны па ініцыятыве вядомага езуіта-прапаведніка Пятра Скаргі (1536—1612). Яго будынак лічыўся самым вялікім сярод манастыроў Беларусі: ён займаў плошчу 7180 кв.м. Збудаванне мела

Касцёл святога
Стэфана і калегіум
езуітаў у Полацку



шэраг цікавых функцыянальных прыстасаванняў. Для таго каб пазбегнуць затаплення высокімі грунтовымі водамі, у падмурак галоўнага будынка былі закладзены падземныя мураваныя вадасцёкі, якія дрэніравалі глебу, склепы былі абсталяваны вадаспускамі, а ў сцены ўманціраваны вентыляцыйныя хады. Пад цаглянымі і кафлянымі падлогамі былі пракладзены ацяпляльныя каналы. Каміны і печы амаль не ўжываліся. З вокнаў калегіума можна было ўбачыць прыгожы краявід: на дальнім плане шумелі воды Дзвіны з раўніннымі палямі і лясамі на ўзбярэжжы, бліжэй, на натуральнай земляной тэрасе, якая была ўмацавана мураванай падпорнай сценкай, шумеў рэгулярны сад. Менавіта з гэтага саду быў парадны ўваход у калегіум [198, с. 104—105].

У бібліятэцы ў розных шафах з пазалочанымі бюстамі змяшчалася больш за 23 тысячы тамоў. У новым корпусе калегіума, будаўніцтва якога было завершана да 1778 г., на першым паверсе знаходзіліся друкарня і кнігарня, на другім — вучылішча, на трэцім — тэатр з прыбіральнямі для актёраў. Калегіум меў двухпавярховы канвікт (інтэрнат), аптэку (якая таксама была забяспечана

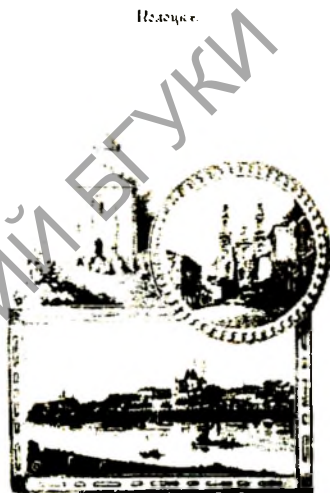
сістэмай водаправодных труб, злучаных з манастырскімі калодзежамі), тут працавалі разнастайныя майстэрні, а таксама суконная фабрыка.

Пасля прыезду ў 1785 г. у Полацк архітэктара і матэматыка Габрыэля Грубера па яго ініцыятыве тэатральны і галоўны карпусы злучаюцца яшчэ адным корпусам, дзе размяшчаюцца аздобленыя фрэскамі карцінная галерэя, музей, прыродазнаўчыя кабінеты і лабараторыі. У 1797 г. у калегіуме навучаліся 336 студэнтаў, выкладаннем



Г.Грубер

Віды Полацка. З *паштоўкі пачатку XX ст.*



займаліся 24 прафесары [198, с.106]. У 1797 г. была пабудавана бурса на 24 чалавекі. З 1818 г. да лютага 1826 г. у Полацкай акадэміі езуітаў выдаваўся часопіс "Месячнік полацкі" на польскай мове ("Miesiecznik Polocki"). У калегіуме выкладалі паэт-гуманіст і мысліцель М.К.Сарбеўскі (XVII ст.), архітэктар Г.Грубер (канец XVIII ст.), які вучыўся ў Мастоцкай акадэміі ў Вене і шмат зрабіў для прафесійнай адукацыі на Беларусі.

Па сведчанні розных даследчыкаў, у другой палове XVIII—пачатку XIX ст. у Полацкім калегіуме, а потым у акадэміі на належным узроўні была арганізавана архітэктурная адукацыя: існавалі два факультэты — цывільнай архітэктурны і ваеннай архітэктурны. У 1802 годзе на іх

адпаведна займаліся 18 і 19 чалавек. Выкладчыкамі працавалі Жэброўскі, Скакоўскі, Перлінг, Г.Грубер. Лепшых вучняў накіроўвалі для ўдасканалення ведаў за мяжу. Для суаднясення практычных і тэарэтычных ведаў у архітэк-турным кабінэце мелася вялікая колькасць наглядных дапаможнікаў: 484 архітэктурныя гравюры, мадэлі ордэраў, канструкцыйных вузлоў, мадэлі, якія дэманстравалі спосабы ўстаноўкі плацін, дамоў, помнікаў і г.д.

У 1812 г. калегіум ператвараецца ў езуіцкую акадэмію і прыраўноўваецца да універсітэта. Адкрыццё акадэміі праходзіла вельмі ўрачыста: "...на касцёльным хоры агрымела музыка, а на валах горада білі залпамі 50 гармат... адспявана падзьячнае "Te Deum", і зноў з валоў горада загучалі гарматныя залпы. Падчас абеду, да якога толькі гасцей села больш за 100 асоб, іграла студэнцкая капэла, а яе маэстра, айцец Кюферлін, даваў канцэрт на скрыпцы. Вельмі ўрачыстая ілюмінацыя пры гучанні школьнай і вайскавай музыкі працягвалася да позняй ночы" [116, с.15].

Музычнае афармленне гэтага, як і іншых свят, традыцыйна забяспечвалася навучэнцамі езуіцкай музычнай бурсы, што існавала ў Полацку ўжо з канца XVI ст. Візітатар Полацкай калегіі Л.Плятэр у 1807 г. адной з прычын папулярнасці калегіі называў менавіта бурсу, у якой навучаліся "16 шляхецкіх юнакоў пры касцёльнай музыцы" [116, с.14]. У 1705 г. полацкія бурсісты ігралі ў касцёле разам з аркестрам цара Пятра I [116, с.14.]. Навучаннем бурсістаў-музыкаў часцей за ўсё займаліся члены езуіцкага ордэна, а не свецкія асобы. Як адзначаюць даследчыкі, менавіта "адзін з нашых айцоў" узначаліў створаную ў 1667 г. "новую школу музыкі" Віленскай езуіцкай акадэміі" [116, с.15.].

На час закрыцця акадэміі — 1820 г. — у ёй налічвалася 112 навучэнцаў-езуітаў. Гэтай навучальнай установе ў другім дзесяцігоддзі XIX ст. падпарадкоўваліся ўсе езуіцкія школы Расіі, у ёй функцыяніравалі тры факультэты: моў, тэалагічны і вольных навук, на якім сярод іншых дысцыплін вывучалі архітэктур, выяўленчае

мастацтва. Пачатковую мастацкую адукацыю ў Полацкай акадэміі атрымалі беларускія мастакі XIX ст., такія як скульптар Рафал Слізень, жывапісцы Валенцій Ваньковіч, Каспар Бароўскі.

Не меншую вядомасць меў і Напалеон Орда, выхаванец Віленскага універсітэта. Гэта была асоба рознабакова адораная, чалавек, які стаў тыповым прадстаўніком эпохі рамантызму. Тут слухна будзе нагадаць, што шмат якія дзеячы заходнееўрапейскага рамантызму спалучалі ў сабе розныя таленты і віды дзейнасці. Асабліва такая з'ява характэрная для музычнага мастацтва, якое сярод іншых відаў у эпоху рамантызму займала вядучае месца. Амаль кожны з вядомых кампазітараў убіраў у сябе розныя віды дзейнасці: Э.Т.А.Гофман — пісьменнік, кампазітар, мастак, рэжысёр, дырыжор; Ф.Шуман — кампазітар, піяніст, музыказнавец, арганізатар публіцыстычна-выдавецкай справы; Ф.Шапэн — кампазітар, піяніст, педагог, публіцыст; Ф.Ліст — кампазітар, піяніст, дырыжор, арганізатар музычнай адукацыі; Р.Вагнер — кампазітар, дырыжор, тэатрык, рэфарматар. Прыкладаў можна прывесці яшчэ шмат. І ўсе яны будуць пацвярджаць думку аб рознабаковасці і шматпланавасці творчай дзейнасці прадстаўнікоў мастацтва.

Напалеон Орда таксама з'яўляецца характэрнай асобай гэтага часу. Ён быў вядомы як піяніст, кампазітар, мастак, педагог, музычны пісьменнік, тэатрык, грамадскі дзеяч. З некаторымі з сузор'я пералічаных імёнаў Н.Орда быў асабіста знаёмы і ў сваёй творчасці атрымліваў падтрымку з іх боку. Вальсы, паланезы, серэнады, калыханкі, якія Н.Орда піша і выдае ў Парыжы, вітаюцца і ўхваляюцца Ф.Шапэнам і Ф.Лістам, які, дарэчы, адзначаў выключныя здольнасці юнака і зычыў яму бліскучую музычную будучыню. Фрэдэрык Шапэн, у якога Н.Орда бярэ ўрокі фартэпіянага выканальніцтва, прысвячае яму першыя выданні сваіх твораў. Ф.Шапэн і Н.Орда сябруюць, часта Ф.Шапэн адзін ці разам з аўтарам выконвае творы "выдатнага хлопца ліцвіна" (па словах Ф.Шапэна), якія гучаць у парыжскіх салонах, у прыватнасці ў Чартарыўскіх.

Трапіўшы ў Парыж праз Аўстрыю, Італію і Швейцарыю (пасля 1833 г.), куды ён быў вымушаны эміграваць пасля ўдзелу ў рабоце тайнага вучнёўскага таварыства "Заране" (у Свіслацкай гімназіі) і пасля ўдзелу ў паўстанні 1830—1831 гг., Н.Орда наведвае студию майстра архітэктурнага пейзажа П'ера Жырара. Архітэктурна Беларусі, Літвы і Польшчы ў акварэлях і малюнках



Н.Орда



Н.Орда. Кафедральная плошча ў Мінску. (Будынак злева, дзе раней знаходзіўся ліцэй пры Беларускай акадэміі музыкі. Зарыз перабудаваны.)

Н.Орды паўстала перад суайчыннікамі і спадчыннымі пакаленнямі ў дакументальнай дакладнасці. Яна адлюстравана ў 8 серыях 260 графічных аркушаў (больш за 200 малюнкаў зроблена на Беларусі).

Атрымаўшы рознабаковую і рознаўзроўнёвую адукацыю (пачатковае хатняе выхаванне ў бацькоў у вёсцы Варацэвічы Пінскага павета, затым вучоба ў Слуцкай гімназіі, на аддзяленні фізіка-матэматычных навук Віленскага універсітэта, заняткі з Ф.Шапэнам, П.Жырарам), Н.Орда сам займаўся педагагічнай дзейнасцю. У гады эміграцыі ў Парыжы ён распачаў сваю педагагічную дзейнасць, надаючы вялікае значэнне прафесійнаму выхаванню маладога пакалення. Ён працаваў хатнім настаўнікам на Валыншчыне, у г.Чуднаў, у доме графіні Ю.Жавускай, дзе меў магчымасць сустрэцца з Янам Баршчэўскім.

Клапаціўся аб адукаванасці землякоў: ганарары ад сваіх канцэртаў ахвяраваў маламаёмным вучням, напрыканцы жыцця заснаваў стыпендыю свайго імя для бедных, але здольных вучняў рэальнага вучылішча ў Пінску.

Напалеон Орда быў адным з тых практыкаў, якія дбалі пра музычна-тэарэтычную падрыхтоўку вучняў. Ён стварае "Граматыку музыкі, ці Тэарэтычнае і практычнае выкладанне мелодыі і гармоніі з кароткім дадаткам пра фугу, кантрапункт, аркестравыя інструменты, арган, фартэпіяна і пра навуку спеваў для піяністаў" і выдае гэтую працу ў Парыжы (1 частка, 1856 г.), Берліне (2 частка, 1858 г.) і Варшаве (1873 г.).

Рэцэнзаваў "Граматыку музыкі" Станіслаў Манюшка, які вельмі высока ацаніў гэты падручнік гармоніі для музыкантаў-аматараў. Падручнік Н.Орды складаецца з дзвюх частак і ўбірае ў сябе 22 лекцыі, якія прысвечаны вывучэнню пытанняў гармоніі, тэорыі музыкі, поліфаніі, інструментоўкі. Стварэнне падручніка сведчыць не толькі аб прафесіяналізме, навукова-педагагічнай сталасці кампазітара, але і аб пэўнай грамадзянскай пазіцыі аўтара, у якой адлюстравалася важная тэндэнцыя таго часу — дэмакратызацыя мастацкага жыцця, нараджэнне новых формаў асветніцка-адукацыйнай дзейнасці.

Астрашыцкі гарадок.
Палацавы комплекс.
З малюнка Н.Орды



У малюнках Н.Орды прадстаюць перад намі архітэктурныя воблікі беларускіх маёнткаў і сядзіб, у якіх захоўваліся мастацка-тэатральныя традыцыі і якія з'яўляліся ў першай палове XIX ст. цэнтрамі музычна-тэатральнай культуры. Палацавыя і сядзібна-паркавыя

ансамблі буйных магнатаў і заможнай шляхты мелі значэнне не толькі мастацка-эстэтычнай якасці, але часта з'яўляліся і культурна-асветніцкімі асяродкамі.

Вядомасць набылі маёнткавыя тэатры магнатаў Тышкевічаў, якім належалі сядзібы ў Свіслачы, Плешчаніцах,



Канстанцін і Яўстафій Тышкевічы

Лагойску, Астрашыцкім гарадку. У Астрашыцка-Гарадоцкім замкава-палацавым комплексе знаходзілася каштоўная калекцыя твораў выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва (збор жывапісу, старажытнага фаянсу, фарфору і шкла), сабраная М.Тышкевічам, але яна згарэла разам з палацам у 1860 г. Для Свіслацкага тэатра, які заснаваны В.Тышкевічам у 1788 г., у пачатку XIX ст. быў узведзены спецыяльны будынак, які меў вялікую тэатральную залу (212 кв.м), дзве танцавальныя залы (па 83,5 кв.м), 4 артыстычныя прыбіральні, агульную прыхожую і кухню. У тэатральных паказах удзельнічалі вучні Свіслацкай гімназіі, нават больш таго, даследчыкі лічаць, што тэатр фактычна існаваў пры гімназіі, якая ў 1805 г. была заснавана на сродкі графа Тышкевіча [60, с. 211]. Музыкае суправаджэнне забяспечвалася прыдворнай капэлай, кіраўніком якой быў "прыдворны кампаніст" італьянскі кампазітар К.Чыпрыяна.

У аматарскім Плешчаніцкім тэатры часцей за ўсё выступалі перасоўныя трупы, якія гастраліравалі ў Свіслачы. Тэатр у Плешчаніцах меў неабходны набор

дэкарацый і касцюмаў, добрае тэхнічнае абсталяванне, найбольшую вядомасць набыў у 1820—1830-я гады. У Лагойскім маёнтку Канстанціна (1806—1868) і Яўстафія (1814—1873) Тышкевічаў (а гэты старажытны горад, дарэчы, звязаны з родам Тышкевічаў з 1528 г. і належаў

Лагойская сядзіба.
З акварэлі Н.Орды



яму на працягу 15 пакаленняў) была сабрана багатая калекцыя мастацкіх твораў, старажытных рукапісаў. Шмат для папаўнення радавой мастацкай галерэі зрабіў яшчэ раней іх бацька Пій Тышкевіч (1756—1858), які іграў на скрыпцы і флейце, арганізоўваў камерныя і сольныя канцэрты, быў выдатным рэзчыкам па дрэве і інкрустатарам. У Лагойскай галерэі таго часу было больш за 200 карцін італьянскага жывапісу, вялікі збор этрускіх ваз, больш за 1000 медалёў і манет, старажытныя вайсковыя прылады, калекцыя лляных вырабаў Лагойскай фабрыкі. У 100-гадовым узросце (!) Пій Тышкевіч быў абраны ганаровым членам Віленскай археалагічнай камісіі.

Зразумела, што першай школай мастацка-гістарычнага выхавання сыноў быў бацькоўскі дом. У далейшым Яўстафій Тышкевіч з'яўляўся ганаровым апекуном школ (1840 г.), на свае сродкі ён пабудоваў у Барысаве павятовае вучылішча, у 1848—1854 гг. з'яўляўся куратарам Мінскай гімназіі, якую сам скончыў у 1831 г.

Вядомы былі так званыя "чарнышоўскія музыканты", якія выхоўваліся і дзейнічалі ў маёнтку графа З.Р.Чарнышова ў Чачэрску. Навучанне прыгонных акцёрскаму мастацтву і асабліва музыцы працягвалася і ў XIX ст., калі

ўладальніцай Чачэрска ў 1802 г. стала графіня А.Р.Чарнышова.

Да 1810 г. дзейнічаў маэнткавы тэатр у Ружанах. Ён належаў князям Сапегам. Ансамбль новага палаца і тэатр былі пабудаваны па праекту архітэктара Іагана Бекера ў 1784 г. Музычна-тэатральныя традыцыі развіваліся ў Ружанах з другой паловы XVIII ст. Там існавала капэла, з 1775 г. працаваў капельмайстар і кампазітар К.Чыррыяна, які навучаў прыгонных князя і яго самога ігры на скрыпцы. У Ружанах існавала музычна-операная школа, а тэатр налічваў 60 артыстаў і танцоўшчыкаў, сярод якіх вызначаўся Мацей Пранчынскі. У 1874 г. ён паставіў балет "Літасііваець Ціта", які глядзеў кароль Станіслаў Аўгуст Панятоўскі. Прыгонная тэатральная труппа складалася з выхаванцаў школы прыгонных акцёраў.

Будынак тэатра меў глыбокую сцэну з сямю планамі куліс, што дазваляла тройчы змяніць афармленне ў час спектакля. Глядзельная зала была падковападобнай формы з двума ярусамі ізаляваных ложкаў: 14 — у першым, 15 з каралеўскай ложкай у цэнтры — у другім.

У маэнтку Гарадзішча пад Мінскам, які належаў вядомаму на Беларусі меламану і мецэнату У.М.Ракіцкаму, працаваў беларускі пяніст, кампазітар, дырыжор і педагог Юзаф Дашчынскі (1781—1844). Там ён узначальваў сімфанічны аркестр, у выкананні якога гучалі сімфоніі І.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена, даваў урокі фартэпіянай ігры. Сам Ю.Дашчынскі быў аўтарам каля 100 музычных твораў, якія былі выдадзены ў Маскве, Вільні, Варшаве, Вене, Лейпцыгу.

Вышэйпрыведзеныя прыклады дзейнасці тэатраў, арганізацыі мастацкай адукацыі ў асяроддзі маэнткавых культур з'яўляюцца амаль апошнімі з гісторыі фарміравання прыватнаўласніцкага соцыуму. У першай палове XIX ст. завяршыўся працэс развіцця мастацкай адукацыі ў маэнткавых і сядзібных установах. У гэты час завяршылася і вядучая роля агульнаадукацыйных устаноў у фарміраванні мастацкіх ведаў, уменняў, навыкаў. Папярэдняя гісторыя мастацкай адукацыі ў Беларусі падрыхтавала ўмовы, у якіх стала магчымай арганізацыя

самастойных спецыяльных навучальных устаноў у межах музычнага, тэатральнага, выяўленчага мастацтваў.

3.2. ФАРМІРАВАННЕ ЎСТАНОЎ СПЕЦЫЯЛЬнай МАСТАЦКАй АДУКАЦЫі ў ДРУГОй ПАЛОВЕ XIX—ПАЧАТКУ XX ст.

У другой палове XIX ст. канчаткова сфарміраваўся прынцып самастойнай, раздельнай адукацыі ў межах розных відаў мастацтва. Узрасталі значэнне і аўтарытэт прафесіяналаў. Музычнае, тэатральнае, выяўленчае мастацтва становілася справай жыцця, асноўнай прафесіяй чалавека. Рамантызм ламаў стэрэатыпы і каноны, узаконьваў свабоду думак і творчасці. Цэнтрам мастацкага жыцця стаў горад, які цяжка было ўявіць без гучання аркестраў у скверах і парках, на плошчах, без канцэртных вечароў у дваранскім асяроддзі і ў навучальных установах. На Беларусі ў другой палове XIX ст. асноўную ролю ў лёсе мастакоў, музыкантаў, акцёраў стала іграць шырокае гарадское асяроддзе. Гарадскі мастацкі быт вызначыў вядучыя жанры ў мастацтве часу: гэта была фартэп'янная, скрыпічная мініяцюра, асноўны характар якой звязаны з танцавальнасцю, развівалася гарадская песня, ці раманс, і вакальнае выканальніцтва было вельмі папулярным; ставіліся музычна-драматычныя спектаклі; ствараліся новыя з рамантычным духам партрэты, пейзажы, нацюрморты, гістарычныя і бытавыя палотны, графічныя гісторыка-архітэктурныя замалёўкі, літаграфіі і г.д.

Упершыню небывалае значэнне набывае канцэртная эстрада. Канцэрт як форма музычных зносін выходзіць на адзін узровень з тэатральным прадстаўленнем. Канцэртнае выканальніцтва (у межах музычнага і тэатральнага мастацтва) абумоўлівае выхаванне салістаў-інструменталістаў, чытальнікаў. Фарміруецца выставачная дзейнасць, у рамках якой сцвярджаюцца асобы мастакоў. Адною з характэрнейшых рысаў рамантычнага перыяду другой паловы XIX ст. у мастацкай культуры становіцца незвы-

чайнае, ніколі дагэтуль не існаваўшае ўздзеянне літаратуры на мастацтва і мастацтва на літаратуру.

Менавіта мастацтва, з пункту гледжання рамантыкаў, спасцігае сутнасць свету, што вызначаецца не ў абстрактных паняццях, а ў эмацыянальнай непасрэднасці. Мысльці вобразамі, на думку рамантыкаў, вышэй, чым мысльці паняццямі. Менавіта ў сродках мастацтва фарміруюцца сутнасць, глыбіня пачуццяў, якія не могуць быць перададзены словамі. Па словах В.Гётэ, "мастацтва – гэта пасрэднік невымоўнага"[54, с.325].

Відавочна, што такое асэнсаванне жыцця ў эпоху рамантызму і надало мастацтву вельмі высокае значэнне, вывела яго на адзін з першых узроўняў у сістэме сацыяльных каштоўнасцей. Адсюль і адносіны да мастацкай адукацыі, у межах якой павінны былі фарміравацца індывідуальнасці. Канцэртная, выставачная арганізацыя мастацкага жыцця абумоўлівала надрыхтоўку асоб твораў, выканаўцаў, педагогаў.

Працэс авалодання ведамі, уменнямі і навыкамі ў галіне розных відаў мастацтва на Беларусі набываў пэўную сістэматычнасць і здзяйсняўся праз розныя віды навучальных устаноў. Па сваім узроўні яны ў другой палове XIX—пачатку XX ст. адпавядалі пачатковаму і сярэдняму ўзроўню мастацкай адукацыі. Выхаванне мастакоў і музыкантаў здзяйснялася праз такія формы, як хатняе навучанне, прыватныя ўрокі і студыі, музычныя і мастацкія школы, спецыяльныя класы пры разнастайных таварыствах аматараў прыгожых мастацтваў, школы-майстэрні, вучылішчы.

Тэатральная адукацыя як асобная спецыяльная галіна дзейнасці ў гэты перыяд не вызначалася. Можна меркаваць, што навучанне акцёрскаму майстэрству ішло падчас працы над спектаклем. Часта буйныя акцёры-гастралёры, што прязджалі на Беларусь, становіліся дарадчыкамі і "ў прафесійным выхаванні менш вопытных сабратаў па мастацтве"[60, с. 336]. Тым больш, што і ў рускай тэатральнай культуры спецыяльная адукацыя фарміравалася не асобна, а ў межах музыкага і харэаграфічнага мастацтваў. Методыка навучання часцей за ўсё супадала з

агульнаэстэтычнымі патрабаваннямі. Так, І.А.Дзмітрыеўскі (1736—1821) засяроджаў увагу на беражлівых адносінах да творчай індывідуальнасці акцёра; А.А.Шахаўскі (1777—1846) вучыў акцёраў "з голасу"; М.С.Шчэпкін (1788—1863) заклікаў акцёраў вучыцца ў жыцця, сцвярджаючы непарыўнае спалучэнне эстэтычных і этычных прынцыпаў у творчасці акцёра, аб'яднанне прафесійнай падрыхтоўкі з агульным выхаваннем [201, с. 118].

Барацьбу за рэарганізацыю тэатральнай адукацыі ў 80-я гады XIX ст. узначаліў А.М.Астроўскі (1823—1886). Ён склаў дзве запіскі "Аб тэатральных школах" (1882), у якіх выказаў свае погляды на арганізацыю і метадыку тэатральнай адукацыі. А.М.Астроўскі быў вядомы на Беларусі, яго п'есы часта ставіліся ў драматычных тэатрах. Можна меркаваць, што і яго тэатральна-адукацыйныя прынцыпы таксама маглі выкарыстоўвацца ў беларускай тэатральнай культуры.

Хатняе навучанне тычылася першапачатковага мастацкага выхавання ў межах сямейных традыцый. Да гэтай формы навучання можна аднесці зносіны ў межах мастацкага асяроддзя, якія афіцыйна не афармляліся як пэўная вучэльня, але давалі вызначаную мастацкую падрыхтоўку. Так, жывапісец Ян Манюшка (1855—1910) — сын вядомага кампазітара Станіслава Манюшкі — "штуршок" да мастацкай адукацыі атрымаў у асяроддзі яго бацькі. Сярод пісьменнікаў, мастакоў, музыкантаў, з якімі ён сябраваў, быў і вядомы пейзажыст Вікенцій Дмахоўскі (1805/7?—1862). Як лічаць даследчыкі, менавіта ён мог аказаць уплыў на развіццё мастацкіх здольнасцей Я.Манюшкі.

Першапачатковае хатняе навучанне ў свайго бацькі Вікенція Дмахоўскага атрымаў і беларускі жанрыст Уладзіслаў Дмахоўскі (1841—1913), які потым вучыўся ў Віленскай рысавальнай школе І.П.Трутнева, а затым у Парыжы.

У сярэдзіне 1860-х гадоў хатнім настаўнікам дзяцей генерала Дружыніна ў Мінску працаваў Іпаліт Гараўскі (1828—?, брат Апалінара), які спецыяльную адукацыю ў

галіне выяўленчага мастацтва атрымаў у Мінскай школе Машчынскага.

Як прыклад можна прывесці і Юзафа Гілярыя Главацкага (1789—1858), які першыя навывкі атрымаў у свайго бацькі, тэатральнага мастака і партрэтывста Антонія Главацкага (каля 1750—1811), а потым ужо вучыўся ў Віленскай мастацкай школе Я.Рустэма і затым выкладаў там перспектыву і кіраваў літаграфскімі майстэрнямі. Пачатковую мастацкую адукацыю ў свайго бацькі атрымаў таксама і М.Андрыйлі.

