

## **Музычна-публіцыстычная дзейнасць Ю. М. Дрэйзіна**

Імя Ю. М. Дрэйзіна належыць да шэрага лепшых прадстаўнікоў айчыннай інтэлігенцыі 20 — пачатку 30-х гг. XX ст. Яго дзейнасць на працягу 27 гадоў была прысвечана развіццю беларускай культуры. Прыродная адоранасць, бліскучая адукаванасць, востры розум, эрудыраванасць дазволілі яму пакінуць прыметны след у айчыннай культуры. Ён быў гісторыкам, літаратарам, перакладчыкам, выкладчыкам антычных моў. Але больш за ўсё Юліян Мікалаевіч захапляўся музыкай, яна была любоўю ўсяго яго жыцця. І ў гэтай галіне ён сумяшчаў розныя напрамкі дзейнасці: выкладчык тэарэтычных дысцыплін, нядрэнны скрыпач-выканаўца, бліскучы лектар, сур'ёзны публіцыст.

Музычна-публіцыстычная спадчына Ю. Дрэйзіна даволі вялікая і разнастайная па жанрах і тэматыцы. Дзесяткі артыкулаў надрукаваны ў беларускіх выданнях і за межамі рэспублікі (на Украіне, у Расіі). Сярод іх нарысы, рэцэнзіі, агляды, навуковыя публікацыі. Асноўныя напрамкі музычных даследаванняў — гэта музычнае мінулае і музычная сучаснасць. Першы з гэтых напрамкаў прадстаўлены ў артыкулах навукова-даследчага характару, надрукаваных у часопісах. Стан мастацтва 20-х гг. мінулага стагоддзя Ю. Дрэйзін ацэньвае з двух бакоў: як музыкант-практык у газетных рэцэнзіях і як навукоўца-даследчык у разгорнутых артыкулах на старонках часопісаў.

Найбольш шматлікую частку публіцыстычнай спадчыны Ю. Дрэйзіна складаюць газетныя рэцэнзіі і агляды — крыніца каштоўнай інфармацыі аб музычным жыцці Магілёва і Мінска. У магілёўскі перыяд жыцця (1908—1925 гг.) Юліян Мікалаевіч выкладаў антычныя

мовы ў гімназіі, а з пачатку 20-х гг. — гісторыю і тэорыю музыкі ў музычнай школе імя М.А.Рымскага-Корсакава. Вядома, што ён быў ініцыятарам стварэння сімфанічнага аркестра, прымаў удзел у канцэртах камерна-інструментальнай музыкі і ў аматырскіх тэатральных пастаноўках. Аб усіх гэтых і іншых падзеях культурнага жыцця горада Ю.Дрэйзін рэгулярна паведамляў у мясцовай прэсе, часцей за ўсё ў газеце “Саха і молат”, якая выдавалася з 1917 г. па 1925 г.

Пераехаўшы ў 1925 г. па запрашэнні Інбелкульту ў Мінск, Юліян Мікалаевіч працягвае супрацоўніцтва ў газетах. Яго артыкулы з’яўляюцца на старонках газет “Савецкая Беларусь”, “Звязда”, “Літаратура і мастацтва” і інш. Водгукі на канцэрты вучняў музычнага тэхнікума, рэцэнзіі на прэм’еры твораў беларускіх кампазітараў, на пастаноўкі спектакляў у опернай студыі, а потым і ў тэатры оперы і балета складаюць сапраўдны летапіс музычнага жыцця сталіцы.

Усе больш ці менш значныя з’явы мастацтва Беларусі Ю.Дрэйзін як крытычны назіральнік ацэньвае ў перспектыве іх каштоўнасці для “музыкі будучыні”. Яшчэ ў 1921 г. у рабоце “Музыка і рэволюцыя”, якая была надрукавана асобнай кнігай, Юліян Мікалаевіч выказаў ідэю аб неабходнасці пабудовы мастацтва новага тыпу. На яго думку, цэнтральнае месца ў «музыцы будучыні» будзе займаць калектыўная творчасць: “Усе працоўныя масы павінны прымаць у гэтай працы ўдзел, яны павінны быць уцягнуты ў сферу музыкі, павінны быць абкружаны музычнай атмасферай” [2, с. 106]. Новы змест музычнай практыкі ўжо зараз выклікае да жыцця адпаведныя формы “ў сферы вакальнай — хор, у сферы інструментальнай — аркестр” [2, с. 106]. Энтузіяст і аптыміст, Ю.Дрэйзін з захапленнем назіраў, як узыходзяць парасткі новага мастацтва. “Ужо на ўсёй неабсяжнай прасторы нашай маладой рэспублікі гу-

чаць новыя хары, грымяць новыя аркестры”, — пісаў ён [2, с. 106]. У некалькіх дзесятках газетных рэцэнзій Юліян Мікалаевіч паказаў, як крок за крокам ствараецца сучасная музычная атмасфера — фундамент “музыкі будучыні”.

Выключна з асветніцкай мэтай — далучыць шырокія колы слухачоў да класічнай музыкі — ствараліся навукова-папулярныя нарысы аб жыцці і творчасці знакамітых музыкантаў мінулага (Л.Бетховена, М.Паганіні і інш.). У адпаведнасці з тэндэнцыяй 20-х гг. — у кожнай з’яве шукаць класавыя карані — Ю.Дрэйзін падае звесткі аб творчасці кампазітараў у кантэксте эканамічнага і палітычнага жыцця той ці іншай эпохі.

Шэраг цікавых і змястоўных навуковых артыкулаў сведчаць аб напружанай даследчыцкай дзейнасці Ю.Дрэйзіна ў галіне музычнага мастацтва. Большасць з іх створана ў мінскі перыяд жыцця (1925—1935) і надрукавана ў часопісах “Маладняк”, “Польмя”, “Узвышша” і інш.

У той час часопісы нярэдка выконвалі ролю навуковай і дыскусійнай трыбуны. Такім чынам, аўтары мелі магчымасць знаёміць чытачоў з праблемнымі пытаннямі тэорыі і гісторыі