З асяроддзя кампазітараў у сваіх бацькоў атрымалі першاپачатковае хатняе выхаванне Ф.Міладоўскі, Н.Орда, А.Абрамовіч, М.Ельскі.

Да хатніх прыватных настаўнікаў музыкі можна аднесці і Леана Скрабешкага, які з сярэдзіны 1850-х гадоў дырыжыраваў аркестрам мясцовых аматараў музыкі ў Магілёве, выступаў як выканаўца на фартэпіяна і фісгармоніі і навучаў ігры на розных інструментах. Ён таксама з'яўляўся аўтарам артыкулаў пра музычнае жыццё Магілёва ў часопісе "Ruch muzyczny".

Праблема арганізацыі спецыяльных школ аставалася вельмі актуальнай. Хаця вопыт мастацкага жыцця першай паловы XIX ст. і даваў прыклады дзейнасці мастацкіх школ, але яны больш тычыліся музычнага профілю. Так, у Гомелі ў 1830 г. была адкрыта музычная школа на аснове матэрыяльнай базы ордэна езуітаў, высланых за межы Расійскай дзяржавы. Узначальваў школу і аркестр, які быў там арганізаваны і дзейнічаў дзякуючы наяўнасці музычных інструментаў і нотнай бібліятэкі, Тадэвуш Сіпайла [45, с. 70—71]. У вопісе інструментаў значыліся: 2 кларнеты, 2 фаготы, 2 валторны, 2 трубы, літаўры і інш. Сярод нотных выданняў былі 22 маршы, 21 сімфонія, 9 уверцюр, 3 Stabat Mater, 2 месы і інш. Тадэвуш Сіпайла і яго бацька Юзэфат добра валодалі іграй на розных духавых інструментах, разам з тым Юзэфат мог вырабляць тросці для габоў і фаготаў, рабіць скрыпкі і рамантаваць розныя музычныя інструменты. У школе вучыліся хлопцы ад 10 да 26 гадоў, якім даваліся не толькі ўменні ігры на розных інструментах і спеваў па нотах, але і навывкі

пісьма, арыфметыкі, географіі. Тэрмін навучання вызначаўся не менш за 8 гадоў.

У галіне выяўленчага мастацтва ў другой палове XIX ст. арганізацыя школьнай адукацыі актывізавалася. Яе арганізатарам у Мінску стаў архітэктар В.Ф.Маас, які прыехаў сюды з Адэсы ў 1889 г., дзе працаваў у рысавальнай школе [75, с. 218]. Ён вырашыў сабраць сродкі для адкрыцця школы і для гэтага арганізаваў мастацкую выставу, на якой экспанаваліся творы мясцовых мастакоў.

Нязначнай сумы грошай, якая засталася пасля расходаў на арганізацыю выставы, не хапала на адкрыццё школы. Таму В.Ф.Маас "паспрабаваў, — як ён пісаў, — адкрыць мастацка-сталярную майстэрню, у якую прымаў вучняў бязвыплатна, прычым частку даходаў з майстэрні раздаваў бедным вучням у выглядзе дапамогі, каб даць ім магчымасць пры майстэрні ж вучыцца маляванню. Жадаючых вучыцца было шмат, але не маючы ніякай пабочнай падтрымкі, праз два гады з-за недахопу сродкаў быў вымушаны закрыць майстэрню і школу"[75, с.219].

У 1894 г. у Мінску адкрываецца і музычная школа С.Я. Шацкінай. У першы год работы ў школе выкладалі: па класу фартэпіяна "пані С.Я.Шацкіна, якая закончыла з прэміяй Лейпцыгскую кансерваторыю, вучаніца Рэйнеке і Ліста; пані Г.Хаванская, былая выкладчыца Саратаўскага аддзялення Музычнага таварыства; пан І.Дабржэвіч, які закончыў Маскоўскую кансерваторыю; па класу спеваў пані Н.Э.Карафа, артыстка Імператарскай оперы, вучаніца Маркезі; па класу скрыпкі пан Г.Пушылаў, артыст-саліст Імператарскіх тэатраў, які закончыў Санкт-Пецярбургскую кансерваторыю"[135, с. 26—27]. У школу прымаліся і тыя, што жадалі вывучаць толькі тэорыю музыкі і харавыя спевы. Выкладчыкам тэарэтычных прадметаў быў запрошаны М.К.Ліпольд, які скончыў з дыпламам Дрэздэнскую кансерваторыю, вучань прафесара Т.Кірхнера і Дрээке.

Як відаць, выкладчыкі школы мелі вышэйшую музычную адукацыю, якую атрымалі ў айчынных і замежных кансерваторыях у вядучых педагогаў-музы-

кантаў. Гэта дае падставу меркаваць, што ў Мінскай музычнай школе выкладанне вялося на даволі высокім прафесійным узроўні.

З цягам часу педагогічны састаў пашыраўся, адкрываліся новыя аддзяленні. У школе пачалі выкладаць спявачка Я.М.Стрэмавухава, якая займалася ў Ферні Лепарса ў Парыжы, скрыпач Шалоўскі, піяністка Р.Масткова, якая скончыла Маскоўскую кансерваторыю.

Як адзначалася ў "Мінских губернских ведомостях", "выкладанне ў школе вядзецца па кансерваторскай методзе, і пані Шацкіна звяртае строгуя ўвагу на сур'ёзную падрыхтоўку музычнай справы"[135, с.27].

Вучні школы выступалі ў канцэртах, вялікія і цікавыя праграмы якіх прыцягвалі значную колькасць слухачоў. Школа набыла папулярнасць; адзначаліся сур'ёзная, на належнай вышыні работа педагогаў, добры ўзровень выканання вучняў.

У праграму канцэртаў уваходзілі такія складаныя творы, як фартэпіянный канцэрт і капрычыю Ф.Мендэльсона, варыяцыі і экспромт-фантазія Ф.Шапэна, канцэрт І.Гумеля, санаты В.Моцарта, фантазія з оперы "Фауст" (пералажэнне для скрыпкі) і інш. Сярод выканаўцаў рэцэнзенты вылучалі брата і сястру Маўшовічаў, Жуковіч, Вярблоўскую, Пякарскую, Багущэвіча, Цёмкіна і інш.

У гарадах Беларусі на мяжы XIX—XX ст. было адкрыта некалькі новых музычных і мастацкіх школ. У 1886 г. пачынае дзейнічаць музычная школа пані Пячкоўскай у Магілёве, у першыя гады XX ст. набывае вядомасць музычная школа С.Л.Захарына ў Гомелі. У Мінску адкрываецца клас малявання жывапісца А.Папова (1899), школы Я.Кацэнбогена (у якой у 1906 г. навучаліся 24 вучні) і Я.Кругера (з 1904 г. — курсы, з 1906 г. —



Я.Кругер. Аўтапартрэт.

школа), у якой вучыўся М.П.Станюта. У Магілёве выкладаў Ф.Пархоменка, у Віцебску дзейнічала школа Ю.Пэна.

Ю.Пэн (1854—1937) — вучань М.Лавярэцкага і П.Чысцякова на Пецябургскай акадэміі мастацтваў — унёс значны ўклад у арганізацыю мастацкай адукацыі на Беларусі. У 1898 г. ён стварыў Віцебскую школу-майстэрню. Гэта была прыватная школа малявання і жывапісу, якая існавала пры майстэрні мастака. Школа існавала да 1918 г., і ў праграму заняткаў уваходзілі такія раздзелы, як маляванне геаметрычных прадметаў, арнаментаў і гіпсавых фігур, маляванне з натуры і на пленэры. Тэрмін навучання быў дастаткова "вольны", ад аднаго да шасці месяцаў, што залежала, відаць, ад фінансавых сродкаў навучэнцаў.

Вось як апісвае школу Ю.Пэна адзін з яе выхаванцаў:



Ю.Пэн. Аўтапартрэт

"Першы раз я даведаўся аб існаванні Пэна, калі ехаў неяк на трамваі ўніз да Саборнай плошчы і мне кінуўся ў вочы белы на сінім фоне надпіс:

"Школа жывапісу Пэна"...

Гэтая шыльда падалася мне нібыта з другога свету.

Сіняя, як нябесны блакіт.

Адкрытая дажджу і пякучаму сонцу...

Ледзь пераступіўшы парог, на лесвіцы, адчуваю п'янілыя цудоўны пах палатна і фарбаў. Паўсюды вісяць партрэты...

Майстэрня набіта карцінамі, зверху данізу. Нават на падлозе звалены малюнкi і скручаныя палотны. Вольная толькі стоць.

Там раскінуліся на прасторы палотнішчы павуціння.

Усё завалена гіпсавымі рукамі, нагамі, грэчаскімі галовамі, белымі, пакрытымі слоём пылу, арнаментамі.

Усім нутром адчуваю, што шлях гэтага мастака — не мой. Што за шлях — яшчэ не ведаю. Думаць няма калі.

Галовы як жывыя. Падымаючыся па лесвіцы, я абмацваю то нос, то шчаку...

Але вось, урэшце, і доўгачаканы майстар.

Грош цана майму таленту, калі я не змагу апісаць вам Пэна!

Ён малы ростам. Але гэта яму не шкодзіла. Тым больш у яго зграбная фігурка.

Полю яго пінжака коса збягаюць да каленяў.

Разлятаюцца — управа, улева, уверх і ўніз, і разам з імі лётае гадзіннікавы ланцужок.

Рухомая светлая бародка клінком выказвае вітанне, сум, пахвалу.

Мы падыходзім — мэтр нядбайна вітаецца...

Пэн непранікальны... Бегла прагледзеушы копіі з "Нівы", ён цэдзіць:

—Н-ну... некаторая схільнасць праглядае...

Я атрымаў ад бацькі 5 рублёвых манет і няпоўныя два месяцы правучыўся у віцебскай школе Пэна.

Што я там рабіў? Не ведаю сам [220, с.58—61].

А вучыліся ў гэтай школе Э.Эйдэльман, Л.Шульман, З.Азгур, Е.Кабішчар, Я.Мінін, С.Юдовін, а таксама мастак, які знайшоў "іншы шлях", — Марк Шагал. У 1907 і 1914 гадах адбыліся выставы работ Ю.Пэна і яго вучняў.

Многія жыхары Беларусі атрымалі музычную і мастацкую адукацыю ў Пецярбургскай, Маскоўскай, Варшаўскай, Кельнскай, Парыжскай, Берлінскай і іншых кансерваторыях ці акадэміях мастацтваў і пасля вяртання ў родныя мясціны працавалі ў музычных, мастацкіх школах або давалі прыватныя ўрокі.

Музыкантаў, якія жадалі займацца педагагічнай працай, было даволі многа, і навучанне музыцы было вельмі папулярным. Сярод вядомых можна назваць імёны выкладчыкаў музыкі, якія працавалі ў Мінску: скрыпач Г.Мазалёў, піяністы Б.Бімберг, А.Буткевіч, І.Дабржэвіч, Б.Мейер, Л.Стэфановіч, С.Хаванская, вакалісты Я.Альшэўскі, Н.Карафа, Ю.Лео, В.Сабо. Некаторыя педагогі выкладалі па некалькіх спецыяльнасцях: Тэадор

фон Кімель — фартэпіяна, арган, віяланчэль, Кронберг — фартэпіяна і медныя інструменты, Я.Маркузе — фартэпіяна і тэорыя музыкі.

Адкрыццё ў чэрвені 1890 г. у Мінску будынка гарадскога тэатра прыцягнула ў горад нямала здольных музыкантаў і запатрабавала спецыяльнай падрыхтоўкі выканаўцаў, асабліва вакалістаў. Многія з прыезджых спевакоў пачыналі даваць урокі спеваў. Так, артыстка Рускай оперы Н.М.Муранская, якая закончыла Пецярбургскую кансерваторыю па класе прафесара Каміла Эверардзі, давала прыватныя ўрокі опернага, канцэртнага і сольнага выканання. Праграма навучання складалася з двух курсаў: малодшага ("пастаноўка голасу, развіццё дыхання, выраўноўванне рэгістраў, вакалізацыя і тлумачэнне тэорыі музыкі") і старэйшага ("вывучэнне розных відаў вакальнай музыкі — класічнай і сучаснай, дэкламацыя і фразіроўка; спецыяльная падрыхтоўка да сцэны: складанне рэпертуару, вывучэнне роляў, сцэнічных прыёмаў, мімікі і інш.") [135, с. 25].



Н.Муранская

Разам з тым Н.Муранская выступала з гастраліруючымі трупамі на сцэне Мінскага тэатра і з вялікім поспехам выконвала партыі Маргарыты ("Фаўст" Ш.Гуно), Тамары ("Дэман" А.Рубінштэйна), Тацыяны ("Яўгеній Анегін" П.Чайкоўскага), Антаніды ("Іван Сусанін" М.Глінкі) і інш.

У Магілёве ў пачатку XX ст. былі адкрыты агульнадаступныя курсы сольных спеваў. Іх арганізатарам стала Юлія Рэйдар, якая прыехала ў Магілёў у 1902 г. пасля заканчэння Харкаўскага музычнага вучылішча, удасканалвання майстэрства ў Італіі і выступленняў у рускіх оперных трупам. Па сведчанні "Могілёвских губернских ведомостей" (1906, 3 мая), "Пані Рэйдар валодае моцным, вялікага дыяпазону, прыемнага тэмбру драматычным

сапрана, якое свабодна даходзіць да верхняга "до", цудоўнай італьянскай школай. Поўнае бляску і артыстычнага тэмпераменту выкананне ёю ў канцэрце такіх складаных італьянскіх п'ес, як два вальсы Ардыці, паказалі, што пані Рэйдар магла б з'яўляцца ўпрыгожаннем любой опернай сцэны. Зыходзячы з інтарэсаў нашага грамадства, мы не можам, аднак, не пажадаць, каб цяперашняя дзейнасць пані Рэйдар у нашым горадзе была не толькі невялікім этапам у яе музычнай кар'еры. Оперная кар'ера заманлівая, але цяжкая, а дзейнасць добрага прафесара спеваў мы лічым больш плённая ў справе служэння вышэйшаму з мастацтваў — музычнаму мастацтву. Зрэшты, шмат будзе залежаць ад нашага грамадства, каб затрымаць даўжэй пані Рэйдар".

Па методзе італьянскіх маэстра Ранконі і Петца, у якіх яна навучалася, Ю.Рэйдар галоўную ўвагу звяртала на пастаноўку голасу і развіццё правільнага дыхання пры спевах. У гэтай студыі першапачатковую адукацыю атрымаў Сяргей Мігай — вядомы рускі спявак і педагог, народны артыст РСФСР, які выступаў у вядучых тэатрах Масквы і Ленінграда, з'яўляўся прафесарам Маскоўскай кансерваторыі.



І.Трутнеў

У 1914 г. пры Мінскай Аляксеўскай жаночай гімназіі на базе класа фартэп'яаннай ігры былі адкрыты музычныя курсы Г.Ф.Львовай. Тэрмін навучання вызначаўся ў тры

гады. Поруч з заняткамі ў класах фартэпіяна (выкладчык Г.Ф.Львова), скрыпкі (выкладчык Ю.Р.Жухавіцкі), спеваў (выкладчык Ю.І.Багуслаўскі), сумеснай ігры (выкладчык Г.В.Іваноўскі), харавых спеваў (выкладчык Ф.Г.Леўчанка) вяліся заняткі і па агульнатэарэтычных дысцыплінах: тэорыя музыкі і эстэтыка, методыка фартэпіянай ігры (выкладчык Г.Ф.Львова), сальфеджыю і гармонія (выкладчык Л.П.Эмерман). Скончыўшым гэтыя курсы прысвойвалася кваліфікацыя выкладчыкаў музычных школ.

У апошняй трэці XIX ст. у Беларусі адкрываецца шэраг спецыяльных школ, мастацкіх і музычных. Гэтыя школы былі вельмі неабходныя, бо яны з'яўляліся пэўнай ступенькай на шляху да вышэйшай адукацыі. Значнай і даволі працяглай аказалася дзейнасць Віленскай рысавальнай школы, арганізатарам якой з'явіўся Іван Пятровіч Трутнеў (1827—1912). Гэта быў вядомы рускі жывапісец, графік і педагог, які шмат зрабіў для развіцця мастацкай адукацыі ў Беларусі. Сам ён вучыўся ў Строганаўскім вучылішчы ў Маскве, а таксама ў Пецярбургскай акадэміі мастацтваў. У 1888 г. яму было прысвоена ганаровае званне акадэміка. Па сваіх эстэтычных поглядах ён быў блізкі да "перасоўнікаў". Працуючы ў жанрах бытавым, гістарычным, партрэтным і пейзажным, І.П.Трутнеў прысвяціў многія свае работы побыту беларускіх і літоўскіх сялян, рабіў замалёўкі архітэктурных помнікаў Полацка, Віцебска, Мсціслава і іншых.

Ён арганізаваў і ўзначальваў Віленскую рысавальную школу (1866—1914), якая была адкрыта для садзеяння развіццю прамысловасці ў Паўночна-Заходнім краі Расійскай імперыі і падпарадкоўвалася Пецярбургскай АМ. Сярод выкладчыкаў вылучаюцца імёны І.Бальзукевіча, І.Рыбакова, П.Ромера, І.Чамаданавы, В.Разанавы. Гэта школа падрыхтавала шмат настаўнікаў малявання і чарчэння для губернскіх і павятовых школ Беларусі і Літвы. За час існавання Віленскай рысавальнай школы ў ёй навучалася каля чатырох тысяч чалавек [39, с.124]. Там вучыліся Л.Альняровіч, М.Антакольскі, Я.Драздовіч, Э.Паўловіч,

І.Шрэдар, У.Дмахоўскі, Ф.Пархоменка, І.Дабравольскі, Б.Тамашэвіч, Д.Баркоўскі і інш.

Язэп Драздовіч — выхаванец прафесара І.Трутнева, вядомы графік, жывапісец, вучоны-этнограф, пісьменнік — так вызначаў сваё творчае крэда: "Рысуй народ, падай чалавека працы. Рысуй хату і дзяцей, раскажы пра іх мару і долю. Падымі нескранутыя пласты гісторыі"[58, с.375].

Менавіта авалодванне прыкладным маляваннем, а таксама чарчэннем было галоўнай задачай пры арганізацыі школы І.Трутнева. У цыркуляры па Віленскай навучальнай акрузе за 1866 г. адзначалася: "Школа павінна была даць жадаючым магчымасць вывучаць мастацтва рысавання адпаведна ступені карыснасці ў прымяненні да рамёстваў і сабрычнай вытворчасці" [58, с. 156]. Але па сутнасці школа вырашала больш шырокія і больш мастацка-прафесійныя задачы. Пры ёй існаваў клас жывапісу, у якім ствараліся ўмовы для забеспячэння развіцця і ўдасканалення здольнасцей аматараў прыгожага мастацтва. Сістэма навучання ў школе ўключала першапачатковыя звесткі па архітэктуры і перспектыве.

У класе жывапісу праграма навучання грунтавалася на строга акадэмічных патрабаваннях. Спачатку рабіўся малюнак геаметрычных формаў, потым гіпсавых мадэлей, а напрыканцы навучання — жывой натуре. Авалодванне жывапісным майстэрствам праходзіла паэтапна: алейныя копіі арыгінальных прац, стварэнне вобраза з натуре. Жывапісцам таксама выкладаліся тэорыя перспектывы, пластычная анатомія, лепка і акварэльны жывапіс.

І.П.Трутнеў не губляў сувязі са сваімі выхаванцамі. Па традыцыі лепшыя работы былых вучняў прысылаліся ў Вільню і экспанаваліся на пастаяннай мастацкай выстаўцы ў Віленскім музеі.

Спецыяльныя школы і рамесныя класы, вучэбныя майстэрні ствараліся і для вырашэння задач развіцця рамёстваў і саматужных промыслаў. У другой палове XIX ст. было створана некалькі рамесных школ па розных відах народнага мастацтва. Першую школу ткацтва на Беларусі заснавала графіня Ганна Мооль у г.Рэжыцы Віцебскай губерні. Таксама ёю было адкрыта некалькі

магазінаў па продажу вырабаў гэтай школы-майстэрні ў Вільні, Варшаве і Пецярбурзе. Як пісала "Наша ніва" (1909 г., № 9), "адсюль пайшлі ўсе іншыя школы нашага краю. ...У Рэжыцкім варштаце (школе) ёсць 10 самалётаў (станкоў), робяцца лепшыя гатункі сукна"[58, с.258]. Пасля заканчэння курса вучобы ў майстэрні ткачыкі працягвалі працаваць у гэтай жа ці ў іншых ткацкіх майстэрнях.

Школы-майстэрні падобнага тыпу былі адкрыты таксама ў Клецку, Койданаве, маёнтку Барок, пры Слуцкім аддзяленні Мінскага сельскагаспадарчага таварыства, у мястэчку Каты Мінскай губерні і Бранчыцах каля Слуцка, у Дзісне Віцебскай губерні. У Кацельніках Мінскай губерні была створана вучэбна-ткацкая майстэрня.

У другой палове XIX ст. прыкметна актывізавалася культурнае жыццё гарадоў Беларусі, абумоўленае глыбокімі эканамічнымі і сацыяльнымі зрухамі, што адбываліся ў Расіі пасля адмены прыгоннага права. Прадстаўнікі перадавой дэмакратычнай культуры імкнуліся да больш актыўных грамадскіх сувязей, пашырэння магчымасцей асветы, прапаганды ідэй барацьбы за правы народа. Гэтыя высокія мэты аб'ядноўвалі музыкантаў, літаратараў, мастакоў у музычна-мастацкія таварыствы, якія атрымалі шырокае распаўсюджванне ў другой палове XIX ст.

Да гэтага часу ўжо было арганізавана Рускае музычнае таварыства ў Пецярбурзе (1859 г.) і Маскве (1860 г.), адкрыты Пецярбургская (1862 г.) і Маскоўская (1866 г.) кансерваторыі, стварэнне якіх мела важнейшае значэнне для фарміравання рускай культуры. Дзейнічалі Пецярбургская акадэмія мастацтваў (з 1757 г.), Маскоўскае вучылішча жывапісу, скульптуры і дойлідства (з 1843 г.). Функцыяніраванне гэтых навучальных устаноў значна ўплывала на развіццё мастацкага жыцця беларускіх гарадоў.

У Беларусі літаратурна-музычныя гурткі і таварыствы сталі арганізоўвацца ў апошняй чвэрці XIX ст. Іх галоўнай мэтай было эстэтычнае выхаванне больш

дэмакратычных колаў насельніцтва, распаўсюджанне мастацкіх ведаў, прафесійнай адукацыі. Існавалі Музычнае таварыства ў Мінску (1860 г.), Літаратурна-музычна-драматычны гурток аматараў (1884 г.), Брэсцка-літоўскае музычна-драматычнае таварыства аматараў (1855 г.), Таварыства музычнага і драматычнага мастацтва ў Віцебску (1887 г.), Брэсцкі музычна-драматычны гурток (1892 г.), Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў у Мінску (1898 г.), Магілёўскі музычна-драматычны гурток (1905—1914 гг.), Гродзенскае таварыства аматараў драматычнага і музычнага мастацтва "Муза" (1907—1914 гг.), Мінскае літаратурна-артыстычнае таварыства (1906—1909 гг.), Мінскае таварыства сяброў музыкі (1912 г.) і інш.

У музычных класах гэтых таварыстваў вучні абучаліся фартэпійнай ігры, спевам, выкладалася тэорыя музыкі. Для вучняў, якія жадалі займацца ў класах струнных або духавых інструментаў, запрашаліся педагогі адпаведных спецыяльнасцей.

У канцы кожнага навучальнага года назначаліся публічныя выпрабаванні вучняў. Тым, хто паспяхова закончыў курс па спецыяльнасці, выдаваліся пасведчанні, якія давалі права ў далейшым займацца выкладчыскай дзейнасцю.

Музычная літаратура таго часу адзначала высокі ўзровень выкладання ў музычных класах: "Верагодныя даныя ўказваюць таксама на той вельмі радасны факт, што ў Смаленску, Пензе, Вільні, Мінску, Тыфлісе, Казані справы існуючых там музычных класаў знаходзяцца ў здавальняючым стане" [135, с. 19].

Па ініцыятыве Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў у Мінску ў 1899 г. была адкрыта выстаўка Таварыства перасоўных выставак, на якой экспанаваліся творы У.Макоўскага, М.Касаткіна, І.Рэпіна, А.Архіпава і іншых вядомых рускіх мастакоў. А ўвогуле першая мастацкая выстава на Беларусі была арганізавана ў 1891 г. у Мінску.

Новае стагоддзе ўнесла ў жыццё краіны важныя сацыяльна-палітычныя змены. Пад уздзеяннем

рэвалюцыйнага руху, узмацнення нацыянальна-вызваленчай барацьбы, агульнага палітычнага ўздыху ў пачатку XX ст. стала больш плённым і развіццё беларускай культуры.

Узнікае беларускі прафесійны тэатр, яскравую старонку ў развіццё якога ўпісала Першая беларуская трупa Ігната Буйніцкага. Ажыўляецца мастацкае жыццё гарадоў. У перыяд з 1890 г. на 1917 г. у Мінску і іншых гарадах Беларусі было арганізавана больш за 10 мастацкіх выстаў, на якіх экспанаваліся творы мясцовых мастакоў. Значна багацейшым становіцца і музычнае жыццё, актывізуюцца гастрольныя выступленні рускіх оперных труп, аркестравых і харавых калектываў, салістаў. У беларускіх гарадах гучалі оперы "Жыццё за цара" М.Глінкі, "Русалка" А.Даргамыжскага, "Барыс Гадуноў" М.Мусаргскага, "Яўгеній Анегін", "Пікавая дама" П.Чайкоўскага, "Царская нявеста" М.Рымскага-Корсакава, "Аіда", "Трубадур", "Травіята", "Рыгалета" Дж.Вердзі, "Кармэн" Ж.Бізэ і інш. Операй П.Масканы "Сельскі гонар" дырыжыраваў сам аўтар.

На мяжы XIX і XX стст. у Беларусі гастраліравалі піяністы Іосіф Гофман, Іосіф Слівінскі, Рауль Пюньо, А.І.Зілоці, Анна Есіпава, у якой "на самай справе фартэпіяна не іграе, а спявае, яе нюансіроўка вызначае ў ёй масу чыста мастацкага чутця, не пазбаўленага самастойнай творчасці"; скрыпачы Пабла Сарасатэ, Леапольд Аўэр, Карл Грэгаровіч; віяланчэлісты Дагід Попер, А.Вержбаловіч; спявак Ф.Шаляпін, "канцэрт якога прайшоў з велізарным поспехам", аркестр рускіх народных інструментаў пад кіраўніцтвам В.В.Андрэева і інш.[135, с. 29] .

У 1895 г. у Гродне, Мінску і Магілёве адбыліся канцэрты С.Рахманінава. Ён выступаў сумесна з італьянскай скрыпачкай Тэрэзінай Туа. У кароткіх газетных рэцэнзіях, напісаных у захапляльнай, уласцівай таму часу манеры, вялікая ўвага надавалася ўжо вядомай італьянцы, якая гастраліравала ў Расіі. Пра Сяргея Рахманінава пісалі як пра "маладога, падаючага надзеі піяніста" і выдатнага акампаніятара пані Туа. Разам з тым

варта заўважыць, што выконваемыя С.Рахманінавым у канцэртах Накцюрн с-moll, Вальс і "Калыханка" Ф.Шапэна, "Шапаценне лесу" і Вальс-экспромт Ф.Ліста, вальс з "Фаўста" Гуно-Ліста, Баркарола А.Рубінштэйна, Баркарола А.Арэнскага, фантазія на тэмы "Яўгенія Анегіна" П.Пабста, а таксама ўласныя творы "Прэлюдыя", "Мелодыя", "Серэнада" і "Палішынэль", безумоўна, выклікалі вялікую цікавасць слухачоў і ў пэўнай ступені паўплывалі на выбар рэпертуару мясцовых выканаўцаў [135, с. 29].

На мяжы XIX-XX стст. былі адкрыты і дзве сярэднія спецыяльныя навучальныя ўстановы — Мінскае вучылішча арганістаў і Мінскае музычнае вучылішча.

Мінскае вучылішча арганістаў (1871—1897) было адзінай па сваім профілі навучальнай установай ва ўсёй Расійскай дзяржаве. Так адзначалася ў "Записках Северо-Западного отдела Русского географического общества" (142, с.58). Ініцыятарам яго заснавання быў канонік Францыск-Фердынанд Яўстафавіч Сенчыкоўскі (1837—1907). Ён нарадзіўся ў маёнтку Сноў Навагрудскага павета Гродзенскай (у той час) губерні ў сям'і аканома. Маці Ф.Сенчыкоўскага была дачкой уніяцкага святара, бацька паходзіў са шляхецкага роду, які браў пачатак у XVII ст. [142, с.3].



Ф.Сенчыкоўскі

Гэта быў дзейны, прынцыповы чалавек. Ён адстойваў у значнай ступені інтарэсы простага люду, працоўных і таму ў народзе яго звалі "мужыцкі ксёндз". Службы ў каталіцкім саборы ён праводзіў на рускай мове, што адпавядала інтарэсам Расійскай імперыі. У інструкцыі для навучэнцаў вучылішча арганістаў было запісана: "Арганіст у размовах з настаяцелем па справах службы, у касцёле, у рызніцы, дома ў прысутнасці прыхаджан строга абавязаны

размаўляць толькі на рускай мове; з прыхаджанамі ж ён можа гаварыць на беларускай, глядзячы на тое, як хто размаўляе" [142, с.243].

У фармуляры аб адкрыцці вучылішча арганістаў значылася: "У 1871 г. па распараджэнні Мінскага губернатара ад 6 кастрычніка за № 5350, заснаваным на распараджэнні пана міністра ўнутраных спраў, згодна Высачайшай волі, заснаваў на чыста рускіх пачатках вучылішча для р.-к. арганістаў па ініцыятыве і пад асаблівым назіраннем і распараджэннем яго, Сенчыкоўскага" [142, с.235].

Значная дзейнасць Ф.Сенчыкоўскага ў арганізацыі вучылішча арганістаў відавочна. Ён клапаціўся аб добрым выхаванні навучэнцаў і іх матэрыяльных умовах. Меркавалася даць навучэнцам не толькі спецыяльныя веды, але і навучыць іх агульнай культуры, нават як "карыстацца відэльцамі і нажами" [142, с.238].

Першапачаткова, у 1871 г., было прынята 10 хлопчыкаў, адпушчана "на арганізацыю вучылішча 1000 руб., выдадзена 100 руб. наперад і прызначана па 20 руб. на кожнага хлопчыка" [142, с.239].

Штогод на выхаванне кожнага навучэнца адпускалася па 120 руб. і на наём настаўнікаў музыкі і спеваў — 200 руб. У 1876 г. было дазволена набыць або пабудаваць будынак для вучылішча, у якім маглі б займацца да 30 чалавек.

З ростам папулярнасці вучылішча паступіць у яго было ўсё цяжэй. Пэўнае значэнне мела ўтрыманне вучняў на казённы кошт (апрача сталавання выхаванцам выдаваліся бялізна, летняе і зімовае адзенне, наймаліся кухарка, прачка, лекар і купляліся лякарствы), і бацькі часта звярталіся з просьбай аб прыёме ў вучылішча іх дзяцей менавіта зыходзячы з гэтых меркаванняў. Але на вучобу прымаліся толькі тыя, што мелі пасведчанне аб заканчэнні народнага вучылішча. Так, з васьмі прашэнняў аб прыёме на 1881/82 навучальны год, былі задаволены толькі два, астатнія ж адхілены "з-за адсутнасці пасведчання аб заканчэнні навук у народным вучылішчы"[135, с. 23].

Дзеці сялян і мяшчан, якія паступалі ў вучылішча арганістаў, прыязджалі з самых розных раёнаў Беларусі: Сенніцкай воласці Мінскага павета, м.Сямяцічы Бельскага павета Гродзенскай губерні, Слуцкага павета, г.Мінска і інш.

Праграма заняткаў у вучылішчы, у якую ўваходзілі спецыяльныя музычныя прадметы, была разлічана на пяць гадоў. Дзённы расклад вучняў быў строга арганізаваны і вельмі насычаны. Хлопчыкі ўставалі ў 6 гадзін раніцы, а клаліся спаць каля поўначы. Заняткі з педагогамі на фартэпіяна, скрыпцы і спевах працягваліся 5—6 гадзін штодзённа. Апрача музыкі іх яшчэ навучалі і кравецкай справе. Распарадак у вучылішчы быў вельмі жорсткі, і хлопчыкі павінны былі прыкласці шмат намаганняў, каб выканаць дзённую праграму.

Выхаванцы вучыліся ігры на фартэпіяна (настаўнік Г.Стэфановіч), скрыпцы (настаўнік Позняк) і спевам (настаўнік Г.Глінскі). Дарэчы, трэба сказаць, што Георгій Пятровіч Глінскі з'яўляўся выпускніком гэтага вучылішча. У свой час яго, малага хлопца, хворага на халеру, Ф.Сенчыкоўскі вылечыў. Удзячны за выратаванне Г.Глінскі ўсё жыццё знаходзіўся побач з канонікам. "На руках Глінскага Сенчыкоўскі і памёр у Омску" [142, с.239]. Настаўнікамі музыкі і спеваў у вучылішчы таксама працавалі Клейнішэн і Марошкін. Разам з практычнымі дысцыплінамі ў вучылішчы, відаць, выкладалася і тэорыя музыкі, бо ў статуце вучылішча гаворыцца: "Павінны цвёрда ведаць ноты касцельнага канта (спевы) і касцельныя фаўкі, г.зн. нотныя літары васьмі галасоў, і ўсе па гэтых галасах практыкаванні, якія знаходзяцца надрукаванымі ў спеўніках (канцыяналах)". Апрача таго, "арганіст да атрымання пасведчання павінен цвёрда ведаць, іграць і спяваць усе без выключэння гімны і духоўныя песні" [135, с. 23-24].

Складаная шматгалосная структура саборных спеваў, складанасць арганнага акампанементу, які патрабаваў вялікіх імправізатарскіх здольнасцей, прадвызначалі грунтоўнае валоданне законамі гармоніі, поліфаніі і іншых музычна-тэарэтычных прадметаў. Сістэма выкладання ў Мінскім вучылішчы арганістаў забяспечвала набыццё

патрэбных навыкаў. Выпускнікі вучылішча станавіліся высокапрафесійнымі спецыялістамі ў дадзенай галіне. Так, Уладзіслаў Валадзько па заканчэнні вучылішча працаваў арганістам у Мінскім Свята-Троіцкім касцёле, Міхаіл Ц-ій, Антоній Густоўскі — касцельнымі арганістамі ва Уздзе і Кашытаўцы [142, с. 240-241].

Назавём вядомыя імёны навучэнцаў вучылішча арганістаў і год, у які яны пачыналі вучобу: Андрушкевіч Аляксандр (1881), Валенка Фадзей (1876), Галавень Аляксандр (1876), Грушэўскі Сігізмунд (1881), Жалоўскі Іпаліт (1878), Жукоўскі Аляксандр (1880), Клімовіч

Мінск. Паштоўка
пачатку XX ст.

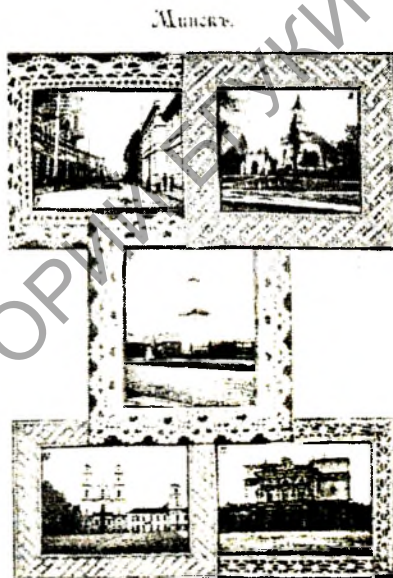
Губернатарская вуліца

Касцёл на Залатой
горцы

Помнік з выпадку
заканчэння эпідэміі

Кафедральны сабор

Гарадскі тэатр



Міхаіл (1878), Кадзельскі Станіслаў (1879), Кадзельскі Міхаіл (1879), Крымпаковіч Антон (1878), Мацкевіч Антон (1879), Міткевіч Іван (1881), Невяроўскі Ксаверый (1878), Невяроўскі Уладзімір (1878), Акуліч Іосіф (1878), Сутовіч Валянцін (1876), Аскверчынскі Франц (1879), Тупікоўскі Восіп (1880), Цвікальнік Уладзіслаў (1879), Шыла Аляксандр (1878), Касцюкевіч Станіслаў (1878), Булгакаў Міхаіл (1880).

Пасля звальнення Ф.Сенчыкоўскага (прыкладна ў 1879 г.) праграма вучылішча трохі пашырылася: акрамя арганнага выканальніцтва, шмат увагі надавалася арганізаванаму аркестру духавой музыкі [142, с.246].

Дзейнасць Мінскага вучылішча арганістаў была спынена ў 1897 г. У загадзе Міністэрства ўнутраных спраў ад 8 сакавіка 1897 г. гаварылася: "1 чэрвеня назаўсёды звольніць усіх вучняў з вучылішча, перадаўшы ў іх распараджэнне адзенне, бялізну, абутак і пасцелі, што знаходзіліся ў іх карыстанні ў час пражывання ў вучылішчы; прадставіць міністру своечасова дакумент аб выдачы аднаразовай дапамогі ўсім, хто служыў у вучылішчы пры яго ліквідацыі, у памеры двухмесячнага акладу з рэшткавых сум; будынак вучылішча з усёй асноўнай маёмасцю перадаць у веданне Залатагорскай рымска-каталіцкай прыходскай царквы" [135, с. 24].

Дваццацішасцігадовая дзейнасць вучылішча пакінула след у развіцці музычнай адукацыі ў Беларусі. Сотні музыкантаў, выпускнікоў вучылішча, у далейшым займаліся педагагічнай дзейнасцю і абучалі музычнай грамаце сваіх землякоў.

Адзінай у Паўночна-Заходнім краі сярэдняй спецыяльнай установай свецкага накірунку было Віленскае музычнае вучылішча, заснаванае ў 1904 г. пры Рускім музычным таварыстве. Зразумела, што гэтага было недастаткова для падрыхтоўкі музыкантаў-выканаўцаў краю.

Ініцыятарам арганізацыі Мінскага музычнага вучылішча (1907) быў скрыпач Натан Рубінштэйн. Ён быў вядомы сярод членаў Таварыства сяброў музыкі, выступаў у сольных і камерных канцэртах. Газеты адзначалі, што "таленавітая ігра пана Рубінштэйна заўсёды прыцягвала ўвагу мясцовага музычнага свету"[135, с.31]. Акрамя гэтага, ён яшчэ з'яўляўся кіраўніком сімфанічнага аркестра, створанага ў 1909 г.

Заняткі ў вучылішчы праводзіліся на вячэрнім і дзённым аддзяленнях па класах фартэпіяна (педагогі Г.С.Бах, І.А.Генко), спеваў (Я.Марачнік), скрыпкі, тэорыі музыкі, гармоніі і сальфеджыю (Н.Рубінштэйн), віяланчэлі (Л.В.Зіберштэйн) і духавых інструментаў.

Гэта вучылішча стала цэнтрам музычнага жыцця Мінска. У 1913 годзе ў ім адкрываюцца чытальня і бібліятэка Таварыства сяброў музыкі, дзе можна было азнаёміцца з кнігамі, часопісамі, газетамі.

Выкладчыкі і навучэнцы вучылішча сістэматычна выступалі ў канцэртах. За навучальны год арганізоўвалася 5—6 камерных і сімфанічных канцэртаў, сур'ёзная і складаная праграма якіх гаворыць аб незвычайных выканальніцкіх магчымасцях музыкантаў, аб даволі высокіх запатрабаваннях слухачоў. У канцэртах гучалі творы І.Гайдна, Р.Шумана, М.Глінкі, П.Чайкоўскага, Ф.Мендэльсона, Л.Бетховена, А.Глазунова, а таксама мясцовага кампазітара Ю.Марковіча. Цікавымі з'явіліся і выступленні лектара І.І.Патулава, які расказваў аб жыцці і дзейнасці некаторых кампазітараў, аб шляхах развіцця культур розных народаў і краін. У час першай сусветнай вайны навучэнцы вучылішча выступалі з канцэртамі ў лазарэтах, ваенных шпітальных, у дзіцячым прытулку, дзе аркестр пад кіраўніцтвам Н.Рубінштэйна выконваў спецыяльна падрыхтаваную праграму.

Аб узроўні культуры на Беларусі ў XIX ст. сведчыць існаванне фабрык музычных інструментаў. Так, у Мінску была адкрыта фабрыка фартэпіяна І.Бяляўскага, якой папярэднічала дзейнасць фабрыкі музычных інструментаў І.Фохта, Ю.Качкоўскага. У 1858 г. на вядомай шмат у якіх гарадах і губернях фабрыцы фартэпіяна Івана Бяляўскага быў зроблены касцёльны арган, "які складаўся з дзевяці галасоў, ці рээстраў, найменшы голас з волава мае два (Ped.), а самы вялікі 16 (Ped.), акрамя таго, Механічная зорка са званочкамі і бубнам. Аздабленне фронта, якое ўзбагачана 43-ма іграючымі трубамаі з чыстага паліраванага пад бляск срэбра волава" ("Минские губернские ведомости", 1858, № 3). Таксама ў 1896 г. у друку ўпамінаецца дэпо раяляў і піяніна В.Л.Валіцкага.

Значнымі культурнымі цэнтрамі гарадоў былі і музычныя магазіны, дзе можна было не толькі купіць музычныя інструменты, ноты, кнігі, але і набыць білеты і абанемнты на канцэрт, азнаёміцца з "апісаннем бліскучых поспехаў і выдатнымі водгукамі" аб артыстах,

узяць на час для азнаямлення музычных і літаратурных навіны, пакінуць заказы на настройку і рамонт інструментаў і г.д. Музычныя магазіны выконвалі ў нейкай ступені функцыі бібліятэк ці музычных клубаў. У адпаведнасці са звесткамі ў друку ў пэўныя гады можна назваць мінскія магазіны С.Г.Цёмкіна, М.А.Зубко-Васілеўскай (1896), І.А.Шацкінай (1890), К.С.Зубко (1891).

Адным з утрымальнікаў нотнага магазіна ў Мінску быў Аляксандр Валіцкі (1826—1893) — першы біёграф С.Манюшкі, выдавец, музычны крытык і спявак. Часта ён выступаў у перыядычным друку пад псеўданімам Аляксандра Жалызняка ці С.Паўзы. Ён вучыўся ігры на скрыпцы і фартэпіяна ў Слуцку, вывучаў філасофію ў Віленскім універсітэце, браў урокі спеваў у вядомых майстроў мастацтва. У 1873 г. выйшла яго кніга "Станіслаў Манюшка". Артыкулы і рэцэнзіі друкаваў у штотыднёвіках "Ruch muzyczny" і "Kurier Warszawski". З 1890 г. да апошніх дзён жыцця быў захавальнікам фондаў бібліятэкі і архіва М.Радзівіла ў Нясвіжы [149, с. 379].

Такім чынам, на працягу многіх стагоддзяў у Беларусі плённа развіваўся працэс адносін чалавека да мастацтва, і на гэтай глебе фарміраваліся мастацкія навучальныя ўстановы. Шлях іх развіцця сведчыць аб наступным: спачатку яны ставілі задачу фарміравання дзеяча мастацтва і выхавачеля, а потым у іх вызначыліся і самастойныя функцыянальна скіраваныя мэты: мастацка-выхаваўчая і прафесійна-адукацыйная. На пачатку ХХ ст. у Беларусі трывала дзейнічалі дзве формы спецыяльнай мастацкай адукацыі — школы і вучылішчы. У іх была падрыхтавана вялікая колькасць музыкантаў, выканаўцаў, мастакоў, педагогаў, у выніку чаго быў закладзены падмурак для стварэння цэласнай поліфункцыянальнай сістэмы мастацкай адукацыі ў Беларусі ХХ стагоддзя.

Глава 4. СТАНАЎЛЕННЕ СІСТЭМЫ МАСТАЦКАЙ АДУКАЦЫІ Ў БЕЛАРУСІ ХХ ст.

4.1. ПОШУКІ НОВЫХ ФОРМАЎ І СТЫЛІСТЫКІ МАСТАЦКАЙ АДУКАЦЫІ Ў САЦЫЯЛЬНЫХ УМОВАХ ДРУГОГА ДЗЕСЯЦІГОДДЗЯ ХХ ст.

20-я гады ХХ ст. застануцца ў гісторыі мастацкай культуры Беларусі (як і ў агульнаграмадскай гісторыі) перыядам вялікіх пераўтварэнняў, часам, у які фарміраваліся і дзейнічалі разнастайныя мастацкія накірункі, стылі, творчыя школы, аб'яднанні. Як бы сёння мы ні ставіліся да палітыка-ідэалагічных перамен таго часу, усё ж такі павінны пагадзіцца, што ў галіне мастацкай культуры гэта быў найцікавейшы перыяд. Ён вызначыў шырокія асветніцкія і выхаваўчыя магчымасці мастацтва, сфарміраваў падставы для эксперыментальнага пошуку мастакоў, музыкантаў, дзеячаў тэатра, стварыў умовы для арганізацыі пашыранай цэласнай адукацыйнай сістэмы. Гэты час вызначыў пляяду творцаў у розных відах мастацтваў, якія занялі пачэснае месца ў культурным жыцці рэспублікі.

Само мастацкае асяроддзе гарадоў Беларусі, якое напаўнялася новым агтацыйным, дэкаратыўна-манументальным афармленнем, дзе арганізоўваліся масавыя тэатралізаваныя прадстаўленні, не было адназначным і сведчыла аб шматграннасці, шматлікасці творчых намаганняў, накірункаў і стыляў. Масавыя мітынгі, інсцэніроўкі, маніфестацыі, тэатралізаваныя святы ў першыя гады дзейнасці новага грамадства з'явіліся яркім праяўленнем імкнення народа да мастацтва, якое раскрывалася ў розных відах і аб'ядноўвала ў адзінае відовішча паэзію і музыку, тэатр і дэкарацыйнае мастацтва, манументальны роспіс і архітэкттуру, піратэхніку і спартыўны рух.

Аб афармленні Віцебска ў 1918 г. у гісторыка-мастацтвазнаўчых крыніцах пішацца наступным чынам: "Гэта быў першы вопыт пошуку масавых формаў мастацтва. Спалучэнне розных яго відаў у святочным

ансамблі ўбрання — пано і плакатаў, брам і трыбун, сцягоў і лозунгаў, дэкаратыўных гірляндаў і ілюмінацый — стварала разам з музыкай аркестраў, палымянымі словамі прамоўцаў і калонамі дэманстрантаў маляўнічую і ўзнёслую атмасферу свята. Афармленне Віцебска стала на беларускай зямлі першым крокам агітацыйна-масавага мастацтва ў падобным маштабе, якое нават і зараз здзіўляе сваім размахам" [59, с. 98].

Паралельна з арганізацыяй такіх грандыёзных свят паўставала больш будзённая праблема, якая патрабавала сістэматычнага і доўгатэрміновага вырашэння, падрыхтоўкі кадраў высокакваліфікаваных спецыялістаў. Былі прыняты дэкрэты аб перадачы выхавання і адукацыі дзяржаве. У Беларусі была створана Галоўпалітасвета з аддзелаў тэатра, кіно, музыкі і выяўленчага мастацтва. Кіраўніком аддзела выяўленчага мастацтва быў прызначаны М.Станюта. 26 снежня 1917 г. прынята рашэнне аб стварэнні Народнага камісарыята асветы Паўночна-Заходняй вобласці. У склад камісарыята ўваходзілі аддзелы пачатковых і сярэдніх школ, пазашкольнай адукацыі і пралетарскага мастацтва.

У Беларусі быў праведзены шэраг мерапрыемстваў па пераадоленні цяжкасцей, якія стаялі на шляху культурнага будаўніцтва. У выніку планамернай работы за перыяд з 1919 г. па 1920 г. было ўзята на ўлік звыш 500 старажытных маёнткаў, каля 1000 прыватных калекцый, амаль 200 тысяч твораў выяўленчага мастацтва [59, с. 19]. На падставе дэкрэта Наркамасветы ад 19 чэрвеня 1918 г. у Гомельскай губерні была праведзена дакладная рэгістрацыя музычных інструментаў, якія былі аб'яўлены ўласнасцю рэспублікі.

Усім урадавым і грамадскім установам і арганізацыям прапаноўвалася "ў двухтыднёвы тэрмін з дня апублікавання дадзенай пастановы прадставіць у губернскія, павятовыя і валасныя аддзелы народнай адукацыі рэгістрацыйныя спісы музычных інструментаў, якія знаходзіліся ў іх распараджэнні, з указаннем фірмы і фабрычнага нумара"[135, с. 36].

Канкрэтныя мэты і задачы арганізацыі пралетарскага мастацтва абвешчаліся ў канкрэтных праграмах, як, напрыклад, у праграме Смаленскага Пралеткульту: "Арганізоўваць растлумачальныя экскурсіі ў музеі і на выстаўкі, наладжваць лекцыі і экскурсіі па ўсіх пытаннях, якія датычаць мастацтва, знаёміць працоўныя масы з вялікімі творамі буржуазнага мастацтва як у галіне літаратуры, так і ў галіне жывапісу і музыкі"[59, с. 14].

Вялася работа па стварэнні праграмы новай рэвалюцыйнай школы мастацтва. Так, у "Журнале отдела народного образования Западной области" ў 1918 г. пісалася: "Садзейнічаць выяўленню новага свабоднага пралетарскага мастацтва, даць магчымасць авалодаць здабыткам выяўленчага мастацтва былых эпох, пераносіць у жыццё і мастацтва пралетарскія прынцыпы (выяўленне формаў новай пралетарскай архітэктуры, дэкарацыйнага жывапісу — тэатр, пралетарскія святы, архітэктура, прыкладное мастацтва), захоўваць мастацкія набыткі пралетарыяту — узоры пралетарскай мастацкай творчасці, гістарычныя помнікі мастацтва былых гадоў" [59, с. 14—15].

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

ўвасабляліся ў малюнку разгорнутых крылаў белай птушкі.

Пры афармленні гарадоў выкарыстоўваліся незвычайныя сродкі: паветраная прастора ўпрыгожвалася паветранымі шарамі, на якія наносіліся надпісы і малюнкi; незвычайны выгляд убранню горада надавалі лозунгі і заклікі, якія былі напісаны на люстэрках. Вонкавае афармленне "гучала" разам з музыкай аркестраў, харамі, якія рухаліся, курсіруючымі агітмашынамі, дэкламацыйнымі чытаннямі і прамовамі. Вяўленчае, тэатральнае, прамоўніцкае мастацтвы выступалі ў адзіным сінтэзе відовішчна-эмацыянальнага ўздзеяння.

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

Першы з іх — арганізацыя сеткі самадзейных гурткоў, студый, выканаўчых калектываў, якія далучалі шырокія народныя масы да непасрэдных зносін з мастацтвам. Імклівае распаўсюджванне шматгранных формаў і відаў самадзейнай народнай творчасці з'явілася тварэннем новай сацыяльнай эпохі.

Другі накірунак — увядзенне выкладання музыкі і малявання ў якасці абавязковых прадметаў у агульнаадукацыйных школах, што давала магчымасць прывіць навучэнцам любоў да мастацтва, навучыць іх разумець і цаніць творчасць, ці, па словах Б.Асаф'ева, "умець назіраць мастацтва — значыць... умець успрымаць яго" [13, с. 47].

Трэці накірунак — канцэртна-асветніцкая дзейнасць прафесіяналаў і аматараў у галіне музычнага мастацтва і выставачная дзейнасць у галіне выўленчага мастацтва. Так, у 1921 г. у Мінску адбылася Першая выстаўка, на якой дэманстравалася больш за 360 твораў 33 аўтараў-выкладчыкаў школ, студый, мастакоў-афарміцеляў. У 1922 г., напрыклад, у Мінску на выстаўцы экспанавалася прадукцыя ўсіх вытворчых і мастацкіх майстэрняў горада, прамысловых прадпрыемстваў, школ. У 1925 г. адбылася Першая Усебеларуская мастацкая выстаўка, прысвечаная 20-годдзю Першай рускай рэвалюцыі і 400-годдзю беларускага кнігадрукавання. Арганізатарамі для

мастацкай распрацоўкі прапанаваліся чатырнаццаць тэм з гісторыі рэвалюцыйнай барацьбы беларускага народа: "Паўстанне над кіраўніцтвам Кастуся Каліноўскага", "Барацьба за Савецкую ўладу ў гады грамадзянскай вайны", "Братэрскае адзінства народаў СССР", "Вобраз правадэра Вялікага Кастрычніка У.І.Леніна" і інш.

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

Чацвёрты накірунак — фарміраванне сістэмы спецыяльнай мастацкай адукацыі, якая рыхтавала высокакваліфікаваных прафесіяналаў — музыкантаў, мастакоў, акцёраў. На пачатку 20-х гадоў найбольш тыповымі і распаўсюджанымі былі такія адукацыйныя ўстановы, як студыі, народныя кансерваторыі, мастацка-практычныя інстытуты.

Сярод музычных студый у Мінску былі вядомыя дзве: педагогаў Карафа-Корбут (спевы) і В.Сямашка (фартэ-піяна), сярод вучняў якой вылучаўся піяніст С.Талкачоў (пазней скончыў Маскоўскую кансерваторыю і стаў галоўным канцэртмайстрам Беларускага дзяржаўнага тэатра оперы і балета).

Былі распаўсюджаны вучэбныя акцёрскія студыі. Меркавалася, напрыклад, арганізаваць у 1919 г. драматычную агульнабеларускую студыю ў Мінску, якая, аднак, не змагла дзейнічаць у сувязі з акупацыяй горада. У гарадах рэспублікі існавалі шматлікія студыі розных профіляў: акцёрская студыя пры Віцебскім гарадскім тэатры (1918—1920), у якой займаўся 52 чалавекі; юнацкая студыя пры Віцебскім губернскім камітэце

дапамогі чырвонаармейцам (1919); пры Магілёўскім народным ДOME працавала драматычная труппа тэатра-студыі "Пошукі" (1918—1920) і інш.[60, с. 47—48].

Навучэнцы з розных гарадоў Беларусі: Гомеля, Мінска, Магілёва — маглі атрымаць адукацыю і ў студыі пры тэатры ў Віцебску БДТ-2, што адкрылася ў 1928 г. Педагогамі драматычнай студыі былі акцёры, якія атрымалі добрую школу сцэнічнага мастацтва ў Маскве: М. Міцкевіч (акцёрскае майстэрства, а таксама кіраўнік студыі), К. Саннікаў (сцэнічны рух і акрабатыка), А. Ільінскі (грым), С. Стэльмах (пастаноўка голасу), А. Некрашэвіч выкладаў грамадскія дысцыпліны. Навучальны працэс у гэтай студыі завяршыўся пастаноўкай спектакля "Авангард" па п'есе В. Катаева і ўрыўкаў з інсцэніроўкі "Маёмасць" у 1931 г. У гэтым жа годзе ў студыю БДТ-2 быў зроблены новы набор навучэнцаў, якія авалодвалі акцёрскай прафесіяй, непарыўна сумяшчаючы тэарэтычныя і практычныя заняткі, што значна дапамагло вырашыць праблему творчага росту тэатральнага калектыву.

Больш грунтоўную і прафесійную адукацыю змагла забяспечыць студыя пры Беларускай дзяржаўнай тэатры, якая стала працаваць у 1921 г. у Маскве. Сярод яе навучэнцаў будучыя вядучыя акцёры беларускага тэатра К. Саннікаў, А. Ільінскі, С. Станюта, Я. Глебаўская, Т. Бандарчык, В. Рагавенка, І. Катовіч, І. Чайкоўскі, П. Малчанаў, В. Вашкевіч, А. Лагоўская, Л. Мазалеўская, Ц. Сяргейчык, В. Барысевіч, Р. Кашэльнікава і інш. Навучанне ў студыі працягвалася да пяці гадоў, у ёй выкладалі В. Смышляеў (піратэхніка, гісторыя тэатра і мастацтва, таксама ажыццяўляў агульнае кіраўніцтва студыяй), Б. Афонін, А. Гейрат, В. Громаў (эцюды па сістэме К. Станіслаўскага), Л. Аляксеева (мастацтва руху і рытміка), І. Меерхольд (біямеханіка), В. Кнорын (лекцыі па грамадскіх і палітычных навуках), Ч. Радзевіч (беларуская мова) [61, с. 132].

У галіне выяўленчага мастацтва студыйная адукацыя была распаўсюджана вельмі шырока, што адпавядала патрэбам часу, бо мастакі былі неабходныя ўсюды: у

школах, выдавецтвах, тэатрах, музеях. Газета "Звязда" (1921 г., 2 красавіка) пісала: "Выяўленчае мастацтва — не раскоша... Яно — неад'емная частка нашай пралетарскай культуры... Пачынаючы з ніжэйшых школ, выяўленчае мастацтва павінна быць абавязковым, правільна і сур'ёзна пастаўленым прадметам побач з іншымі выкладчыцкімі дысцыплінамі".

Мастацкія студыі адкрываліся ў Магілёве, Віцебску, Гомелі, Мінску і іншых гарадах. У Мінску ў 1920 г. працавалі студыі Я.Кругера, Гаўрылы Віера (пры клубе чыгуначнікаў), А.Тычыны (у чыгуначнай школе). Менавіта студыю А.Тычыны скончылі вядомы мастак Віталь Цвірка, а таксама Л.Замак, М.Кавязін. А.Тычына разам са сваімі сябрамі Міхаілам Станютам і Міхаілам Філіповічам стварыў гурток, які называўся "Свабодная акадэмія М.М.Філіповіча". Майстэрня М.Філіповіча, якую ён адкрыў у 1921 г., з'яўлялася цэнтрам, дзе збіраліся мастакі, каб маляваць з натуры, абмяркоўваць прафесійныя надзённыя пытанні. У Мінску ў ДOME культуры чырвонаармейцаў дзейнічала таксама мастацкая студыя пад кіраўніцтвам Ф.Сяргеева. Студыйцы займаліся макетаваннем, рабілі дэкарацыі для спектакляў, малявалі. Студыя-майстэрня існавала таксама і пры Белдзяржтэатры, сярод яе выхаванцаў быў будучы вядомы мастак Яўген Красоўскі.

У Гомелі з 1919 г. дзейнічала мастацкая студыя імя М.А.Урубеля. Даследчыкі вызначаюць яе афармленча-агітацыйную спецыялізацыю, што пацвярджаецца наяўнасцю графічна-плакатнага абсталявання ў майстэрні, дзе выхаванцы маглі займацца вывучэннем асноў гравёрнага мастацтва, плаката, літаграфіі. Таксама ў студыі дзейнічала дэкарацыйная майстэрня, у якой вывучалі фрэску, мастацтва афармлення сцэны, пісання дэкарацый. У сценах студыі выконваліся партрэты, роспісы сцягоў, эскізы афармлення вуліц і плошчаў, плакаты, пісаліся лозунгі. Гэтыя формы творчай работы адлюстроўвалі адказ мастакоў на запатрабаванні часу. Кіраўнікамі студыі ў розныя часы былі мастакі Я.Краўчанка, С.Каўроўскі, А.Быхоўскі. Выкладалі

таксама выпускнікі Петраградскай акадэміі мастацтваў Ф.Валеро, Кіеўскага архітэктурнага інстытута Р.Вількін, Пензенскага мастацкага вучылішча М.Малец, Пражскай акадэміі мастацтваў А.Марыкс і інш. Сярод вучняў студыі — М.Русецкі, А.Шырай, В.Зорын, Я.Целішэўскі, Л.Смехаў, Г.Ніскі, Б.Звінаградскі [59, с. 17, 39, 33]. Праграма навучання грунтавалася на сур'ёзным засваенні наттуры, кампазіцыі, колеразнаўства, анатоміі і гісторыі мастацтваў.

Задачы закладвання фундамента "вялікага мастацтва будучыні, якое нараджаецца" [59, с. 17] ставіліся пры адкрыцці народнай мастацкай школы ў г.Веліжы Віцебскай губерні. Адметнасцю гэтай школы стаў выкладчыцкі склад: у ёй працавалі выхаванцы Пецярбургскай акадэміі мастацтваў М.Керзін, М.Эндэ, В.Волкаў, М.Лебедзева, М.Міхалап. Вучэбны план школы прадугледжваў выяўленне мастацкіх сіл пралетарыяту і сялянства, поўнае, свабоднае развіццё мастацкіх здольнасцей навучэнцаў, распаўсюджанне мастацкіх ведаў у шырокіх масах, арганізацыю пры школе павятовага мастацкага музея, што ў цэлым прыняцова адлюстроўвала светапогляд выкладчыкаў, якія былі аб'яднаны пад лозунгам мастакоў-перасоўнікаў. У 1919 г. была арганізавана мастацкая выстава мастакоў-выкладчыкаў народнай мастацкай школы г.Веліжа. У гэтым горадзе таксама працавала ганчарна-мастацкая школа пры мясцовым керамічным заводзе.

25 ліпеня 1918 г. мастацка-археалагічным пададдзелам народнай асветы Заходняй вобласці быў прыняты значны дакумент "Зварот да навучэнцаў школ", у якім заклікалі зберагаць мастацкую спадчыну: "Не знішчайце помнікаў культуры!.. Арганізуйце, стварайце таварыствы, гурткі аховы помнікаў мастацтва, старажытнасці, архіваў і г.д. Стварайце цэлую сетку гурткоў, цэнтрамі якіх будзеце вы як праваднікі культуры на месцах... Створым на месцах цэнтры падрыхтоўкі гэтай культуры, будзем усе намаганні прыкладаць для таго, каб усё, што ёсць каштоўнага ў гэтых адносінах, было ў нашых руках, было намі зарэгістравана, было на нашым уліку. Будзем памятаць,

таварышы: культура былога — фундамент культуры будучыні"[59, с.18—19].



М.Шагал

Найбольш цікавым з'яўляецца феномен мастацкага Віцебска. З 1918 г. па 1922 г. у ім жылі і працавалі вядомыя лідэры авангардызму, арганізатары і стваральнікі "новай" школы мастацтва Казімір Малевіч, Марк Шагал, Л.Лісіцкі, В.Ермалаева і іншыя эксперыментатары новых формаў мастацтва. Віцебская школа "новага рэвалюцыйнага ўзору" распачала сваю дзейнасць у 1918 г. пасля таго, як народны камісар асветы А.В.Луначарскі падпісаў прызначэнне Марка Шагала на пасаду ўпаўнаважанага Калегіі па справах мастацтва і мастацкай прамысловасці пры Камісарыяце

народнай асветы Віцебскай губерні.

У дакуменце значылася: "Марк Шагал адпаведна з пастановай Калегіі па справах мастацтва і мастацкай прамысловасці пры Камісарыяце народнай асветы ад 12 верасня 1918 г. прызначаецца ўпаўнаважаным адзначанай Калегіі па справах мастацтва ў Віцебскай губерні. Прычым т. Шагалу надаецца права арганізацыі мастацкіх школ, музеяў, выстаў, лекцый і дакладаў па мастацтве і ўсіх іншых мастацкіх прадпрыемстваў у межах г.Віцебска і ўсёй Віцебскай губерні. Усім рэвалюцыйным уладам Віцебскай губерні прапаноўваецца аказваць т. Шагалу садзейнічанне ў выкананні ўказаных вышэй мэт. Луначарскі"[59, с. 22].

Святочнае афіцыйнае адкрыццё Віцебскай народнай мастацкай школы адбылося 28 студзеня 1919 г. Падчас яго М.Шагал сказаў: "Задача новай навучальнай установы заключаецца ў тым, каб парваць са старой руцінай акадэміі, даць шырокую магчымасць квітнець "леваму" мастацтву"[59, с. 23]. Працягваючы свае "левыя" погляды

ў мастацтве, М.Шагал пісаў на старонках "Віцебскага лістка": "Шырэй дарогу ўсяму рэвалюцыйнаму, рашуча ламайце ўсё старое і на абломках старога стварайце грандыёзны будынак новага"[59, с. 23].

Асноўнымі задачамі Віцебскай народнай мастацкай школы арганізатары лічылі функцыянальнае садзейнічанне школе і мастацкай практыцы: школа павінна ўкараняць у жыццё пачаткі сапраўднага рэвалюцыйнага мастацтва, якое парывае са старой акадэмічнай сістэмай і на аснове дэкаратыўна-прыкладной майстэрні садзейнічаць упрыгожванню горада.

У хуткім часе ў Віцебск прыехалі М.Дабужынскі на пасаду дырэктара школы, Н.Любавіна, І.Пуні, скульптар А.Бразер. Віцебская мастацкая школа зазнала некалькі пераўтварэнняў, аб чым па крайняй меры сведчаць змены назвы.

З прыездам у 1919 г. у Віцебск К. Малевіча школа была пераўтворана ў 1920—1921 гг. у Дзяржаўныя мастацкія тэхнічныя майстэрні. Гэтая навучальная ўстанова, як і Віцебск у цэлым, становіцца для К.Малевіча і яго аднадумцаў своеасаблівай эксперыментальнай базай, дзе распаўсюджваюцца новыя формы і метады ў галіне выяўленчага мастацтва.

К.Малевіч уводзіць новы тып навучання, які базіруецца на калектыўных асновах. Па ўспамінах М.Керзіна, "Малевіч адмаўляў жывапіс, лічачы яго з'явай аджыўшай. Прадметам паказу быў квадрат, які сімвалізуе сусвет, круг — рух зямлі, трохвугольнік — Бога, падоўжаныя чатырохвугольнікі (супрэмы) — узаемадзеянне сіл. Асноўнымі фарбамі былі чорная і белая. Чорная азначала злы пачатак, белая — добры. Зрэдку дапускаліся іншыя фарбы. З іх кожная мела сваё значэнне"[59, с. 227].

Тэарэтычнай падставай практычнай дзейнасці К.Малевіча сталі яго навукова-публіцыстычныя брашуры, якія ён выдаў у Віцебску ў 1919—1920 гг.: "Бог не скінут", "Мастацтва, царква, фабрыка", "Супрэматызм. 34 малюнкi", "Аб новых сістэмах у мастацтве".

Супрэматычныя сімвалы — рознакаляровыя геаметрычныя фігуры — сталі асновай кампазіцыйнай

структуры роспісаў К.Малевіча пры святочным афармленні горада. Часам мастацкія роспісы суправаджаліся тэкставымі лозунгамі, як, напрыклад, такім: "Праца, веды і мастацтва — аснова камуністычнага грамадства".



К.Малевіч

К.Малевіч арганізуе ў Віцебску ў 1920 г. "Посновис" ("Последователи нового искусства"), які ў хуткім часе пераймяноўваецца ва "Уновис" ("Утвердители нового искусства"). Тэарэтычным падмуркам гэтых арганізацый стаў прынцып калектыўнай творчасці. Нават на выставах іх працы прадстаўляліся ананімна [154, с.166]. Гэты прынцып калектыўнай творчасці базіраваўся на ўпэўненасці членаў "Уновиса" ў тым, што, па словах М.Куніна, для "сцвярджэн-

ня і ўстанаўлення новых формаў і рэалізацыі гэтых формаў неабходна арганізоўвацца ў партыі ...будучыня, якую можна будаваць толькі калектывам, належыць нам"[154, с. 270]. "Уновис" здзяйсняў некаторыя выданні. Напрыклад, тут быў выдадзены "Супрэматычны сказ пра два квадраты" Эль Лісіцкага, які затым быў перавыдадзены ў Берліне ў 1922 г. [154, с. 33].

У 1921 г. Дзяржаўныя мастацкія тэхнічныя майстэрні былі рэарганізаваны ў Мастацка-практычны інстытут (рэктар В.Ермалаева). Актыўная творчая работа ў інстытуце вялася поруч з вострай барацьбой двух выхаванцаў інстытута: старых педагогаў, якія базіраваліся на рэалістычнай школе, і "левых" мастакоў, якія выпрацоўвалі новыя, "рэвалюцыйныя" формы. Сярод выхаванцаў інстытута — прадстаўнікі авангарднага мастацтва Леў Юдзін (1903—1941), Георгій Наскоў (1902—?), Яфім Рояк (1906—1987) і інш.

Рэалістычнае мастацтва ўзмацніла свае пазіцыі, калі Віцебскі мастацка-практычны інстытут быў пераўтвораны ў Віцебскі мастацкі тэхнікум (1923) і там сталі выкладаць



Уновис. 1922 г. Злева направа ў ніжнім радзе: М.С.Векслер, В.М.Ермалаева, І.Г.Чашнік, Л.М.Хіджель. У верхнім радзе: І.І.Чарвінка, К.С.Малевіч, Я.М.Рожк, А.А.Каган, Н.Н.Суэцін, Л.А.Юдзін, Е.М.Магарыл

мастакі, што прытрымліваліся рэалістычнага творчага метаду: У.Хрусталёў, І.Ахрэмчык, Л.Лейтман, В.Волкаў, М.Лебедзева, М.Эндэ, Ф.Фогт, М.Керзін, які і ўзначаліў тэхнікум.

Амаль усе гэтыя выкладчыкі былі выпускнікамі Пецябургскай акадэміі мастацтваў і на працягу свайго жыцця займаліся педагагічнай дзейнасцю, перадавалі свой творчы вопыт больш маладым пакаленням. Так, Мікалай Андрэевіч Керзін (1883—1979) выкладаў у Веліжскай мастацкай школе, Віцебскім мастацкім тэхнікуме, у Мінску, Ленінградзе; Міхаіл Георгавіч Эндэ (1888—1932) — у гімназіях Гарадка, Веліжа, у Віцебскім мастацкім тэхнікуме; Валянцін Віктаравіч Волкаў (1881—1964) — у

Веліжскай мастацкай школе, Віцебскім мастацкім тэхнікуме, у Беларускай тэатральна-мастацкай інстытуце.

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

У сваёй педагогічнай дзейнасці яны абапіраліся на традыцыі рэалістычнага мастацтва, маючы дастатковы вопыт практычнай работы. Напрыклад, у першыя паслярэвалюцыйныя гады Ф.А.Фогт удзельнічаў у стварэнні літаграфічных ілюстрацый да кніг ("Рэвізор" М.Гоголя, "Стракаты флейтыст" Г.Браўнінга); М.Керзін і В.Волкаў ужо ўдзельнічалі ў святочным афармленні Петраграда ў 1918 г.: М.Керзін з'явіўся аўтарам пано "Праметэй", а В.Волкаў стварыў некалькі пано ў тэхніцы манументальна-дэкаратыўнага жывапісу, сярод якіх "Хто не з намі — той супраць нас", "Узяцце Зімняга. 25 кастрычніка", "Навука і мастацтва вячаюць сацыялізм".

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

Вызначаючы задачы тэхнікума, Народны камісарыят асветы, якому падпарадкоўваўся тэхнікум, падкрэсліваў: "У адрозненне ад былой школы, дзе вучыліся ў асноўным выхадцы з дробнабуржуазнага асяроддзя, студэнтамі тэхнікума павінны быць выхадцы ў асноўным з

пралетарскага асяроддзя. Па-другое, новая школа павінна пастаянна здзяйсняць цесную сувязь з жыццём, прымяняючы на практыцы атрыманыя тэхнічныя навукі шляхам выканання заказаў і г.д. Трэцяя асаблівасць заключаецца ў тым, што ў аснову творчасці новай школы павінны легчы рэвалюцыйна-класавыя ідэі і жыццё рабоча-сялянскай масы" [59, с. 44].

У тэхнікуме выкладаліся жывапіс, малюнак, скульптура, пластычная анатомія, гісторыя літаратуры, гісторыя мастацтва, перспектыва, фізіка, хімія і іншыя прадметы, што сведчыла аб прафесіяналізме і шырыні ведаў, якія даваліся навучэнцам. З цягам часу нарафілізацыя навучання пашырылася: у 1925—1927 гг. працавалі майстэрні ганчарна-керамічная, графічная, дэкаратыўная; у 1926/27 навучальным годзе працавалі аддзяленні малярства, разьбярства, педагагічна-мастацкі аддзел, у 1927/28 навучальным годзе быў адкрыты графічны аддзел.

У 1928 г. Віцебскі мастацкі тэхнікум быў перайменаваны ў Дзяржаўнае мастацкае вучылішча. Яго вучні ўдзельнічалі ў Першай Усебеларускай мастацкай выставе, дзе іх творы былі прадстаўлены асобным раздзелам "Творы навучэнцаў Віцебскага мастацкага тэхнікума".

Аб значнасці функцыянавання Віцебскага мастацкага тэхнікума сведчаць імёны яго выхаванцаў, якія скончылі тэхнікум у 20–30-я гады і сталі вядучымі майстрамі беларускага мастацтва ХХ ст.: В.Цвірка, К.Касмачоў, З.Азгур, П.Масленікаў, А.Кроль, Н.Галоўчанка, В.Дзежыц, Я.Зайцаў, А.Гугель, П.Гаўрыленка, М.Манасзон, В.Ціхановіч, Я.Ціхановіч, Я.Нікалаеў, С.Селіханаў, А.Арлоў, М.Беяніцкі, Р.Семашкевіч і інш.

Імкненне да большага пашырэння музычнага, тэатральнага, выяўленчага мастацтваў, зварот да розных сродкаў прапаганды нараджалі разнастайнасць формаў мастацкай адукацыі і асветы. Вельмі моцнае было жаданне выйсці на ўзровень вышэйшай адукацыі. Пакуль што, у пачатку 20-х гадоў, гэта магчыма было зрабіць толькі знешне, што адлюстравалася ў назвах вучэбных устаноў. У межах выяўленчага мастацтва гэта быў мастацка-

практычны інстытут, у межах музычнага мастацтва — народныя кансерваторыі.

Б.Асаф'еў пісаў: "Мне здаецца, што рабочая, або, як яе па старой памяці яшчэ называюць, "народная", кансерваторыя павінна стаць тым доследным цэнтрам, дзе пачне стварацца актуальная і слаўная музычная свядомасць новага слухача і адкуль вырасце новая музычная культура насустрач жыццёвым перадумовам, якія ўтрымліваюцца ў творчых доследах юнага пакалення кампазітараў і ў новых ідэях у галіне выканання..."[13, с. 133].

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

Паводле арганізацыйных формаў у гэтых навучальных установах працягваліся традыцыі, закладзеныя ў рускіх народных кансерваторыях, а па структуры і змесце навучальнага працэсу яны з'яўляліся арганізацыямі, якія адпавядалі патрабаванням новага грамадства. Гэта былі спецыяльныя музычныя навучальныя ўстановы, заняткі ў якіх праводзіліся рэгулярна, выкладанне прадметаў вялося на высокім прафесійным узроўні.

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

Такая арганізацыя навучальнага працэсу адпавядала галоўнаму прынцыпу развіцця мастацкай адукацыі ў 20-я

гады, які заключаўся ў ажыццяўленні спецыяльнай адукацыі і мастацкай асветы мас.

Разнастайнае і цікавае мастацкае жыццё Віцебска, дзе функцыяніраваў вялікі сімфанічны аркестр (да 120 чалавек, першым дырыжорам якога быў Б.М.Суходрэў), абумовіла адкрыццё там першай у Беларусі народнай кансерваторыі. На пасадку дырэктара Віцебскай кансерваторыі і дырыжора сімфанічнага аркестра быў запрошаны таленавіты музыкант Мікалай Андрэевіч Малько.

Да прыезду ў Віцебск ён быў ужо вядомым оперна-сімфанічным дырыжорам, які пачаў свой творчы шлях яшчэ пры Э.Напраўніку ў Марыінскім тэатры. М.Малько закончыў Пецярбургскую кансерваторыю, дзе па тэорыі і кампазіцыі займаўся ў М.А.Рымскага-Корсакава, А.К.Лядава і А.К.Глазунова, па класе раяля ў Н.С.Лаўрова і ў дырыжорскім класе М.М.Чарапніна.

М.Малько быў дзейным арганізатарам і патрабавальным музыкантам-выхавацелем, які актыўна ўключыўся ў будаўніцтва новага жыцця. За кароткі час знаходжання ў Віцебску ён здолеў зрабіць "сімфанічны аркестр Віцебскага аддзела Усерасійскага саюза аркестрантаў... непазнавальным... Правёў вялікую работу, і ў сучасны момант ва ўмовах правінцыяльнага жыцця, безумоўна, можа лічыцца бліскучым" [135, с. 45].

Стварэнне рэпертуару аркестра было даволі складанай справай, аб чым сведчыць дзённікавы запіс М.Малько: "Віцебск, 2 лістапада, 11 гадзін 35 хвілін — 1 гадзіна 50 хвілін... Зала Пралетарскага клуба 1 Мая. Праграма: Бетховен — "Эгмонт", Чайкоўскі — "Італьянскае капрычыю", Літальф — уверцюра "Рабесп'ер". Цяжка апісаць уражанне, такое яно моцнае і разнастайнае: агульная неразбярыха, стракаты натоўп музыкантаў, натоўп разявак, поўнае неўладкаванне ўсяго, неакуратнасць у часе, мітуслівы Барыс Міхайлавіч Суходдзеў (Суходрэў, памылка друку. — В.П.), і пры гэтым Шуман з пытаннем: "Якую мне валторну іграць?" (вядома, жартам). Спачатку я думаў, што нічога не выйдзе: паспрабаваў іграць — какафонія, да таго ж многіх не

хапала. Потым, іншыя глядзяць, як быццам прыйшоў беларучка; я вырашыў, сцяўшы зубы, працаваць. Вучыў не таго, каго трэба, трэба было б з кожным або з пультам паасобку, а вучыў усіх разам, дамагаючыся перш за ўсё строинасці, потым больш ці менш правільных гукаў, потым ужо астатняга... Крыху праяснілася; неяк ідзём наперад, але цяжка і вельмі марудна; я працую шмат, але не зусім работа музыканта: хутчэй работа натхніцеля-настаўніка. Стараюцца, глядзяць і хочучь зрабіць, але сіл не хапае"[135, с. 45–46].

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

У рэпертуар аркестра ўваходзілі лепшыя ўзоры рускай і замежнай класікі: Пятая сімфонія Л.Бетховена, Незавершаная сімфонія Ф.Шуберта, Чацвёртая і Пятая сімфоніі П.Чайкоўскага, Першая сімфонія В.Каліннікава, "Шэхеразада" М.Рымскага-Корсакава, сюіты з музыкі Э.Грыга да "Пер Гюнта" і Ж.Бізе да "Арлезіянкі" і інш. Складанасць партытур, разнастайнасць характараў і вобразаў вышэйназваных твораў прадвызначаюць вялікія магчымасці аркестра і музычна-арганізацыйныя здольнасці дырыжора. Не толькі адказныя адносіны да канцэртных выступленняў, але і выкарыстанне часу, які адводзіўся на рэпетыцыі, і ў педагагічнай практыцы характарызаваў М.Малько як паслядоўнага, настойлівага дырыжора-педагога. Выкладаючы музычную форму і інструментоўку, ён абавязваў сваіх вучняў наведваць рэпетыцыі аркестра, якія з'яўляліся працягам заняткаў у класе.

Адзначаючы 10-годдзе творчай дзейнасці М.Малько, Віцебскі адзел мастацтваў у сваім віншаванні падкрэсліваў: "Арганізацыя народнай кансерваторыі, радыкальнае паляпшэнне нашага дзяржаўнага сімфанічнага аркестра, наладжанне цэлага шэрага выдатных агульнадаступных канцэртаў — усё гэта справа Ваших рук, Вашага творчага пачыну...

Высокі лозунг "Мастацтва — народу!" знайшоў у Вашай асобе свайго таленавітага і гарачага прыхільніка..." [135, с. 46–47].

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

Музыканты, якія працавалі ў Віцебску, ясна ўсведамлялі ролю мастацтва ў выхаванні чалавека. Пры арганізацыі народнай кансерваторыі ў дакладной запісцы Віцебскага аддзялення Усерасійскага саюза аркестрантаў народнаму камісару па справах мастацтваў А.В.Луначарскаму пісалася: "Патрэба ў названай навучальнай установе адчувалася даўно ўжо, але ажыццявіць якую не ўяўлялася магчымым па прычынах выключна палітычнага характару. Цяпер жа, калі становішча працоўных класаў у дзяржаве стаіць на першым плане, а не апошнім, як было да рэвалюцыі, і калі прадстаўнікі новай улады прыкладаюць усе намаганні і клопаты да таго, каб бяднейшыя слаі насельніцтва былі ў роўнай ступені забяспечаны з маёмным класам і карысталіся дабротамі жыцця на аднолькавых з імі правах, з'яўляецца поўная магчымасць шырока прапагандаваць музычнае мастацтва сярод народа і стварыць такія ўмовы, дзякуючы якім працоўны і рабочы элемент можа атрымліваць не толькі эстэтычнае задавальненне ў якасці слухачоў, але і прымаць удзел у якасці харавых і аркестравых

выканаўцаў, а таксама выдзяляць са свайго асяроддзя кіраўнікоў у справе навучання і пашырэння мастацтва ўсюды" [135, с. 41—42].

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

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

Самае прадстаўнічае па колькасці навучэнцаў і педагогаў у Віцебскай кансерваторыі было фартэпіяннае аддзяленне. На ім выкладалі выдатныя піяністы: Мікалай Аляксандравіч Дубасаў (1869—1935), вучань А.Р.Рубінштэйна, лаўрэат I Міжнароднага конкурсу яго імя (1890); Ева Рэйндгольдаўна Шуман, выхаванка Пецябургскай кансерваторыі па класе прафесара Фёдара Фёдаравіча Штэйна; Эмануіл Сямёнавіч Бай, які закончыў Пецябургскую кансерваторыю і ўдасканалваў фартэпіяннае майстэрства ў Леапольда Гадоўскага. Таксама на фартэпіянным аддзяленні выкладалі і іншыя выпускнікі Пецябургскай кансерваторыі: В.Д.Мерын, А.Ф.Штэйн, Я.С.Фрадкіца, І.В.Святлоўская, Э.Завелеў.

Па іншых спецыяльнасцях у кансерваторыі выкладалі музыканты, якія валодалі высокім выканаўчым майстэрствам: К.Грыгаровіч, А.Бясмертны, Г.Шэйдлер (скрыпка), С.Шпільман (віяланчэль), О.Шуман (валторна), у мінулым саліст аркестра Марыінскага тэатра ў Пецябурзе, С.Браўдо (габой), у далейшым саліст аркестра Вялікага тэатра СССР, К.Зімін (спевы), М.Анцаў (тэарэтык і кампазітар, вучань М.Рымскага-Корсакава), В.Праснякоў (выкладчык пластыкі і рытмікі, танцоўшчык у балете М.Фокіна, унук польскіх паўстанцаў — сяброў А.Міцкевіча, з 1921 г. дырэктар Віцебскай народнай

кансерваторыі). Гэтыя педагогі выхоўвалі ў вучняў мастацкі густ, тэхнічнае майстэрства, адстойваючы ў сваёй дзейнасці творчыя прынцыпы рускай школы.

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

Прыезд вядомых музыкантаў у Віцебск, іх актыўная высока-мастацкая канцэртна-прапагандысцкая дзейнасць абумовілі стварэнне творча інтэнсіўнай абстаноўкі ў горадзе. Выдатная кваліфікацыя настаўнікаў і высокі ўзровень заняткаў



М. Анцаў

вылучылі Віцебскую народную кансерваторыю ў шэраг лепшых у краіне навучальных устаноў таго часу. Існаванне двух калектываў — народнай кансерваторыі і сімфанічнага аркестра — аказалася выключна спрыяльным для развіцця музычнай культуры Віцебска і рэспублікі ў цэлым.

У адрозненне ад Віцебска, дзе яўна адчуваўся непасрэдны ўплыў прадстаўнікоў рускай культуры і маладое пакаленне музыкантаў выхоўвалася менавіта на рускіх творчых традыцыях, у іншых губернях музычнае жыццё развівалася ў больш цеснай сувязі з мясцовымі звычаямі. Так, асаблівым "захаваннем" народных традыцый вызначалася Гомельшчына. Многія даследчыкі неаднаразова падкрэслівалі незвычайную музычную здольнасць жыхароў Палесся, неабмежаваныя магчымасці іх творчага таленту, любоў да харавых спеваў [144, 193].

Пры арганізацыі музычных навучальных устаноў у 20-я гады на Гомельшчыне музыка ў масы працоўных у большасці выпадкаў прыходзіла менавіта праз музычна-

харавыя студыі і гурткі, што не было ўласціва ні адной іншай губерні Беларусі. Сярод падобных студый для рабочых і служачых на той час можна адзначыць студию пры Гомельскім культадзеле губпрадсавета, студию ў Нова-Беліцы пры заводзе "Везувій", кіраваў якой А.Я.Туранкоў, Палескую музычна-харавую студию імя Н.Брусавай (усе заснаваны ў 1919 г.), музычна-вакальны гурток у Клімавічах (1918 г., кіраўнік А.Ляшкевіч).

Заканамерны быў працяг музычна-харавых традыцый і пры адкрыцці Гомельскай народнай кансерваторыі, якая пачала сваю дзейнасць 3 ліпеня 1919 г. Фарміраванне арганізацыйнай структуры Гомельскай кансерваторыі праходзіла своеасабліва. Першай адметнай характарыстыкай была сама арганізацыя навучальнага працэсу: наяўнасць дзвюх формаў навучання — спецыяльнага і кароткачасовага. Газета "Путь Советов" пісала: "Губернскі адзел народнай адукацыі, жадаючы ісці насустрач наспелай патрэбе ў шырокай музычнай адукацыі, пастанавіў арганізаваць у Гомелі народную кансерваторыю.

У кансерваторыі будуць адкрыты два аддзяленні:

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

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

Апрача чыста музычнай адукацыі, кансерваторыя будзе імкнуцца даць сваім выхаванцам і педагогічным навыкі, неабходныя для таго, каб яны маглі падысці бліжэй да народнага музычнага пачуцця і прывіць густ да мастацкай музыкі"[135, с. 49].

Увядзенне розных прыцыпаў выкладання (для спецыялістаў і для жадаючых толькі азнаёміцца з музычным мастацтвам) з'явілася адлюстраваннем тых напрамкаў, па якіх развівалася сістэма музычнай адукацыі ў пачатку 20-х гадоў: падрыхтоўка прафесіяналаў і далучэнне шырокіх мас да музычнага мастацтва.

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

У дзейнасці кансерваторыі самы актыўны ўдзел прымаў Мікалай Уладзіміравіч Назараў — высокапрафесійны музыкант, які прыехаў у Гомель з Масквы ў 1918 г., а з 1920 г. стаў загадчыкам (дырэктарам) Гомельскай народнай кансерваторыі. Ён працаваў дырыжорам сімфанічнага аркестра, навучаў у класе габоя, выкладаў тэарэтычныя дысцыпліны, займаўся з харавымі групамі, якія неаднаразова выступалі ў канцэртах.

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

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

Адной з яркіх старонак у дзейнасці народных кансерваторый Віцебска, Мінска, Гомеля і Бабруйска была канцэртна-асветніцкая работа. Выступленні салістаў і музычных калектываў гэтых навучальных устаноў мелі сістэматызаваны і планамерны характар. Абавязковыя штотыднёвыя выступленні музыкантаў-педагагаў і вучняў віталіся ў самых розных залах гарадоў.

Канцэртна-асветніцкая дзейнасць развівалася ў разнастайных формах. Арганізоўваліся асобныя канцэрты і тэматычныя цыклы, якія суправаджаліся музыказнаўчымі каментарыямі непасрэдна ў памяшканнях навучальных устаноў і ў канцэртных залах гарадоў. Але побач з традыцыйнымі формамі канцэртна-асветніцкай дзейнасці ўзніклі і новыя формы музычнай прапаганды. Гэта былі вязныя канцэрты ў рабочыя клубы, на адкрытыя

пляцоўкі ў парках, канцэрты-мітынгі, масавыя святы, мастацкае абслугоўванне Чырвонай Арміі і Флоту, франтоў грамадзянскай вайны і г.д. Безумоўна, такая рознабаковая, насычаная дзейнасць педагогаў і вучняў адыграла асабліва значную ролю ў далучэнні шырокіх мас да музычнага мастацтва.

У 20-я гады існавала мноства формаў выкладання музыкі, большасць з якіх не мелі дакладнага профілю і не маглі быць выразна функцыянальна размежаваны. Першай спробай стварыць цэласную сістэму музычнай адукацыі ў краіне з'явілася складанне ў 1919 г. "Асноўных палажэнняў аб дзяржаўным музычным універсітэце", зыходзячы з якіх спецыяльныя музычныя навучальныя ўстановы падзяляліся на тры ступені ў адпаведнасці з узроўнем ведаў навучэнцаў. Аднак у гэтых "Асноўных палажэннях..." яшчэ не былі размежаваны задачы спецыяльнай адукацыі і асветы, не быў вызначаны ўзроставы цэнз.

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

Пошукі стварэння дакладнай сістэмы навучальных устаноў былі выкліканы таксама патрабаваннямі новага зместу іх дзейнасці. У артыкуле "Рэформа музычнай адукацыі" І.Палфэраў, выкладчык па класе фартэпіяна Мінскай народнай кансерваторыі, пісаў: "Гаворачы аб музычнай адукацыі, трэба прызнацца, што да гэтага часу яна зводзілася да вузкай спецыяльнай тэхнічнай падрыхтоўкі і не было агульнаадукацыйных класаў, якія давалі б шырокае музычнае развіццё шырокім масам. І толькі цяпер у РСФСР праводзіцца ў жыццё даўно наспелая музычная рэформа, лозунг якой — узняцце мастацкай свядомасці мас.

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

Адзел мастацтваў Беларусі адным з першых бярэ на ўзбраенне гэтую рэформу і вырашае адмовіцца ад кансерваторыі, рэарганізаваць яе ў школы I і II ступені з агульнаадукацыйным курсам, паступіць на які маюць права ўсе без абмежавання ўзросту" [135, с. 55].

Але чыста знешняе перайменаванне кансерваторый у музычныя школы на першым часе не ўнесла амаль ніякіх прыцыповых змен у змест гэтых навучальных устаноў, не змяніла становішча ўнутры дадзенай навучальнай установы, усе складаныя праблемы якой у станаўленні навучальнага працэсу, дыферэнцыяцыі праграм, адпаведнага размеркавання навучэнцаў па класах і іншыя былі вырашаны толькі з цягам часу, з набыццём пэўнага вопыту ў арганізацыі сістэмы музычнай адукацыі ў Беларусі.

Толькі пасля таго, як на базе народных кансерваторый былі адкрыты музычныя тэхнікумы (Віцебск — 1922 г., Мінск — 1924 г.), узнікла патрэба стварэння музычных школ-сямігодак, дзе б займаліся дзеці з сямігадовага ўзросту і якія б рыхтавалі вучняў для паступлення ў музычныя тэхнікумы.

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

Арганізацыі дзіцячай музычнай адукацыі надавалася вялікая ўвага. У пастановах кіруючых органаў, выступленнях педагогаў, працаўнікоў мастацтва падкрэслівалася, што асноватворным для далейшага развіцця сістэмы спецыяльнай адукацыі з'яўляецца канкрэтызацыя задач, дакладнасць праграм навучання менавіта ў дзіцячай музычнай школе. Так, Н.Брусавя ў часопісе "Музыка і рэвалюцыя" пісала: "Кранулася з месца прафесійная музычная адукацыя... тады, калі абудзіліся яе школьныя арганізацыі..." [135, с. 57].

Музычныя школы адкрываліся ў розных гарадах Беларусі: Магілёве (1919), Гомелі (1923), Мінску (1926), Бабруйску (1927) і інш. У гэтых школах займаліся па 200—250 навучэнцаў, дзейнічалі аркестры, хары, якія з'яўляліся асноўнымі ўдзельнікамі музычна-канцэртнага жыцця гарадоў. У межах музычных школ пачыналі сваю дзейнасць беларускія кампазітары. Арганізатарам Бабруйскай школы стаў Яўген Цікоцкі, пад кіраўніцтвам якога там рабіў свае першыя крокі ў музыцы Уладзімір Алоўнікаў. Аркестр Магілёўскай школы ў 1924 г. удзельнічаў у пастаноўцы оперы М.Чуркіна "Вызваленне працы". Мастацкая адукацыя ў першай палове 20-х гадоў знаходзілася ў пэўным пошуку вызначанай сістэмы. Рэарганізацыя і частае перайменаванне навучальных устаноў (студыі, майстэрні, школы I і II ступені, народныя кансерваторыі, музычныя універсітэты, мастацка-практычныя інстытуты) сведчылі аб гэтым. Больш стабільнае становішча мастацкая адукацыя набыла з адкрыццём тэхнікумаў, музычных і мастацкіх. Аб Віцебскім мастацкім тэхнікуме, які адкрыўся ў 1923 г., гаворка ішла вышэй.

Музычныя тэхнікумы, адкрытыя ў Беларусі, не толькі давалі прафесійную адукацыю, але і аб'ядноўвалі ўсе музычна-выканальніцкія і тэарэтычна-даследчыя сілы рэспублікі. Яны занялі асноўнае месца ў фарміраванні нацыянальных музычных кадраў і развіцці беларускай музычнай культуры. Адкрыццё гэтых навучальных устаноў адыграла важную ролю ў стварэнні творчых калектываў рэспублікі.

Важнае месца ў фарміраванні нацыянальных музычных кадраў і развіцці беларускай музычнай культуры заняў Мінскі музычны тэхнікум (пазней Мінскае музычнае вучылішча імя М.І.Глінкі, цяпер Мінскі музычны каледж). У яго арганізацыі і дзейнасці вялікую ролю адыгралі такія музыканты, як А.Л.Бяссмертны — скрыпач і дырыжор аркестра, а таксама першы дырэктар Мінскага музычнага тэхнікума, вакалісты В.А.Цвяткоў і А.Баначыч, піяністы В.Сямашка — вучаніца В.Сафонава і Г.М.Пятроў -- вучань К.М.Ігумнава, кампазітар, фалькларыст і этнограф Я.В.Прохараў — вучань М.Рымскага-Корсакава, кампазітар М.І.Аладаў і інш. Вядомыя былі выступленні сімфанічнага аркестра тэхнікума, якім кіравалі А.Л.Бяссмертны і І.А.Гітгарц. Самай вядомай і любімай слухачамі спявачкай стала выпускніца тэхнікума Л.П.Александроўская.



Я.В.Прохараў

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

Клас кампазіцыі вёў Якаў Васільевіч Прохараў, які выхаваў кампазітараў І.Любана, В.Яфімава, Н.Сакалоўскага, А.Кавалёва, С.Сендзярэя і інш. Музычна-тэатрэтычныя дысцыпліны выкладаў Мікалай Ільіч Аладаў, у якога займаліся будучыя кампазітары А.Багатыроў, Н.Сендзярэй, У.Алоўнікаў, Н.Сакалоўскі і музыказнаўцы Ю.Ляцецкі, Г.Мігай, С.Нісневіч і інш.

На гэтай жа кафедры працаваў і Юліян Мікалаевіч Дрэйсін (1879—1942), чалавек шырокай эрудыцыі, які валодаў лацінскай, французскай, нямецкай, англійскай, італьянскай, польскай мовамі. Займаўся перакладамі са

старажытнагрэчаскай на беларускую мову. Їм апублікавана шмат артыкулаў у газетах і часопісах, надрукавана кніжка "Музыка і рэвалюцыя" (Магілёў, тыпаграфія Крунта, 1921). Ён арганізаваў і правёў некалькі цыклаў так званых "гістарычных канцэртаў". Гэта быў чалавек, які паспрабаваў асэнсаваць праблемы сучаснай беларускай музыкі.

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

Інтэлігентны, шырока адукаваны чалавек, Ю.Дрэйзін, апрача педагагічнай, займаўся вялікай асветніцкай дзейнасцю, выступаючы з цікавымі лекцыямі аб творчасці кампазітараў, пісаў рэцэнзіі амаль на ўсе канцэрты, якія праходзілі ў Мінску і Магілёве, што зараз дазваляе нам даведацца аб многіх праграмах і іх выкананні. Апрача артыкулаў па праблемах гісторыі і тэорыі музыкі, вельмі цікавымі і самабытнымі з'яўляюцца артыкулы Ю.Дрэйзіна аб літаратурна-музычных сувязях "Музыка ў творах беларускіх паэтаў", "Антычныя матывы ў паэзіі М.Багдановіча" і інш.

Такім чынам, да канца 20-х гадоў мастацкая адукацыя ў Беларусі набыла стройную сістэму. У той час ужо даволі дакладна былі вызначаны задачы мастацкіх навучальных устаноў усіх катэгорый, больш канкрэтнымі сталі

патрабаванні да педагогаў, вучняў, да выканання навучальных праграм і г.д.

Набыццё вопыту арганізацыі мастацкай адукацыі размежавала задачы прафесійнай школы і асветніцкай работы. Школы і тэхнікумы становіліся спецыяльнымі навучальнымі ўстановамі, здольнымі арганізаваць работу ў адпаведнасці з патрабаваннямі жыцця. Разам з рашэннем прафесійных задач кіраўніцтва мастацкіх навучальных устаноў не здымала з парадку дня і пытання аб выхаванні людзей, сацыяльна блізкіх да той аўдыторыі, для якой яны працуюць. Ва ўсведамленні пачынае ўмацоўвацца думка, што работа творцаў — "частка агульнай справы, патрэбнай усім людзям і звязанай з агульнымі задачамі чалавечага грамадства"[135, с.78]. А.В.Луначарскі, выступаючы ў 1927 г. на XIII Усерасійскім з'ездзе Саветаў, з задавальненнем канстатаваў, што па выдатках на культурнае будаўніцтва "Наркамасвета, за выключэннем двух левіяфанаў нашага бюджэту — Наркамшляху і ваеннага ведамства, займае першае месца ў бюджэце"[135, с. 78].

Для таго каб захаваць і мэтазгодна выкарыстоўваць падрыхтаваныя кадры спецыялістаў: музыкантаў, мастакоў, акцёраў — у рэспубліцы, па-першае, выпускаюць, асабліва стыпендыятаў, абавязвалі два гады адпрацаваць у месцах, указаных Галоўпрафадукцыяй. Па-другое, "з мэтай падрыхтоўкі з ліку найбольш здольных асоб, якія скончылі музычны тэхнікум па класе спеваў", у 1928/29 навучальным годзе ў Мінску быў адкрыты клас па праграме вакальнага факультэта вышэйшай навучальнай установы на чале з прафесарам А.Баначычам, былым салістам Вялікага тэатра, а ў 1929 г. адкрыта оперная студыя. Па-трэцяе, для піяністаў у 1930 г. пры Мінскім музычным тэхнікуме былі арганізаваны своеасаблівыя курсы, на якіх праводзіліся заняткі па ўскладненых праграмах па спецыяльнасці (педагогі В.Сямашка, Г.Пятроў) і аналізе музычных твораў (педагог М.Аладаў). Па-чацвёртае, восенню 1928 г. на базе драматычнага класа, які існаваў пры музычным тэхнікуме, была створана беларуская драматычная студыя пры БДТ-1. У друку

адзначалася: "Драматычны клас Белмузтэхнікума з гэтага года перадаецца 1-му Белдзяржтэатру як сталая драматычная студыя на штатной былой маскоўскай, з якой утварыўся БДТ-2. Акрамя рэжысёраў БДТ-1 Міровіча і Смяянава, для работы ў студыі запрашаецца яшчэ шэраг новых выкладчыкаў. Студыя разлічана на 35 чалавек. Частцы студыйцаў мяркуецца выдаць стыпендыі"[61, с. 265]. У межах гэтай студыі, дарэчы, займаліся і артысты балета, якія потым сталі вядучымі салістамі балетнай трупы Беларускага дзяржаўнага тэатра оперы і балета: Ю.Хіраска, Т.Узунава, С.Дрэчын, Я.Вяпрынскі, В.Бурэйка, К.Пекур, Н.Фінская, К.Калітоўская і інш.

У пачатку 30-х гадоў у Мінску быў адкрыты Беларускі дзяржаўны тэхнікум сцэнічнага мастацтва, а пры ім аднагадовыя драматычныя курсы. У дакладной запісцы Наркамату асветы дырэкцыя тэхнікума пісала: "Для стварэння тэатральных кадраў БССР у мінулым годзе (1931) былі адчынены аднагадовыя драмкурсы і тэхнікум сцэнічнага мастацтва, але за адсутнасцю адпаведных умоў, як, напрыклад, не маючы памяшкання для вучобы, інтэрната і... стыпендыі, тэхнікум на працягу ўсяго года існаваў толькі фармальна"[61, с. 265]. З цягам часу навучальны працэс наладжваўся, і сіламі навучэнцаў была пастаўлена двухактавая кампазіцыя "Бранявыя энтузіясты".

Дасягненні мастацкіх навучальных устаноў у Беларусі ў 20-я гады, вызначэнне задач студый, школ і тэхнікумаў, а таксама патрабаванне далейшага развіцця мастацкай адукацыі далі падставы станоўча вырашыць пытанне аб адкрыцці ў рэспубліцы кансерваторыі і тэатральна-мастацкага інстытута і стварэнні прафесійных творчых школ. Умовы для вырашэння гэтых задач былі рэальнымі.

4.2. СТВАРЭННЕ ВЫШЭЙШЫХ НАВУЧАЛЬНЫХ УСТАНОЎ ЯК ЗАВЯРШАЛЬНЫ ЭТАП ФАРМІРАВАННЯ СІСТЭМЫ МАСТАЦКАЙ АДУКАЦЫІ Ў БЕЛАРУСІ Ў СЯРЭДЗІНЕ ХХ ст.

Завяршэнне фарміравання сістэмы мастацкай адукацыі ў Беларусі адбылося ў сярэдзіне ХХ ст. Прычым гэты працэс расцягнуўся на некалькі дзесяцігоддзяў. Адукацыя ў розных відах мастацтва мела свае кульмінацыйныя пункты, якія суадносіліся з датай адкрыцця вышэйшых навучальных устаноў — Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі (1932) і паасобку факультэтаў тэатральнага (1945), мастацкага (1953) у Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце.

Тэрмін арганізацыі вышэйшых навучальных і сярэдніх спецыяльных (харэаграфічнае вучылішча было адкрыта ў 1945 г.) мастацкіх устаноў абумоўліваўся ўзроўнем распаўсюджвання, сістэматычнасцю педагагічных метадаў, стабільнасцю бытавання і выніковасцю дзейнасці музычных, харэаграфічных, тэатральных і мастацкіх школ і вучылішчаў у гарадах Беларусі.

Яксна новым перыядам у арганізацыі мастацкай адукацыі сталі 30-я гады ХХ ст. У гэты час працэс фарміравання адукацыйнай сістэмы характарызаваўся большымі глыбінёй і канкрэтнасцю. На змену рамантычнай захопленасці 20-х гадоў прыходзіць больш асэнсаванае, паглыбленае разуменне праблем спецыяльнай адукацыі, якія больш дакладна адпавядалі запатрабаванням новага грамадства. Мастацкая культура, а адпаведна і мастацкая адукацыя, становяцца больш дасканалымі і стабільнымі.

Сярод разнапрофільных мастацкіх навучальных устаноў больш распаўсюджанымі і сістэмна арганізаванымі аказаліся музычныя школы і вучылішчы. Паглыбленае, мэтанакіраванае, імклівае развіццё двухадзінага працэсу музычнай адукацыі і асветы патрабавала значнага павелічэння колькасці спецыялістаў. Рэспубліка мела патрэбу ў добрай падрыхтоўцы музыкантаў-прафесіяналаў. Выхаванне педагогаў, якія валодаюць сучаснымі метадамі

выкладання, сталых выканаўцаў, прынцыповых, патрабавальных тэарэтыкаў, творча самастойных, самабытных кампазітараў павінна было забяспечыць найбольш эфектыўныя шляхі вырашэння праблем будаўніцтва беларускай музычнай культуры савецкага часу.

Вызначальнай, кіруючай арганізацыяй у вырашэнні пастаўленых задач з'явілася Беларуска дзяржаўная кансерваторыя. Адкрыццё першай вышэйшай навучальнай



В.А.Залатароў са сваімі выхаванцамі – беларускімі кампазітарамі

установы ў галіне мастацкай культуры паклала пачатак новаму этапу развіцця мастацкай адукацыі ў Беларусі. Кансерваторыя з'явілася трывалым фундаментам для далейшага развіцця музычнай культуры ў рэспубліцы, цэнтрам музычна-метадычнай думкі. Яна стварыла рэальныя ўмовы для падрыхтоўкі высокакваліфікаваных спецыялістаў.

У першы год у кансерваторыю былі залічаны каля 40 студэнтаў, большасць якіх былі выпускнікамі Мінскага музычнага тэхнікума, што з'явіўся ў пэўнай ступені адміністрацыйна-арганізацыйнай базай для развіцця вышэйшай навучальнай установы (у іх былі агульныя

вучэбнае памяшканне, кіраўніцтва кафедраў і дырэкцыя). Акрамя спецыяльнасцей, якія выкладаліся ў вучылішчах — фартэпіяна, спевы, струнныя і духавыя інструменты, у кансерваторыі адкрываліся новыя аддзяленні — кампазіцыі, дырыжорскае, харавое і інструктарскае.

Асноўнае значэнне для фарміравання музычнай культуры Беларусі мела дзейнасць кафедры гісторыі, тэорыі і кампазіцыі, работу якой узначальваў у 1933—1937 гг. Васіль Андрэевіч Залатароў, вучань рускіх кампазітараў А.К.Лядава, М.А.Балакірава і М.А.Рымскага-Корсакава. Ён унёс у беларускае музычнае мастацтва традыцыі рускай класікі, стаў нібы сувязным звяном паміж "кучкістамі" і культурай Савецкай Беларусі, быў заснавальнікам беларускай кампазітарскай школы.

В.Залатароў меў вялікі педагагічны вопыт (раней працаваў прафесарам Маскоўскай, Адэскай, Кіеўскай кансерваторыі і выкладчыкам Свядлоўскага музычнага тэхнікума). Ён валодаў энцыклапедычнымі ведамі ў галіне літаратуры і мастацтва, яму былі ўласцівыя вялікая працавітасць, уменне разгледзець творчую індывідуальнасць сваіх вучняў, высокая патрабавальнасць, ідэйная перакананасць.

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

Важнай падзеяй стала адкрыццё ў кансерваторыі аддзялення народных інструментаў, арганізацыя якога была падрыхтавана дзейнасцю асобных музыкантаў-выканаўцаў на народных інструментах, невялікіх ансамбляў. Так, у сярэдзіне 30-х гадоў у гарадах Беларусі, у асноўным пры навучальных установах, існавалі аркестры народных інструментаў, выступалі салісты-цымбалісты, невялікія ансамблі, якія складаліся з беларускіх народных

інструментаў: цымбал, ліры, дудкі і інш. Удзельнікі гэтых ансамбляў не былі прафесіяналамі, а з'яўляліся народнымі музыкантамі і часта не толькі выканаўцамі, але і стваральнікамі ўласных інструментаў. Такія аркестры і ансамблі народных інструментаў існавалі пры Гомельскім і Мінскім музычных вучылішчах, група народных музыкантаў удзельнічала ў музычным афармленні спектакляў БДТ-1. Ужо ў 20-я гады былі вядомыя выступленні цымбалістаў С.Навіцкага, Х.Шмелькіна, І.Жыновіча і інш.

Прызнанне і папулярнасць баяна, цымбалаў, балалайкі, домры і іншых народных інструментаў, паступовы пераход ад народнага музіцыравання да прафесійнага выканальніцтва былі новай з'явай у музычнай адукацыі Беларусі, новай заваёвай музычнай асветы XX ст.



Г.М.Пятроў

Народныя інструменты станавіліся аб'ектам прафесійнага вывучэння, народна-інструментальнае выканальніцтва набывала прафесіяналізм. Падрыхтоўка кадраў спецыялістаў у галіне народна-інструментальнай музыкі з'явілася справай вялікай важнасці.

Аддзяленне народных інструментаў было адкрыта ў кансерваторыі ў 1939 г. Сярод першых яго студэнтаў былі І.Жыновіч, Г.Жыхараў, Э.Азарэвіч, М.Лысенка і інш. Дзейнасць

гэтага аддзялення ў даваенны час, вядома, не поўнасю адпавядала кансерваторскім патрабаванням, не

было педагогаў-спецыялістаў, асабліва па класах беларускіх народных інструментаў (напрыклад, С.Маркоўскі, які стаў выкладаць па класе цымбалаў, з'яўляўся педагогам па класе ўдарных інструментаў). У гэты перыяд рабіліся толькі першыя крокі ў падрыхтоўцы выканаўцаў на народных інструментах. Асноўная ж работа гэтага аддзялення пачалася пасля Вялікай Айчыннай вайны, у 1949 г.

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

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

Важнае значэнне ў фарміраванні канцэртмайстарскіх навыкаў студэнтаў мела выканаўчая практыка педагогаў. Адным з вядучых піяністаў-педагогаў быў Г.М.Пятроў. Гэта чалавек высокай культуры, адораны піяніст-выканаўца, патрабавальны, прыныповы, уважлівы педагог, якога сапраўды можна назваць адным з самых актыўных канцэртантаў (у якасці саліста і канцэртмайстра) і вядучых педагогаў рэспублікі.

Некаторыя пачынанні ў фарміраванні прыныпаў выхавання студэнтаў і ўдасканалення работы педагогаў мелі часовы характар, што з'явілася вынікам дэкларатыўна-прапагандыскай палітыкі Савецкай дзяржавы. Напрыклад, у якасці эксперыменту быў уведзены так званы брыгадны метадаў заняткаў. Ён заключаўся ў прымацаванні некалькіх адстаючых студэнтаў да выдатніка, які павінен быў з імі заўсёды займацца і поўнасьцю адказваць за іх паспяховасць. Адзнака выстаўлялася ўсім агульная. Натуральна, станоўчых вынікаў падобны метадаў даць не мог і з прычыны яўнай памылковасці хутка быў выключаны з педагагічнай практыкі.

Часовай аказалася таксама і дзейнасць інструктарска-педагагічнага аддзялення, якое ўзнікла ў сувязі з пошукамі новых формаў асветы. Існаванне гэтага факультэта стала прадметам доўгіх спрэчак і рознагалоссяў. Яго задачай была падрыхтоўка "адукаванага музыканта, які ўмее праводзіць музычную асветніцкую работу з дарослымі і

музычна-выхаваўчую работу з дзецьмі і ўмее звязаць гэтую работу па музычным выхаванні і асвеце з задачамі агульнай адукацыі і асветы"[135, с.91]. Безумоўна, неабходнасць у існаванні падобнага аддзялення, якое рыхтавала б работнікаў шырокага асветніцкага профілю, не выклікала сумненняў у той час, калі стваралася новая структура савецкай музычнай школы і рэспубліцы патрабавалася вялікая колькасць педагогаў-асветнікаў.

Аднак з цягам часу адносіны да інструктарска-педагагічнага аддзялення набываюць адмоўны характар, што было выклікана многімі прычынамі: зніжнем у некаторых выпадках прафесійна-мастацкай патрабавальнасці да студэнтаў гэтага аддзялення, спрашчэннем методыкі выкладання, дубліраваннем шмат у чым дзейнасці іншых аддзяленняў выканаўчага факультэта і г.д.

Пытанне аб існаванні інструктарска-педагагічнага факультэта было складаным і патрабавала ўважлівага, усебаковага абмеркавання. У канчатковым выніку яно было вырашана адмоўна. Паступова кансерваторыі перайшлі на шлях падрыхтоўкі музычна-педагагічных кадраў на ўсіх аддзяленнях, не захаваўшы для гэтага спецыяльных педагагічных факультэтаў.



А.Л.Бяссмертны

Мэтанакіраваная работа па фарміраванні аддзяленняў і кафедраў, станаўленні навучальнага працэсу ў кансерваторыі ў другой палове 30-х гадоў прывяла да стабілізацыі арганізацыйнай структуры, больш дакладнага падзелу на факультэты, размежавання задач кожнага з іх. У 1936 г. у кансерваторыі існавала сем аддзяленняў: фартэпійнае (загадчык М.А.Асрыеў), струннае (загадчык А.Л.Бяссмертны), духавое (загадчык Г.А.Папавіцкі), вакальнае (загадчык П.І.Ціханаў), тэорыі, гісторыі і кампазіцыі (загадчык В.А.Залатароў), інструктарска-педагагічнае (загадчык

І.Г.Бары) і музычнага выхавання (загадчык Г.С.Гермаш). Дырэктарамі кансерваторыі ў даваенны час былі М.П.Казакоў (1932—1933), Я.П.Прыс (1933—1934), К.М.Багушэвіч (1934—1936), О.А.Гантман (1937—1938), М.А.Бергер (1938—1941).

Мэтанакіраваная работа на павышэнні кваліфікацыі педагогаў, пашырэнні іх кругагляду, фарміраванні светапогляду станавілася трывалым фундаментам для стварэння навукова-метадычных распрацовак, правядзення спецыяльных даследаванняў па тэорыі і гісторыі музыкі. Пачатковым этапам у ёй былі навуковыя пасяджэнні кафедраў па пытаннях інтэрпрэтацыі, трактоўкі твораў, вывучэння гісторыі беларускай музыкі, методыкі выкладання, творчасці асобных кампазітараў і г.д.

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

Навукова-даследчая работа кафедраў з'явілася своеасаблівай школай, дзе фарміравалася музычна-тэарэтычная думка. Поруч з публікацыямі артыкулаў у газетах і часопісах, у якіх рэцэнзаваліся оперныя і балетныя спектаклі, канцэрты, творчасць асобных кампазітараў і выканаўцаў, выкладчыкі кансерваторыі здзейснілі грунтоўную задачу складання падручнікаў, у якіх абагульняўся практычны вопыт педагогаў. У 30-я гады былі падрыхтаваны да выдання калектыўная праца "Падручнік па музычнаму выхаванню ў школах сацвыхавання" аўтараў Ю.Дрэйзіна, М.Мацісона, М.Равенскага, Леўчанкі, "Элементарная тэорыя музыкі"

М.Мацісона, "Школа ігры на цымбалах" І.Жыновіча, "Школа ігры на кантрабасе" І.Салодчанкі, "Школа ігры на ўдарных інструментах" С.Маркоўскага, што садзейнічала фарміраванню больш прафесійнага навучання ў спецыяльных і музычна-тэатрычных класах. Асаблівую ролю адыграла праца "Школа ігры на цымбалах" І.Жыновіча, якая стала першым навукова-метадычным даследаваннем беларускага нацыянальнага інструмента і якой карыстаюцца да нашых дзён.

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

Умовы, у якіх фарміравалася музычная культура Беларусі, патрабавалі сумяшчэння работы педагога, саліста, дырыжора, артыста аркестра, удзельніка камернага ансамбля і г.д. Музыканты, якія працавалі ў 30-я гады ў Беларусі, былі і выканаўцамі, і педагогамі, аддавалі свае сілы для паспяховага развіцця і станаўлення музычнай культуры ў рэспубліцы.

З ліку выхаванцаў і выкладчыкаў кансерваторыі і музычных тэхнікумаў былі сфарміраваны высокапрафесійныя творчыя калектывы: Беларускі дзяржаўны тэатр оперы і балета (1933) і Беларуская дзяржаўная філармонія (1937). Стварэнне сімфанічнага і народнага аркестраў, нацыянальнай опернай трупы з'явілася вынікам дзейнасці менавіта спецыяльных навучальных устаноў, у якіх былі падрыхтаваны музыканты розных спецыяльнасцей. Традыцыі шырокай канцэртнай, асветніцкай, выхаваўчай работы, пакладзенай

у аснову дзейнасці творчых калектываў у пачатку іх існавання, зацвердзіліся. атрымалі сваё развіццё.

Разам з тым асветніцкія традыцыі працягваліся і праяўляліся не толькі ў канцэртнай дзейнасці, але і ў навучанні аматараў. Мастацтва ў масы працоўных прыходзіла праз шырокую сетку гурткоў самадзейнай творчасці. Працягваючы традыцыі 20-х гадоў, мастацкая асвета знаходзіла новыя формы, што выявілася ў арганізацыі курсаў для дарослых, якія існавалі пры кансерваторыі, музычных вучылішчах, драматычных тэатрах.

Тэндэнцыя павышэння кваліфікацыі ўдзельнікаў самадзейнасці і яе кіраўнікоў тычылася як музычнага, так і гэатральнага мастацтваў. Так, пры БДТ-2 у 1934 г. адбыўся набор у вячэрнюю студыю з ліку ўдзельнікаў тэатральнай самадзейнасці. Мастацкім кіраўніком студыі з'яўляўся Ц.Сяргейчык, педагогамі працавалі А.Львінскі, П.Малчанаў (майстэрства акцёра), Ю.Чарноў (сцэнічная мова), Л.Маркевіч (музычная грамата). Агульнаадукацыйныя дысцыпліны выкладалі педагогі Віцебскага педінстытута і мастацкага вучылішча.

Студыйцы сумяшчалі вучобу і практычную дзейнасць, удзельнічалі ў пастаноўках спектакляў: выступалі ў масавых сцэнах, эпізодах, стваралі шумавое афармленне. Лепшыя з выхаванцаў былі пакінуты на работу ў тэатры, а астатнія накіраваны ў калгасна-саўгасныя калектывы.

Курсы для ўдзельнікаў мастацкай самадзейнасці дзейнічалі і для навучання ігры на народных інструментах. Так, пры Мінскім музычным тэхнікуме з 1934 г. функцыяніравалі месячныя курсы па баяне (вучыліся 24 чалавекі). Пошук і сцвярдженне новых формаў мастацкай асветы даюць магчымасць наглядна прасачыць дыялектыку іх станаўлення. За кароткі гістарычны перыяд (1—1,5 дзесяцігоддзя) адбыліся глыбокія якасныя змены ў свядомасці і запатрабаваннях чалавека новага грамадства. На пэўных этапах дасягаліся мэты, якія становіліся ў сваю чаргу сродкамі дасягнення новых вышынь. Так, пачаўшы з пасіўнага слухання музыкі ці прагляду твораў выяўленчага, тэатральнага мастацтваў, рабочыя маглі ўжо стаць

актыўнымі ўдзельнікамі выканаўчых самадзейных калектываў і прыцягваць да зносін з мастацтвам новых слухачоў і гледачоў.

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

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

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

Такім чынам, да канца 30-х гадоў у Беларусі ў межах мастацкай адукацыі ўжо існавалі вышэйшая навучальная ўстанова — кансерваторыя, сярэднія навучальныя ўстановы: шэсць музычных вучылішчаў, мастацкае і тэатральнае вучылішчы, пачатковыя навучальныя ўстановы — 19 музычных школ, шэраг тэатральных і мастацкіх студый.

Новыя фарбы ў мастацкую адукацыю ўнеслі ўстановы і асобныя дзеячы культуры, якія ўвайшлі ў Беларускаю Рэспубліку пасля аб'яднання ў 1939 г. Заходняй Беларусі з БССР. Яшчэ ў 20--30-я гады ў Заходняй Беларусі наладжвалася культурнае жыццё. У некаторых наветах дзейнічалі хары, музычныя таварыствы, гурткі. У той час даволі цікавым і разнастайным было музычнае жыццё Брэста. Фарміравалася яно па прынцыпе прыватнай арганізацыі і асабістай зацікаўленасці музыкантаў і аматараў. Тут існавала музычнае таварыства, старшынёй якога з'яўляўся Каліноўскі. Было пашырана аматарскае музіцыраванне ў агульнаадукацыйных навучальных установах. Так, пры гімназіі працавалі хор і аркестр, у гандлёвым вучылішчы — хор (кіраўнік К.Ціолек), у чыгуначным тэхнікуме — аркестр народных інструментаў (неапапітанскі склад, кіраўнік М.Дземчанка). У выкананні гэтага аркестра гучалі уверцюра да оперы "Сьвільскі цырульнік", фантазіі на тэмы з опер "Кармэн", "Травіята", "Фаўст". Пры рускім дабрачынным таварыстве дзейнічаў аркестр народных інструментаў пад кіраўніцтвам Ключева.

Адметнай з'явай у культурным жыцці Брэста 30-х гадоў стала пастаноўка опер "Яўгеній Анегін" П.Чайкоўскага і "Галька" С.Манюшкі сіламі мясцовых аматараў і ўдзельнікаў хору брацкай царквы пад кіраўніцтвам адваката Панцілевіча, які меў і музычную адукацыю.

У галіне музычнай адукацыі таксама рабіліся некаторыя спробы наладзіць арганізацыю навучальных устаноў. Так, у 1935--1938 гг. у Брэсце існавала прыватная музычная школа Малечака, але яна мела даволі самадзейны ўзровень выкладання і не набыла пэўнага значэння для развіцця музычнай адукацыі ў горадзе. У 1938 г. была арганізавана дзяржаўная музычная школа імя Караля Шыманоўскага. Узначаліў гэтую школу Сільвестр Часноўскі, таленавіты музыкант, кларнетыст і дырыжор. У далейшым ён часта выступаў на Варшаўскім радыё.

Асноўным жа цэнтрам нацыянальнага і культурнага жыцця Заходняй Беларусі была Вільня. У асяроддзі віленскай інтэлігенцыі былі Б.Тарашкевіч, У.Жылка, І.Канчэўскі, У.Самойла і інш. У Віленскай беларускай

гімназіі выкладалі М.Гарэцкі, Б.Тарашкевіч, І.Дварчанін, хорам навучэнцаў гімназіі і хорам Беларускага саюза студэнтаў у Вільні кіраваў Р.Шырма.

Цэнтрам падрыхтоўкі мастацкіх кадраў з'яўляўся Віленскі універсітэт, які аднавіў сваю дзейнасць у 1919 г. Там існаваў факультэт прыгожых мастацтваў, якім кіраваў прафесар Ф.Рушчыц. Падзелу па спецыяльнасцях на факультэце не было: усе студэнты вывучалі малюнак, жывапіс, скульптуру, гравюру, ткацтва, кампазіцыю, шрыфт. Акрамя таго, у кола вучэбных дысцыплін уваходзілі тэорыя і гісторыя мастацтва, класічная археалогія, анатомія, перспектыва, тэхніка жывапісу, праектаванне і дэкарацыя інтэр'ера, кансервацыя помнікаў старажытнасці.

Свядомыя прадстаўнікі беларускай нацыянальнасці канцэнтраваліся вакол Беларускага музея, які быў заснаваны ў Вільні ў 1921 г. і меў у сваёй экспазіцыі цікавыя калекцыі з археалагічных раскопак, нумізматыкі, медалёў, крыжоў, случкіх паясоў, дываноў, беларускіх народных музычных інструментаў, карцін мастакоў XVI—XVIII стст., рукапісаў і кніг XIV—XVIII стст.

Вельмі цікавай асобай з'яўляўся мастак Язэп Драздовіч. Даследчыкі характарызуюць яго як пачынальніка рамантызму ў тагачасным мастацтве, унікальнага і незвычайна адоранага творцу, якому былі аднолькава падуладны пяро і аловак графіка, разец скульптара, пэндзаль жывапісца, жывое беларускае слова [59, с. 319]. За універсальнасць і рознабаковасць дзейнасці мастака-адраджэнца, якая была ўласцівая вялікім майстрам еўрапейскага Адраджэння, Пётра Сергіевіч нават назваў Язэпа Драздовіча "беларускім Леанарда да Вінчы".

Свае зямныя мары і ідэі Язэп Драздовіч пераносіў на іншыя планеты, у космас. У сваім светаўспрыманні ён рэалізаваў уяўленне аб чалавечым шчасці на іншых планетах, маляваў тое, чаго не хапала ў жыцці. Нават на Марсе ён будзе школу (графічны аркуш "Марсіянская школа пад адкрытым небам"), стварае палац-галерэю ("Мармуровы палац-галерэя на Марсе").

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

А раней, у 1921 г., на сваёй роднай Дзісеншчыне, у вёсцы Сталіца, што непадалёку ад Германавіч, Я.Драздовіч арганізаваў школу для навучання на роднай мове. Праіснавала яна не болей трох месяцаў, бо польскія ўлады закрылі яе як "нелегальную". У сваім дзённіку мастак запісаў: "Бедавалі бацькі, плакалі дзеці. Вучняў вучыў па сваёй metodyцы, без "пастрах і кары", а на разуменні, што ёсць дабро, што зло, што прыгожае, а што непрыгожае. Слухалі мяне і паважалі не як "господина учителя" ці "пана", а як свайго дзядзьку настаўніка" [59, с. 307].

Уз'яднанне Заходняй і Усходняй Беларусі пашырыла магчымасці фарміравання творчых сіл, паўнакроўнага развіцця мастацкай культуры і адукацыі, узбагаціла працэс творчага станаўлення ў рэспубліцы. У Беларусі ў 1941—1942 г. планавалася будаўніцтва інстытута выяўленчых мастацтваў у Магілёве на 300 навучэнцаў, а таксама дзвюх майстэрняў мастакоў у Мінску і Магілёве. Агульны аб'ём капіталаўкладанняў на развіццё выяўленчага мастацтва ў гэтыя гады прадугледжваўся ў суме 2,4 мільёна рублёў [177, с. 19]. Аднак другая сусветная вайна перапыніла працэс развіцця мастацкай культуры ў Беларусі.

Фарміраванне сістэмы мастацкай адукацыі завяршылася ў пасляваенны перыяд, калі была адкрыта вышэйшая навучальная ўстанова ў галіне тэатральнага і выяўленчага мастацтваў, хаця працэс утварэння Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута расцягнуўся на некалькі гадоў, што было абумоўлена стварэннем спачатку тэатральнага факультэта (1945), а потым мастацкага (1953).

Адкрыццё Беларускага дзяржаўнага тэатральнага інстытута ў 1945 г. з'явілася важнай падзеяй у культурным жыцці рэспублікі. На гэтую навучальную ўстанову (як адзначалася ў статуте інстытута) ускладаліся задачы арганізацыі вучэбна-метадычнага працэсу, што павінна было забяспечыць падрыхтоўку высокакваліфікаваных кадраў у галіне тэатральнага мастацтва, звязаць тэорыю з практыкай, сналучыць мастацкі вопыт беларускага тэатра з тэарэтычнай спадчынай рускай тэатральнай школы. У статуте былі вызначаны спецыяльнасці, па якіх вялася падрыхтоўка кадраў: акцёры, рэжысёры, гісторыкі і тэарэтыкі, педагогі па спецыяльных дысцыплінах для сярэдніх тэатральных навучальных устаноў.

З першым акцёрскім курсам займаўся мастацкі кіраўнік інстытута Е. Міровіч. Ён жа стаў і першым загадчыкам кафедры майстэрства акцёра і тэатразнаўства, якая была арганізавана ў 1946 г. Е. Міровіч раскрыўся як тэатральны педагог, які з цягам часу набыў вялікі вопыт, веды, выпрацаваў асабістыя прыёмы і метады тэатральнай педагогікі. Галоўнай мэтай ён лічыў выяўленне прыроднага тэмпераменту студэнта, сілы страсцей, развіццё актыўнага мыслення творчага чалавека. Ён імкнуўся выхаваць у вучняў культуру, інтэлігентнасць [62, с. 222—223].

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

З 1949 г. па 1952 г. кафедру майстэрства акцёра ўзначальваў Б. Мардвінаў. Яго метадыка грунтавалася на вывучэнні спадчыны К. Станіслаўскага, але кожнае тэарэтычнае палажэнне яго сістэмы Б. Мардвінаў творча ўзбагачаў, абапіраючыся на традыцыі беларускага тэатральнага мастацтва. Па ініцыятыве Б. Мардвінава былі

ўведзены агульнакурсавыя заняткі па тэорыі драмы і тэатра.

У пачатку 50-х гадоў на педагагічную работу ў інстытут прыйшлі Л.Мазалеўская, П.Малчанаў, І.Ждановіч, А.Бутакоў. У 1950 г. былі прысвоены званні дацэнтаў вядучым выкладчыкам інстытута: К.Саннікаву і Д.Арлову, які ўзначальваў кафедру майстэрства акцёра з 1953 г.

Неад'емнай часткай выхавання дзеяча тэатра сталі арганізацыя і правядзенне студэнцкіх навуковых канферэнцый, у працэсе падрыхтоўкі да якіх развіваўся інтэлект студэнтаў, выхоўваліся эстэтычныя погляды, мастацкі густ. Такія канферэнцыі наладжваліся з самага пачатку дзейнасці інстытута, напрыклад у 1947 г. і 1950 г. Тэмы дакладаў адлюстроўвалі праблемы выхавання акцёра і рэжысёра: "Бялінскі і тэатр", "Пытанні этыкі ў тэатральным мастацтве ў запісках К.Станіслаўскага", "Сістэма Станіслаўскага як творчы метада работы акцёра над сабой", "Звышзадача і скразное дзеянне" і інш.[62, с.224,226].

У канцы 50-х гадоў вельмі выразна паўстала праблема падрыхтоўкі рэжысёрскіх кадраў. Для забеспячэння прафесійных і самадзейных тэатральных калектываў, кінастудый, радыё і тэлебачання кваліфікаванымі рэжысёрамі ў 1958 г. у інстытуце была арганізавана кафедра рэжысуры, якую ўзначаліў А.Яфрэмаў, запрошаны з Масквы. З 1961 г. кафедру рэжысуры ўзначаліў К.Саннікаў, які да гэтага часу ўжо падрыхтаваў чатыры акцёрскія выпускі. Ён быў арганізатарам і прапагандыстам новых метадаў у тэатральнай педагагіцы.

У 1959 г. для інстытута было пабудавана спецыяльнае памяшканне з глядзельнай залай, вучэбнымі аўдыторыямі, фізкультурнай залай, бібліятэкай і чытальняй з даволі вялікім кніжным фондам. Але ў гэтае новае памяшканне ўвайшлі ўжо два факультэты, з якіх складаўся Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут з 1953 г.

На мастацкім факультэце дзейнічалі аддзяленні жывапісу, графікі і скульптуры. Першым загадчыкам кафедры жывапісу быў народны мастак Беларусі Віталь Цвірка. Галоўнае месца ў яго творчасці займаў пейзаж,

вызначальнай рысай якога з'яўлялася арганічнае адзінства паэтычнасці і манументальнай шырыні ў перадачы велічы вобразаў беларускай прыроды. Яму былі ўласцівыя насычанасць колеравых кантрастаў і гармоній, лёгкасць мазка, што ён імкнуўся перадаць і сваім вучням.

Пазней кафедрай жывапісу загадвалі народны мастак Беларусі Іван Ахрэмчык (сваіх вучняў ён выходваў на традыцыйх рэалістычнага мастацтва, ідэях грамадзянскасці, глыбокага пранікнення ва ўнутраны свет сучасніка), заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі Пётр Крохалеў (які з вялікай увагай адносіўся да сваіх вучняў, перадаючы ім асабісты вопыт пластычнага выказвання) і інш. У розныя часы на кафедры жывапісу выкладалі народныя мастакі Беларусі Валянцін Волкаў, Аскар Марыкс, Яўген Чамадураў, Павел Масленкаў, заслужаныя дзеячы мастацтваў Беларусі Натан Воранаў, Хаім Ліўшыц, Уладзімір Сухаверхаў і інш.[49, с.28].

Заснавальнікам кафедры скульптуры з'явіўся народны мастак Беларусі Андрэй Бембель. Праграму прафесійнай падрыхтоўкі скульптураў ён разглядаў у сувязі з развіццём грамадства і станаўленнем выяўленчага мастацтва. Ён заклаў асновы класічнай метадалогіі навучання пластыцы і вывёў яе на новую ступень разумення [49, с.31]. Загадчыкам кафедры ў будучым стаў яе выхаванец, народны мастак Беларусі Анатоль Анікейчык, які вызначаўся маштабнасцю мыслення і актыўнай грамадзянскай пазіцыяй, чаго патрабаваў і ад сваіх вучняў.

У арганізацыю кафедры графікі ўнеслі важкі ўклад заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі Павел Любамудраў, заслужаны работнік культуры Беларусі Аляксандр Казлоўскі, народны мастак Беларусі Васіль Шаранговіч. У розныя гады на кафедры графікі працавалі Аляксандра Паслядовіч, Аляксандр Мазалёў, Мікалай Гуціеў, Арлен Кашкурэвіч, Людвіг Асецкі і інш.[49, с.32].

Гэтыя асноўныя тры кафедры — жывапісу, скульптуры і графікі — сталі той глебай, на якой сфарміраваліся два сучасныя факультэты: мастацкі і дызайну. На працягу гісторыі Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага

інстытута (зараз Беларуская акадэмія мастацтваў) у яго стварэнні і арганізацыі дзейнасці ўдзельнічалі народныя артысты Беларусі Е.А.Міровіч, Дз.А.Арлоў, К.М.Саннікаў, народныя мастакі Беларусі І.В.Ахрэмчык, В.В.Волкаў, П.В.Масленікаў, В.П.Шаранговіч, заслужаныя дзеячы мастацтваў Беларусі П.К.Любабудраў, Э.П.Герасімовіч, заслужаныя дзеячы культуры Беларусі Б.Я.Вішкароў, Ф.К.Кобля, дактары мастацтвазнаўства А.В.Сабалеўскі, Р.Б.Смольскі.

За больш чым 50-гадовы перыяд існавання Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута ў ім стала магчыма распачаць падрыхтоўку кадраў па многіх мастацкіх спецыяльнасцях. На трох факультэтах — тэатральным, мастацкім і факультэце дызайну — рыхтуюцца спецыялісты ў галіне тэатральнага, выяўленчага, дэкаратыўна-прыкладнага, прамысловага і кінатэлевізійнага мастацтваў.

Такім чынам, у XX ст. у Беларусі завяршылася фарміраванне сістэмы мастацкай адукацыі. Па сваёй структуры яна ахоплівае тры асноўныя адукацыйныя ступені: пачатковую, сярэднюю спецыяльную, вышэйшую. Па змесце яна раскрываецца ва ўсіх мастацкіх спецыяльнасцях, якія абумоўліваюць актуальнае і прагрэсіўнае развіццё мастацкай культуры Беларусі.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Разглядаючы шлях мастацкай адукацыі як бесперапынны працэс станаўлення інтэлектуальнага патэнцыялу чалавека ў мастацкім асяроддзі, можна сцвярджаць, што мастацкая адукацыя ўбірае ў сябе наслядоўную распрацоўку тэндэнцый, формаў, метадаў, прынцыпаў, стылю суадносін майстра і вучня ў адлюстраванні светапогляду пэўных эпох.

Сінкрэтызм першапачатковых формаў мастацкай культуры, канцэнтрацыя ўсіх відаў мастацтва ў адзіным сацыякультурным цэнтры (на Беларусі гэта сярэднявекавыя саборы і манастыры, брацтвы розных канфесій у эпоху Адраджэння, прыватнаўласніцкія маёнткі ў часы Асветніцтва) абумовілі і сфакусіраваную, аднатыпную па сваім функцыянальным прызначэнні мастацкую адукацыю. Навучанне ў музычнай, тэатральнай, выяўленчай галінах падпарадкоўвалася задачам, якія вылучаліся грамадствам і павінны былі быць вырашаны ў адпаведнасці з пэўнымі ідэаламі ў азначаных умовах.

Далейшыя развіццё і секулярызацыя мастацкай культуры абумовілі фарміраванне патрабаванняў да падрыхтоўкі спецыялістаў у кожнай галіне паасобна. Фарміраванне самастойных спецыяльных навучальных устаноў адпавядала аб'ектыўнай рэчаіснасці развіцця музычнай, тэатральнай, мастацкай культуры.

Працэс авалодвання інструментарыем спецыяльнай мастацкай адукацыі распачаўся ў канцы XVIII ст., калі былі арганізаваны першыя вузкапрафесійныя школы, у якіх вучэбны працэс функцыянальна падпарадкоўваўся патрэбам прыватнаўласніцкай маёнткавай культуры.

У XIX ст. такі прынцып размежавання спецыяльнай мастацкай падрыхтоўкі не толькі замацоўваўся, але і сцвярджаў самастойнае фарміраванне і жыццядзейнасць прафесіі мастака, музыканта, акцёра і іх адукацыі. У XIX ст. мастацкая адукацыя (адпаведна музычнаму, тэатральнаму, выяўленчаму мастацтвам) стала строга дыферэнцыраванай і канкрэтнай.

Гэты працэс фарміравання спецыяльнай мастацкай адукацыі развіваўся і ўдасканальваўся да сярэдзіны ХХ ст. Па сваёй структуры адукацыйныя ўстановы сфарміраваліся ў вельмі дакладную сістэму, якая адпавядае пачатковай, сярэдняй спецыяльнай і вышэйшай адукацыі. Кульмінацыйным пунктам у развіцці мастацкай адукацыі стала віртуозная сканцэнтраванасць на сваім відзе мастацтва, нават не столькі на асобным відзе, колькі на канкрэтнай спецыяльнасці ў межах гэтага віду. На прыкладзе музычнага мастацтва гэты тэзіс можна пацвердзіць тым, што нават у межах спецыяльнасці фартэпіяннага выканальніцтва ў другой палове ХХ ст. стала практыкавацца строга дыферэнцыяцыя піяністаў — салістаў, ансамблістаў, канцэртмайстраў. Гэта назіраецца не толькі ў практыцы, але і ў адукацыйнай сістэме, калі вучэбны працэс і профіль дыплама суадносна сцвярджаюць такі прынцып і накіроўваюць дзейнасць музыканта і яго светапогляд на вузкую арыентацыю. У такім выпадку агульная культура, якая выходзіць за рамкі спецыялізацыі, губляе сваю інтэнсіўнасць. Удзел творцы ў непрафесійнай культуры часта адыходзіць на другі план.

Гэтая тэндэнцыя выхавання вузкапрафесійнага спецыяліста ў 70—80-я гады ХХ ст. дасягнула свайго апагея. Удасканальванне майстэрства па шляху звужэння задач і абмежавання прафесійнага прызначэння можа прывесці да абсурду. Разуменне такога становішча (верагодна і не зусім асэнсаванае) абумовіла імкненне творцаў у другой палове ХХ ст. сінтэтычна ўвайсці, пранікнуць у сумежныя галіны мастацтва. Гэты працэс атрымаў сваё адлюстраванне і ў мастацкай адукацыі, якая завяршыла гістарычны віток свайго станаўлення, стварыла пэўную адукацыйную цывілізацыю.

У апошнія два дзесяцігоддзі ХХ ст. назіраецца тэндэнцыя да фарміравання новых адносін у арганізацыі мастацкай адукацыі, у інтэрпрэтацыі сэнсу прафесійна адукаванага творцы, яго спецыялізацыі. Узніклі новыя спецыяльнасці — дызайнер, камп'ютэрная аранжыроўка музычнага твора, камп'ютэрная графіка, менеджэр мастацкай культуры, фарміраванне якіх абумоўліваецца не

толькі прагрэсам агульнай культуры XX ст., але і пошукам новых магчымасцей дзейнасці мастака ў грамадстве.

Новыя спецыяльнасці складваюцца не толькі ў межах традыцыйных навучальных устаноў — музычных і мастацкіх школ, вучылішчаў, Беларускай акадэміі музыкі, Беларускай акадэміі мастацтваў, але і стымулююць стварэнне мастацка-адукацыйных устаноў новага тыпу — школ і вучылішчаў мастацтваў, Беларускага ўніверсітэта культуры.

Мастацтва і мастацкая адукацыя становяцца тым інструментам, які дазваляе ўдасканальваць працэс і сінтэзаваць сродкі фарміравання чалавека, спецыяліста, творцы. Мастацкая педагогіка ў шырокім сэнсе звяртаецца да новых метадычных прынцыпаў — свабоднага разумення, чуласці да змен у навакольным і ўнутраным свеце, выхавання асобы, якая самастойна, шырока, рэальна і перспектыўна мысліць.

Мастацкая адукацыя ўбірае ў сябе два цесна звязаныя аспекты: агульнакультурнае і вузкапрафесійнае, асабістае далучэнне да мастацтва. Нездарма ў апошнія дзесяцігоддзе назіраецца працэс далучэння "вузкіх" спецыялістаў да больш шырокіх і агульнанавуковых праблем. Набірае трываласць тэндэнцыя выхаду музыкантаў-выканаўцаў, акцёраў, рэжысёраў, мастакоў-жанрыстаў на шлях тэарэтычнага асэнсавання творчых працэсаў, што выяўляецца ў шматлікіх публікацыях і абаронах мастацтвазнаўчых дысертацый.

Падставай для выхаду на больш шырокае і грунтоўнае тэарэтычнае асэнсаванне вузкаспецыяльнай мастацкай практыкі стала трансфармацыя сутнасці і пераліку выкладаемых гісторыка-тэарэтычных мастацтвазнаўчых дысцыплін. Калі раней у кансерваторыі вывучалі толькі гісторыю музычнага мастацтва, а ў тэатральна-мастацкім інстытуце (паасобку для адпаведных спецыяльнасцей) — толькі гісторыю тэатральнага і выяўленчага мастацтваў, дык зараз у гэтых навучальных установах незалежна ад іх профілю вывучаецца гісторыя ўсіх відаў мастацтва. Азначаная з'ява зноў-такі вызначае тэндэнцыю да

пашырэння межаў спецыяльнасці, імкненне да сінтэзавання мастацкіх ведаў.

Прычым сінтэз вивучаемых дысцыплін не павінен будавацца на прынцыпе растварэння аднаго мастацтва ў другім. Наадварот, неабходнай перадумовай паспяховасці сінтэтычнага супрацоўніцтва з'явіцца захаванне і больш выразная акрэсленасць спецыфікі і музычнага, і тэатральнага, і выяўленчага мастацтваў.

Менавіта вивучэнне гарманічнай цэласнасці гісторыі і тэорыі мастацтваў абумовілі ўключэнне ў праграму сярэдніх спецыяльных устаноў такой дысцыпліны, як "Сусветная мастацкая культура". Для забеспячэння гэтага прадмета педагогічнымі кадрамі адпаведна ўведзена і новая мастацтвазнаўчая спецыялізацыя "выкладчык сусветнай і айчынай мастацкай культуры" ў Беларускам універсітэце культуры, Беларускам дзяржаўным педагогічным універсітэце.

Уяўляецца даволі заканамерным, калі вучэбная практыка прыйшла да разумення неабходнасці знаёміцца з мастацкай культурай эпохі цэласна, не падзяляючы яе на асобныя віды. Для такой падачы матэрыялу патрэбныя спецыяльныя педагогічныя кадры, якія б маглі выкладаць не ізаляваныя па розных відах мастацтва, а аб'яднана, цэласна акрэсліць мастацкую культуру народа, краіны, эпохі, займаюцца не расшчапляючым аналізам, а ствараць цэльны сінтэтычны мастацкі вобраз.

Аб арганічным сінтэзе вивучаемых дысцыплін і стварэнні на гэтай аснове новай спецыяльнасці нельга было гаварыць, пакуль быў разрыў паміж узроўнямі разнапрофільнай адукацыі. У другой палове ХХ ст. мастацкая адукацыя ў Беларусі ў розных відах мастацтва выраўнялася па форме, змесце, узроўнях і дасягненнях. Таму пытанне сінтэтычнага спалучэння відаў мастацтва ў вивучэнні гісторыі мастацкай культуры досыць правамернае. Рэаліі стварэння новых спецыяльнасцей вылучаны самой сутнасцю навакольнай рэчаіснасці.

Мастацкая адукацыя, якая функцыянальна з самага пачатку свайго фарміравання адлюстроўвала актуальныя запатрабаванні жыцця, заўсёды балансуе на стрыжні

паміж выхаваннем асобы прафесіянала і ўвядзеннем яе ў сацыяльныя сістэмы. Мастацкая адукацыя таксама заўсёды хістаецца паміж арыентацыяй на мінулыя дасягненні (традыцыі) і імкненнем да будучыні, новай і непрадказальнай.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Абецедарскі Л. С. Беларусы в Москве XVII в.: Из истории русско-белорусских связей. — Мн.: Изд-во БГУ, 1957. — 62 с.: ил.
2. Адраджэнне: Гістарычны альманах / Склад. і навук. рэд. А.П. Грыцкевіч. — Мн.: Універсітэцкае, 1995. — Вып. I. — 259 с.
3. Акты, относящиеся к истории Западной России, собранные и изданные Археографической комиссией. — СПб.: Б. и., 1846. — Т. I: 1340 — 1506.— 419 с.
4. Акты, относящиеся к истории Западной России, собранные и изданные Археографической комиссией. — СПб.: Б. и., 1848. — Т.2: 1506—1544. — 437 с.
5. Акты, относящиеся к истории Западной России, собранные и изданные Археографической комиссией. — СПб.: Б. и., 1848. — Т.3: 1544—1587. — 356 с.
6. Акты, относящиеся к истории Западной России, собранные и изданные Археографической комиссией. — СПб.: Б. и., 1851. — Т.4: 1588—1632. — 583 с.
7. Акты, относящиеся к истории Западной России, собранные и изданные Археографической комиссией. — СПб.: Б. и., 1853. — Т.5: 1633—1699. — 324 с.
8. Альбрехт Е. Прошлое и настоящее оркестра: Очерк социального положения музыкантов. — СПб.: Тип. Эдуарда Топпе, 1886. — 81 с.
9. Аникст А.А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы // Ренессанс. Барокко. Классицизм: Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV — XVII веков / Отв. ред. Б.Р. Виппер, Т.Н. Ливанова. — М.: Б. и., 1966. — С. 178—244.
10. Антология педагогической мысли Белорусской ССР / Сост.: Э.К. Дорошевич, М.С. Мятельский, П.С. Солнцев. — М.: Педагогика, 1986. — 463 с.: ил.
11. Арлоў У.А. Таямніцы полацкай гісторыі. — Мн.: Беларусь, 1994. — 463 с.: іл.

12. Архітэтура Беларусі: Энцыкл. даведнік /Рэдкал.: А.А. Воінаў і інш. — Мн.: Бел СЭ, 1993. — 620 с. : іл.
13. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — Л.: Музыка, 1973. — 143 с.
14. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1971. — Кн. I,2. — 376 с.
15. Асафьев Б. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. — Пб.: Academia, 1924. — С. 63—80.
16. Асвета і педагогічная думка ў Беларусі: са старажытных часоў да 1917 года. — Мн.: Нар. асвета, 1985. — 461 с.
17. Афанасий (Маргос), архиепископ. Беларусь в исторической, государственной и церковной жизни: В 3 ч. — Буэнос-Айрес: Б. и., 1966. — 292 с. — Репринт: Мн.: Бел. экзархат РПЦ, 1990.
18. Бандарчык В.К. Гісторыя беларускай этнаграфіі XIX ст. — Мн.: Навука і тэхніка, 1964. — 284 с.
19. Барока ў беларускай культуры і мастацтве: Зб. арт. / Пад рэд. В.Ф. Шматава. — Мн.: Беларус. навука, 1998. — 304 с.: іл.
20. Барышев Г.И. Слуцкий балет XVIII столетия // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Респ. межвед. сб. — Мн.: Вышэйш. школа, 1987. — Вып. 6. — С. 88—94.
21. Барышев Г.И. Театральная культура Белоруссии XVIII века. — Мн.: Навука і тэхніка, 1992. — 293 с.: ил.
22. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — С. 361—373.
23. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. — М.: Худож. лит., 1986. — 541 с.
24. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 423 с.
25. Бахтин М.М. и перспективы гуманитарных наук: Материалы науч. Конф. (Москва, РГГУ, 1—3 февраля

- 1993 года) / Под ред. В.Л. Махлина. — Витебск: Изд. Н.А.Панков, 1994. — 137 с.
26. Без-Корнилович М.О. Исторические сведения о примечательных местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений, к ней же относящихся. — СПб.: Б. и., 1855. — 356 с.: рис. — Факс. изд.: Мн.: Алфавит, 1995. — 355 с.
 27. Беларусы: У 8 т. / АН Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфі і фальклору; Рэдкал.: В.К. Бандарчык, М.Ф. Піліпенка, В. С. Цітоў. — Мн.: Навука і тэхніка, 1995. — Т. I: Прамысловыя і рамёсныя заняткі. — 351 с. : іл.
 28. Белоруссия и Литва: Исторические судьбы Северо-Западного края ... / Сост. П.Н. Батюшков. — СПб.: Б. и., 1890. — 376 с.: ил.
 29. Белорусская этномузыкалогия: Очерки истории (XIX—XX вв.) / Под ред. З. Можейко. — Мн.: Тэхналогія, 1997. — 254 с.
 30. Беларускі каляндар, 1991 / Пад рэд. А.Л. Петрашкевіча; Рэд.-склад. В. С. Бугаёў. — Мн.: БелСЭ, 1990. — 176 с.: іл.
 31. Белорусские древности: [Сведения о памятниках старины]. — СПб.: Типолитогр. Н. Стефанова, 1890. — Вып. I. — 136 с.
 32. Беспалая М.А. О деятельности минского Общества любителей изящных искусств // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Респ. межвед. сб. — Мн.: Вышэйш. шк., 1985. — Вып. 4. — С. 109—112.
 33. Блауберг И.В., Юдин Э.Г. Становление и сущность системного подхода. — М.: Наука, 1973. — 270 с.
 34. Бобровский П.О. Гродненская губерния: В 2 ч. — СПб.: Б. и., 1863. — Ч. 1. — 886 с. : ил; — Ч. 2. — 1074 с.
 35. Брюсова Н. Музыкальное просвещение и образование за годы революции // Музыка и революция. — 1926. — № 1. — С. 28.

36. Балза И.Ф. История польской музыкальной культуры: В 2-х т. — М.: Музгиз, 1954. — Т.1 — 336 с.; 1957. — Т.2. — 308 с.
37. Бэрк П. Рэнесанс / Пер. з англ. А. Арловай. — Мн.: Беларус. гуманіт. адукац.-культ. цэнтр, 1977. — 96 с.
38. В первые годы советского музыкального строительства: Статьи, воспоминания, материалы / Сост. И. Голубовский. — Л.: Сов. композитор, 1959. — 287 с.
39. Вайткунас Г. Очерк развития эстетической мысли в Литве. — М.: Искусство, 1972. — 231 с.
40. Валицкая А.П. Русская эстетика XVIII века. — М.: Искусство, 1983. — 238 с.
41. Васильев В.М. Очерки о дирижерско-хоровом образовании. — Л.: Музыка, 1991. — 118 с.
42. Вебер К.Э. Краткий очерк современного состояния музыкального образования в России (1884—1885). — М.: Тип. Э. Лесснера и Ю. Романа, 1885. — 124 с.
43. Вельфин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — СПб.: Мифрил, 1994. — 427 с.
44. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1985. — 288 с.
45. Вопросы культуры и искусства: Респ. межвед. сб. Вып. 2. — Мн.: Вышэйш. школа, 1983. — 143 с.
46. Вопросы культуры и искусства: Респ. межвед. сб. — Мн.: Вышэйш. школа, 1987. — Вып. 6. — 127 с.
47. Вопросы синтеза искусств: Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. — М.: ОГИЗ—ИЗОГИЗ, 1936. — 151 с.: ил.
48. Вопросы социального функционирования художественной культуры / АН СССР, ВНИИ искусствознания. — М.: Наука, 1984. — 269 с.
49. Вытокі творчасці: Беларуская акадэмія мастацтваў /Рэдкал.: В.П.Шаранговіч, А.А.Каляда, А.П.Азончык і інш. — Мн.: Беларусь, 1995. — 263 с.: іл.

50. Высоцкая Н. Забытыя беларускія мастакі XVI—XVIII стст. // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. — 1974. — №3. — С. 45—47.
51. Высоцкая Н.Ф. Мастакі і мастацкія цэхі ў Беларусі XVI—XVIII стст. // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. — 1976. — № 2. — С. 48—50.
52. Выготский Л. Психология искусства. — М.: Искусство, 1968. — 432 с.
53. Гаудримас Ю.К. Из истории литовской музыки. В 2 т. — М.: Музыка, 1964. — Т. I: 1861—1917. — 212 с.
54. Гёте И.В. Об искусстве. — М.: Искусство, 1975. — 623 с.: ил.
55. Гибыанский И.Г. Граф Антоний Тизенгауз и гродненские королевские мануфактуры: Очерк по экономической истории Польши в эпоху Станислава Августа (1764—1795) на основании архивных источников / Под ред. И.Б. Струве. — Пг.: Изд. Петр. политех. ин-та, 1916. — 64 с.
56. Гісторыя беларускага мастацтва: У 6-ці т. / Рэдкал.: С.В. Марцэлеў (гал. рэд) і інш.; Рэд. тома: С.В. Марцэлеў, Л.М. Дробаў. — Мн.: Навука і тэхніка, 1987. — Т. I: Ад старажытных часоў да другой паловы XVI ст. — 304 с.: іл.
57. Гісторыя беларускага мастацтва: У 6-ці т. / Рэдкал.: С.В. Марцэлеў (гал. рэд) і інш.; Рэд. тома: Я.М. Сахута. — Мн.: Навука і тэхніка, 1988. — Т. 2: Другая палова XVI—канец XVIII ст. — 384 с.: іл.
58. Гісторыя беларускага мастацтва: У 6-ці т./ Рэдкал.: С.В. Марцэлеў (гал. рэд) і інш.; Рэд. тома: Л.М. Дробаў, П.А. Карнач. — Мн.: Навука і тэхніка, 1989. — Т. 3: Канец XVIII — пачатак XX ст. — 448 с.: іл.
59. Гісторыя беларускага мастацтва: У 6-ці т./ Рэдкал.: С.В. Марцэлеў (гал. рэд.) і інш.; Рэд. тома: Л.М. Дробаў, В.Ф. Шматаў. — Мн.: Навука і тэхніка, 1990. — Т. 4: 1917—1941 гг. — 352 с.: іл.
60. Гісторыя беларускага тэатра: У 3 т. / Рэдкал.: У.І. Няфёд (гал. рэд.) і інш.; Рэд. тома: Г.І. Барышаў, А.В.

- Сабалеўскі. — Мн.: Навука і тэхніка, 1983. —Т. 1: Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 года. — 496 с. : іл.
61. Гісторыя беларускага тэатра: У 3 т. / Рэдкал.: У.І. Няфёд (гал. рэд.) і інш.; Рэд. тома: Т.Я. Гаробчанка, К.Б. Кузняцова. — Мн.: Навука і тэхніка, 1985. — Т. 2: Тэатр савецкай эпохі. 1917—1945. — 607 с. : іл.
 62. Гісторыя беларускага тэатра: У 3 т. / Рэдкал.: У.І. Няфёд (гал. рэд.) і інш.; Рэд. тома: А.В. Сабалеўскі. — Мн.: Навука і тэхніка, 1987. —Т. 3: Тэатр савецкай эпохі. 1945—1961. — 278 с.: іл.
 63. Глебов И.А. Историческая записка о Слуцкой гимназии с 1617—1630—1901 гг. — Вильна: Б. и., 1903. — 217 с.
 64. Гомель классический. Эпоха. Мecenаты. Архитектура. — Мн.: Четыре четверти, 1997. — 336 с.
 65. Грицкевич А.П. Частновладельческие города Белоруссии в XVI—XVIII вв.: (Соц.-эконом. исследование истории городов). — Мн.: Наука и техника, 1979. — 248 с.
 66. Грушевский А. Пинское Полесье: Исторические очерки: В 2 ч. — Киев: Б. и., — 1901. — Ч.1 — 80 с.; 1903. — Ч.2. — 398 с.
 67. Дадзімова О.В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. — Мн.: Навука і тэхніка, 1992. — 207 с.: ил.
 68. Дадзімава В. Восіп Казлоўскі: Кароткі нарыс жыцця і творчасці. — Мн.: Беларуская капэла, 1995. — 22 с.: іл.
 69. Дадзімава В. Гісторыя музычнай культуры ад старажытнасці да канца XVIII стагоддзя. — Мн.: Беларус. гуманіт. адукацыйна-культурны цэнтр, 1994. — 95 с.
 70. Дадзімава В. Музыкальнае мастацтва Беларусі ў эпоху Рэнесансу і барока // Мастацтва. — 1997. — № 6. — С. 46—49.
 71. Деленковский Н.И. Несвиж: Ист.-экон. очерк. — Мн.: Беларус, 1979. — 111 с.: ил.
 72. Дорошевич Э.К. Философия эпохи Просвещения в Белоруссии. — Мн.: Наука и техника, 1971. — 246 с.

73. Дорошевич Э.К., Конон В.М. Очерк истории эстетической мысли Белоруссии. — М.: Искусство, 1972. — 320 с.
74. Дробаў Л.М. Беларускія мастакі XIX стагоддзя. — Мн.: Беларусь, 1971. — 110 с.: іл.
75. Дробов Л.Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX века / Под ред. А.И. Мальдиса. — Мн.: Вышэйш. школа, 1974. — 333 с.: ил.
76. Друкт А.А. Развитие белорусской советской музыки как стадийный процесс // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. — Мн.: Вышэйш. школа, 1989. — Вып. 8. — С. 37 — 48.
77. Дубкова Т. А. Беларуская сімфонія: Манаграфічныя нарысы / Рэд. Р. Р. Шырма. — Мн.: Навука і тэхніка, 1974. — 192 с.
78. Дюби Жорж. Европа в Средние века / Пер. с фр. В. Колесникова. — Смоленск: Подиграмма, 1994. — 318 с.
79. Женщины-легенды / Сост., науч. ред. и автор предисл. В. А. Федосик. — Мн.: Беларусь, 1993. — 336 с.
80. Жыватворны сімвал Бацькаўшчыны / Аўтар-уклад. У.А. Арлоў. — Мн.: Асар, 1998. — 328 с.: іл.
81. З.Ж. Менскае Таварыства прыгожых мастацтваў: 3 гісторыі опозыцыйнага руху ў Беларусі // Палымя. — 1924. — № 3(11). — С. 160 — 166.
82. Загорюльский Э. М. Древний Минск. — Мн.: Госиздат, 1963. — 118 с.: ил.
83. Записки Сергея Алексеевича Тучкова. 1766—1808 / Подгот. ред. и со вступ. ст. Н. Н. Военского. — СПб.: Типолит. т-ва "Свет", 1906. — 287 с.
84. Земцовский И. Социальное и музыкальное: От форм музицирования к формам музыки // Сов. музыка. — 1981. — № 1. — С. 84—88.
85. Золтаи Денеш. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / Пер. с нем. — М.: Прогресс, 1977. — 371 с.

86. Іван Хруцкі: Альбом-каталог / Аўтары-склад.: І.М. Паньшына, А.К. Рэсіна. — Мн.: Беларусь, 1990. — 119 с.: іл.
87. Ікананіс Беларусі XV—XVIII стст.: Альбом / Аўтар тэксту і складальнік Н.Ф. Высоцкая. — Мн.: Беларусь, 1992. — 231 с.: іл.
88. Иконников А. Искусство, среда, время: Эстетическая организация городской среды. — М.: Сов. художник, 1985. — 336 с.
89. Ильин В.В. О специфике гуманитарного знания // Вопр. философии. — 1985. — №7. — С.45—53.
90. Іпатава В. Паміж Масквой і Варшавай: Некалькі гістарычных маршрутаў Беларусі. — Мн.: Полымя; Бялун, 1996. — 212 с.: іл.
91. Искусство Советской Белоруссии: Сб. ст. — М.; Л.: Искусство, 1940. — 147 с.
92. История Европы / Пер. с фр. М.П. Дешевицына; Авт.: Альдебер Жак, Бендер Йохан, Груша Иржи и др. — М.: Просвещение, 1996. — 384 с.: ил.
93. Каган М.С. Морфология искусства: Ист.—теоретич. исследование внутреннего строения мира искусств. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.
94. Кандинский В. К реформе художественной школы // Искусство. — 1923. — № 1. — С. 399—406.
95. Капилов А. Л. Скрипка белорусская. — Мн.: Беларусь, 1982. — 93 с.: ил.
96. Кароткі агляд гісторыі Беларусі для беларускіх дапаўняльных школаў / Укл. П.Рагач. — Кліўленд; Нью-Йорк; Талін, 1990. — 94 с.
97. Кацар М.С. Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва Савецкай Беларусі. — Мн.: Белдзяржвыд, 1960. — 182 с.: іл.
98. Квитницкая Е.Д. Малоизвестные зальные сооружения Белоруссии конца XV — начала XVI века // Архитектурное наследство / ЦНИИ теории и истории архитектуры. — М.: Б. и., 1967. — Вып. 16. — С. 3—12.

99. Кирюхин Г. А. Слуцкие пояса. — Мн.: Полымя, 1981. — 24 с.: ил.
100. Кісялёў Г. Героі і музы: Гіст.-літ. нарысы. — Мн.: Маст. літ, 1982. — 255 с.
101. Ключевский В. О. Исторические портреты: Деятели исторической мысли / Вступ. ст., примеч., подгот. текста В. А. Александрова. — М.: Правда, 1991. — 623 с.
102. Козлов В.П. Колумбы российских древностей. — Изд. 2-е, доп. / Отв. ред. В.И. Буганов. — М.: Наука, 1985. — 174 с.
103. Конан У.М. Полацкі курс паэтыкі М. Сарбеўскага (1618—1627) // Весці АН БССР. Сер. гуманіт. навук. — 1972. — № 1. — С. 113—122.
104. Конон В. М. От ренессанса к классицизму: Становление эстетической мысли Белоруссии в XVI—XVIII вв. — Мн.: Наука и техника, 1978. — 158 с.
105. Конон В.М. Эстетическая мысль Советской Белоруссии: Основные этапы становления и развития. — Мн.: Наука и техника, 1978. — 112 с.
106. Копыцкий З. Ю. Социально-политическое развитие городов Белоруссии в XVI — первой половины XVII в. — Мн.: Наука и техника, 1975. — 192 с.
107. Костюковец Л. Ф. Кантовая культура в Белоруссии. — Мн.: Вышэйш. школа, 1975. — 95 с.
108. Крюковский Н.И. Логика красоты. — Мн.: Наука и техника, 1965. — 463 с.
109. Кушнярэвіч А. М. Культывае дойдства Беларусі XIII—XVI стст. — Мн.: Навука і тэхніка, 1993. — 150 с.: іл.
110. Ластоўскі В.Ю. Кароткая гісторыя Беларусі. — Мн.: Універсітэцкае, 1993. — 125 с.: іл.
111. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII — XVIII веков в ряду искусств. — М.: Музыка, 1977. — 528 с.
112. Лихач Т.В. Музыкально-теоретическое пособие по григорианскому пению в ВКЛ // Наш радавод: Матэрыялы Міжнар. навук. канф. "Царква і культура народаў Вялікага княства Літоўскага і Беларусі XIII — пачатку XX ст."

- Гродна, 28 верасня — 1 кастрычніка. — Гродна, 1992. — Кн. 4. — С. 571—575.
113. Лихач Т.В. Сигизмунд Лауксмин и его "Ars et praxis" в просветительской традиции католических орденов (С. Лауксмин. Теория и практика музыки) // Музыкальная академия. — 1993. — № 4. — С. 125—132.
114. Лихач Т. В. Страницы прошлого музыкальной культуры Белоруссии: XVIII ст. // Вопр. культуры и искусства Белоруссии: Респ. межвед. сб. — Мн.: Вышэйш. школа, 1987. — Вып. 6. — С. 77—84.
115. Ліхач Т. У. Літургічная музыка лацінскай традыцыі на Беларусі ў XVIII стагоддзі: Аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтвазнаўства: 17.00.02 / Бел. дзярж. акад. музыкі. — Мн., 1997. — 19 с.
116. Ліхач Т. У. Музычныя бурсы езуітаў на Беларусі // Мастацтва. — 1995. — № 6. — С. 13—19.
117. Ліхач Т.У. Нясвіжскі бенедыктынец А.А. Варанец і яго падручнік музыкі // Мастацкая культура Нясвіжа: гісторыя і сучаснасць: Матэрыялы навук. канф., Нясвіж, 17 мая 1996 / М-ва культуры РБ; Бел. ін-т праблем культуры. — Мн., 1996. — С. 9—12.
118. Лихачев Д. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. — Л.: Наука, 1982. — 343 с.
119. Лосев А. Знак. Символ. Миф. — М.: Изд-во МГУ, 1982. — 479 с.
120. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. — М.: Политиздат, 1991. — 525 с.
121. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). — СПб: Искусство, 1996. — 399 с.: 5 л. ил.
122. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. — М.: Гнозис; Изд. группа «Прогресс», 1992. — 272 с.
123. Лотман Ю. О двух моделях коммуникаций в системе культуры // Избр. статьи: В 3 т. — Таллин: Александра, 1992. — Т. 1. — С. 76—89.

124. Луначарский А.В. О народном образовании: Сб. ст. / Академия пед. наук РСФСР; Сост. Ф.С. Озерская. — М.: Изд-во Академии пед. наук РСФСР, 1958. — 559 с.
125. Лыч Л., Навіцкі У. Гісторыя культуры Беларусі. — Мн.: Экаперспектыва, 1996. — 453 с.
126. Майхрович А.С. Поиск истинного бытия человека: Из истории философии и культуры Белоруссии. — Мн.: Навука і тэхніка, 1992. — 247 с.
127. Мальдзіс А.І. Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя: Нарысы быту і звычаяў. — Мн.: Маст. літ., 1982. — 256 с.
128. Мальдзіс А.І. І ажываюць спадчыны старонкі: Выбранае. — Мн.: Маст. літ., 1994. — 495 с.
129. Мальдзіс А.І. На скрыжаванні славянскіх традыцый: Літаратура Беларусі пераходнага перыяду (другая палова XVII—XVIII ст.). — Мн.: Навука і тэхніка, 1980. — 352 с.
130. Мальдзіс А. І. Таямніцы старажытных сховішчаў: Да гісторыі беларускай літаратуры XVII — XIX стагоддзяў. — Мн.: Маст. літ., 1974. — 176 с.
131. Малько Н.А. Воспоминания. Статьи. Письма. — Л.: Музыка, 1972. — 383 с.
132. Марков М. Искусство как процесс: Основы функциональной теории искусства. — М.: Искусство, 1970. — 239 с.
133. Марозава В. Магілеўскае юнацтва Мігая // Мастацтва. — 1997. — № 8. — С. 59—62.
134. Масленікава В.П. Музыкальная адукацыя// ЭЛіМ Бел. — Мн.: БелСЭ, 1986. — Т.3. — С. 693—694.
135. Масленікава В.П. Музыкальная адукацыя ў Беларусі /Рэд. Б.С.Смоўскі. — Мн.: Навука і тэхніка, 1980. — 112 с.: іл.
136. Масленікава В.П., Яканюк В.Л. Музыканае выхаванне// ЭЛіМ Бел. — Мн.: БелСЭ, 1986. — Т.3. — С.691—693.
137. Мастацтва беларускіх дэкаратараў: Тэатр. Кіно. Тэлебачанне / Аўтар тэксту і склад. А. П. Карнач. — Мн.: Беларусь, 1989. — 159 с.

138. Мастацтва Савецкай Беларусі: Зб. артыкулаў / Склад.: Ул. Няфёд, Ул. Стэльмах. — Мн.: Белдзяржвыд, 1955. — 471 с.: іл.
139. Мастацкая адукацыя // ЭліМ Бел. — Мн.: БелСЭ, 1986. — Т.3. — С. 466.
140. Мельников Алексей. Преподобная Ефросиния Полоцкая / Минское Епархиальное управление белорусской православной церкви. — Мн.: Четыре четверти, 1997. — 115 с.: ил.
141. Минская старина: Труды Минского церковного историко-археологического комитета: В 4 вып. — Вильня: Губерн. тип., 1913. — Вып 4: Тройчанский архив. — 238 с.
142. Минская старина: Труды Минского церковного историко-археологического комитета: В 4 вып. — Вильня: Типография "Русский почин", 1911. — Вып.3. — 670 с.
143. Миронов В.Б. Образование в истории цивилизации: эволюция и проблемы: Дис. на соиск. учён. степ. доктора филос. наук в форме науч. докл.: (17.00.08) / НИИ культуры. — М., 1992. — 93 с.
144. Можейко З. Песенная культура белорусского Полесья: Село Тонеж. — Мн.: Наука и техника, 1971. — 263 с.
145. Музыка сямі Ельскіх: Творы для скрыпкі і фартэпіяна / Уклад.: Я. Ул. Паплаўскі, Г.Б. Каржанеўская; Муз. рэд. Л.Д. Гарэліка, Г.Б. Каржанеўскай. — Мн.: Беларуская капэла, 1996. — 66 с.
146. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков / Сост. В. П. Шестаков. — М.: Музыка, 1971. — 687 с.
147. Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период / АН БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора; Г.И. Барышев, А.Л. Капилов, Г.Г. Кулешова и др. — Мн.: Навука і тэхніка, 1990. — 384 с.: ил.
148. Музычны тэатр Беларусі: 1917—1959 гг. / АН Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; М-ва культуры РБ; Г.Р. Куляшова, Т.А. Дубкова, Н.А. Юўчанка і інш. — Мн.: Навука і тэхніка, 1993. — 423 с.: іл.

149. Мысліцелі і асветнікі Беларусі X—XIX стст.: Энцыкл. даведнік / Рэдкал: Б. І. Сачанка (гал. рэд.) і інш. — Мн.: БелСЭ, 1995. — 671 с.: іл.
150. Назіна І. Д. Арганы на Беларусі // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя даследаванні / АН БССР. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. — Мн.: Навука і тэхніка, 1989. — С. 154—160.
151. Назіна І.Д. Старажытнабеларускі жывапіс як крыніца інструментазнаўчай інфармацыі // Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці / АН БССР. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. — Мн.: Навука і тэхніка, 1984. — С. 50—56.
152. Нарысы гісторыі Беларусі: У 2 ч. / АН Беларусі. Ін-т гісторыі; Гал. рэд. М. П. Касцюк. — Мн.: Беларусь, 1994. — Ч. 1. — 527 с.; 1995. — Ч. 2. — 560 с.
153. Нарысы гісторыі народнай асветы і педагагічнай думкі ў Беларусі / Гал. рэд. С.А. Умрэйка. — Мн.: Нар. асвета, 1968. — 624 с.
154. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях / Автор-сост. А.Д. Сарабьянов; тексты Н.А. Гурьяновой и А.Д. Сарабьянова. — М.: Сов. художник, 1992. — 352 с.: ил.
155. Нечай О.Ф. Телевидение как художественная система / Ред. Р.Н.Ильин. — Мн.: Наука и техника, 1981. — 256 с.
156. Орда Напалеон: Творы для фартэпіяна / М-ва культуры РБ, Бел. ін-т праблем культуры; Аўтар уступ. арт. Я.Ул. Паплаўскі; выкан. рэд. Ул. Алоўнікава. — Мн.: Б. в., 1997. — 52 с.
157. Орловский Е. Ф. Гродненская старина. — Гродно: Изд. авт., 1910. — Ч.1: Город Гродно. — 344 с.: ил.
158. Пачынальнікі. 3 гіст.—літ. матэрыялаў XIX ст. /Уклад. Г.В.Кісялёў. Рэд.: акад. В.В.Барысёнак, канд. філал. навук А.І.Мальдзіс. — Мн.: Навука і тэхніка, 1977. — 543 с.: іл.
159. Падокшын С. Падмурак дзяржаўнасці. Беларускае Адраджэнне XVI — пачатку XVII стагоддзя і сучаснасць // ЛіМ. — 1999. — 1 студз. — С. 5, 12.

160. Памятная книжка Минской губернии на 1891 год. — Мн.: Мин. губ. стат. ком., 1890. — 414 с.
161. Песні Нёмана і Дзвіны / Аўтар тэкстаў Я. Чачот; Аўтар музыкі С. Манюшка. — Мн.: Беларуская капэла, 1996. — 55 с.
162. Пікарда Г. дэ. Старонкі гісторыі царкоўнай музыкі на Беларусі / Пер. з англ. Ю. Жалезкі // Голас Радзімы. — 1993. — 25 лют. — С. 6—7.
163. Пластика Беларусі XII—XVI стагоддзяў: Альбом / Аўтар і склад. Н.Ф. Высоцкая. — Мн.: Беларусь, 1983. — 231 с.: іл.
164. Платонов К.К. Система психологии и теория отражения. — М.: Наука, 1982. — 309 с.
165. Подлипский А.М. Белоруссия на почтовых открытках. — Мн.: Польша, 1988. — 111 с.: ил.
166. Подокшин С.А. Реформация и общественная мысль Белоруссии и Литвы: вторая половина XVI — начало XVII веков. — Мн.: Наука и техника, 1970. — 224 с.
167. Полевой В.И. Искусство Греции. Древний мир. Средние века. Новое время. — М.: Сов. художник, 1984. — 534 с.
168. Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння: Зб. артыкулаў / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; Рэд. С.В. Марцэлеў. — Мн.: Навука і тэхніка, 1994. — 253 с.: іл.
169. Помнікі музычнай культуры Беларусі / Бел. ін-т праблем культуры; Уклад., аўтар уступ. артыкула В. У. Дадзіёмава. — Мн., 1995. — Вып. 2: Музыка Беларусі XVI—XVII стст. — 79 с.
170. Праз смугу стагоддзяў / Уклад. М. Багадзяж. — Мн.: Нар. асвета, 1993. — 104 с.
171. Проблемы искусствознания и художественной критики: Межвузов. сб./ Ленингр. гос. ун-т им. А.А.Жданова. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. — 224 с.
172. Пракапцова В. Двухадзінства // Мастацтва. — 1995. — № 10. — С. 52—55.
173. Пракапцова В.П. Мастацкая адукацыя ў Віцебску і Мінску ў 20-я гады XX стагоддзя // Проблемы

национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия: Материалы Междунар. науч. конф. «Цивилизация и культура: проблема актуальности национального фактора на рубеже третьего тысячелетия (музыкальный аспект)». 29—30 октября 1998 г. — Мн.: БелИПК, 1999. — С. 151—157.

174. Пракапцова В. Мастак, педагог, навуковец // Альманах 98/1: Зап. Бел. акад. мастацтваў /Рэдкал.: Р.Б.Смолюскі, А.А.Каляда, І.І.Крук і інш. — Мн., 1999. — С. 148—154.
175. Пракапцова В.П. Мастацкае жыццё Нясвіжа ХУІ—ХУІІІ стагоддзяў // Асновы мастацтва. — 1999. — № 3. — С. 34—38.
176. Пракапцова В.П. Нясвіж як адзін з асноўных цэнтраў мастацкай адукацыі Беларусі ў ХУІІІ стагоддзі // Асновы мастацтва. — 1998. — № 2 — С.34—37.
177. Прокопцов В. И. В поисках красоты и гармонии. — Мн.: Наука и техника, 1988. — 94 с.: ил.
178. Прокопцова В.П. Музыкальное образование // Очерки истории науки и культуры Беларуси IX — начала XX в./ Редкол. П.Т.Петриков, М.К.Кошелев, Т.С.Протыко и др. — Мн.: Навука і тэхніка, 1996. — С. 280—288.
179. Распоряжение графа М. Н. Муравьева по делу народного образования в Северо-Западном крае в 1863—1865 гг. и объявления Виленского полицеймейстера. — Витебск: Губ. типолитогр., 1898. — 34 с.
180. Реймонт В. Последний сейм Речи Посполитой: Роман / Пер. с польск. Е.Троповского. — Мн.: Беларусь, 1994. — 336 с.
181. Рогачев А.Ф. От Гомнюка до Гомеля. Городская старина в фактах, именах и лицах. — Гомель, 1993. — 150 с.
182. Розанов В.В. Религия. Философия. Культура /Сост. и вступ. ст. А.Н.Николюкина. — М.: Республика, 1999. — 399 с.
183. Розанов В.В. Сумерки просвещения /Сост. В.Н.Щербаков. — М.: Педагогика, 1990. — 624 с.

184. Роллан Р. Собр. соч.: В 20 т. — Л.: Время, 1935. — Т. 17: Гендель. Музыкальное путешествие в страну прошлого. — 318 с.
185. Россия. Полное географическое описание нашего Отечества: Настольная и дорож. книга для рус. людей / Сост.: В.П. Семенов, М.В. Довнар-Запольский, Д.З. Шендрик и др. — СПб: Изд. А.Ф. Девриен, 1905. — Т. 9: Верхнее Поднепровье и Белоруссия. — 620 с.: ил.
186. Самбук С.М. Общественно-политическая мысль Белоруссии во второй половине XIX века: по материалам периодической печати. — Мн.: Наука и техника, 1976. — 184 с.
187. Сапунов А. Заметка о коллегии и академии иезуитов в Полоцке. — Витебск: Тип. губ. правления, 1890. — 34 с.
188. Селицкий А.А. Живопись Полоцкой земли XI—XII вв. — Мн.: Наука и техника, 1992. — 173 с.: ил.
189. Системные исследования: Методологич. проблемы: Ежегодник / АН СССР. ВНИИ системных исследований. — М.: Наука, 1986—1987. — 446 с.
190. Скарабагатаў В.В. Зайгралі спадчыныя куранты: Цыкл нарысаў з гісторыі прафесіянальнай музычнай культуры Беларусі. — Мн.: Тэхналогія, 1998. — Кн. 5: Вяртанне. — 154 с.
191. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей.—М.: Музыка, 1973. — 447 с.
192. Славяне и Запад: Сб. ст. к 70-летию И.Ф. Бэлзы. — М.: Наука, 1975. — 282 с.
193. Словарь античности / Редкол.: В.И. Кузищин (отв. ред.) и др. — М.: Прогресс, 1989. — 704 с.: ил.
194. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество /Общ. ред., сост. и предисл. А.Ю.Согомонова; Пер. с англ. — М.: Политиздат, 1992. — 543 с.
195. Сохар Ю.М. Тэатральная адукацыя // ЭліМ Бел. — Мн.: БелСЭ, 1987. — Т. 5. — С.312—313.
196. Сохар Ю. Беларуская тэатральная адукацыя: зараджэнне, станаўленне, праблемы развіцця //Мастацтва Беларусі. — 1985. — № 1. — С. 22—25.

197. Спадчына. — 1990. — № 2. — С. 36—39.
198. Страчаная спадчына / Т.В. Габрусь, А.М. Кулагін, Ю.У. Чантурыя і інш; Уклад. Т. В. Габрусь. — Мн.: Польша, 1998. — 351 с.: іл.
199. Сурта Т.Р., Трубицкий Ю. Могилевские хроники // Полн. собр. русских летописей / АН СССР. Ин-т истории СССР. — М.: Наука, 1980. — Т. 35. — С. 239—282.
200. Тойнби А. Постигание истории / Пер. с англ; — М.: Прогресс, 1991. — 736 с.
201. Театральная энциклопедия: В 5 т. / Редкол.: П.А.Марков, Г.Н.Бояджиев, Ю.А.Дмитриев и др. — М.: Сов. энциклопедия, 1965.—Т.4.
202. Трэпет Л. Там, дзе гучалі паланэзы. — Мн.: Польша, 1990. — 33 с.: іл.
203. У истоков классической науки: Сб. ст. / Под ред. А. Боголюбова. — М.: Наука, 1968. — 351 с.: ил.
204. Улащик Н.Н. Введение в изучение белорусско-литовского летописания / Отв. ред. В.И. Буганов. — М.: Наука, 1985. — 261 с.
205. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. — М.: Сов. композитор, 1971. — 623 с.: нот. ил.
206. Философия искусства в прошлом и настоящем: Сб. ст./ Акад. художеств СССР, НИИ теории и истории изобразит. искусств; Отв. ред. М.Лифшиц. — М.: Искусство, 1981. — 423 с.
207. Финдейзин Н.Ф. Очерки по истории музыки в России: с древнейших времен до конца XVIII века: В 2 т. — Л., 1928—1929. — Т. 1—2.
208. Франциск Скорина — белорусский гуманист, просветитель, первопечатник: Сб. науч. трудов / Редкол.: М.Б. Ботвинник (отв. ред.) и др. — Мн.: Вышэйш. школа, 1989. — 206 с.: ил.
209. Франциск Скорина и его время: Энцикл. справочник / Редкол.: И.П.Шамякин (гл. ред.) и др. — Мн.: БелСЭ, 1990. — 631 с.: ил.
210. Фукс М. Манюшка на Беларусі // Польша. — 1967. — № 6. — С. 231—236.

211. Хадыка А., Хадыка Ю. Непаўторныя рысы: 3 гісторыі беларускага партрэта. — Мн.: Навука і тэхніка, 1992. — 145 с.
212. Харлампович К. Западнорусские православные школы XVI и начала XVII века, отношение их к инославным, религиозное обучение в них и заслуги в их деле защиты православной веры и церкви. — Казань: Типолит. Имп. ун-та, 1898. — 62 с.
213. Хогарт В. Анализ красоты. — М.;Л.: Искусство, 1987. — 254 с.
214. Церашчатава В.В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс: XI—XVIII стст. — Мн.: Навука і тэхніка, 1986. — 183 с.: іл.
215. Цеханавецкі А. Міхал Казімір Агінскі і яго "сядзіба музаў" у Слоніме. — Мн.: Беларусь, 1993. — 176 с.
216. Цеханавецкі А. Слоні́мскія ансамблі і іх артысты: XVIII ст. / Пер. з польск. У. Сакалоўскі // Голас Радзімы. — 1993. — 21 студз. — С. 6.
217. Чурко Ю.М. Белорусский балет. — Мн.: Наука и техника, 1966. — 126 с.: ил.
218. Чурко Ю.М. Белорусский сценический танец. — Мн.: Наука и техника, 1969. — 108 с.: ил.
219. Чурко Ю.М. Белорусский балетный театр. — Мн.: Беларусь, 1983. — 183 с.: ил.
220. Шагал М. Моя жизнь. — М.: ЭЛЛИС ЛАК, 1994. — 205 с.: ил.
221. Шестаков В.П. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. — М.: Музыка, 1975. — 351 с.: ил.
222. Шишигина К. Я. Музы Несвижа. — Мн.: Польша, 1986. — 141 с.: ил.
223. Шматаў В.Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. — Мн.: Навука і тэхніка, 1884. — 183 с.: іл.
224. Шматаў В. Урок у "акадэміі Міхася Філіповіча" // Мастацтва Беларусі. — 1988. — № 5. — С. 15—19.
225. Шпенглер О. Закат Европы / Пер. с нем.; Под ред. А.А. Франковского. — М.: Искусство, 1993. — 303 с.

226. Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. — Мн.: Навука і тэхніка, 1993. — 336 с.: іл.
227. Шыбека З. В., Шыбека С. Ф. Мінск: старонкі жыцця дарэвалюцыйнага горада / Пер. з рус. мовы М. Віжа; Прадм. С. М. Станюты. — Мн.: Палымя, 1994. — 341 с.: іл.
228. Шышыгіна-Патоцкая К.Я. Скарбы Нясвіжа. — Мн.: Палымя, 1993. — 192 с.: іл.
229. Шышыгіна-Патоцкая К.Я. Чорная дама Нясвіжскага замка. — Мн.: Палымя, 1992. — 36 с.: іл.
230. Шэйн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. — СПб.: Тип. акад. наук, 1887. — Т. I. — Ч. I: Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. — 586 с.
231. Эйдельман Н.Я. Грань веков: Политическая борьба в России XVIII — начала XIX столетия. — М.: Мысль, 1982. — 368 с.
232. Энциклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: У 5 т. / Рэдкал.: І.П. Шамякін (гал. рэд.) і інш. — Мн.: БелСЭ, 1984—1987. — Т. 1 — 5.
233. Эстетика, искусство, человек. — М.: Наука, 1977. — 343 с.
234. Эстетика: Словарь / Под ред. А.А. Беляева и др. — М.: Политиздат, 1989. — 447 с.
235. Юдин Б.Г., Швырев В.С. Методологический анализ науки. — М.: Знание, 1980. — 64 с.
236. Юлдашев Л.Г. Искусство: философские проблемы исследования. — М.: Мысль, 1981. — 247 с.
237. Якімовіч Ю. Беларуская архітэктура ў малюнках Напалеона Орды // Мастацтва Беларусі. — 1983. — № 7. — С. 46—52.
238. Zygmantas Lauksminae. Ars et praxis musica. Redakcine komisija: Eduardas Balsys, Jadviga Ciurlionyte, Mecislovas Jucas. — Vilnius: Leidykla "Vaga", 1977. — 102 s.
239. Muzyka staropolska. Pod redakcja Heronim Feicht. — Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966. — 405 s.

Навуковае выданне

ПРАКАПЦОВА Вера Паўлаўна

Мастацкая адукацыя ў Беларусі

Манаграфія

Рэдактары Л.Ц.Спірыдонава, С.Б.Сачанка

Карэктар І.В.Смяян

Камп'ютэрная вёрстка А.Р.Зязюлі

Тадп.у друк 25.09.1999.Фармат 84х108 1/32. Папера афсетная.
Ум. друк.арк. 11,17. Ул.-выд.арк. 11,0. Тыраж 600. Заказ 5221.

Беларускі ўніверсітэт культуры
220001, Мінск, вул.Рабжораўская, 17
Ліцэнзія ЛВ №283 ад 22.04.1998

Надрукавана ў тыпаграфіі “Перамога”.
Маладзечна, вул. В.Таўлая, 11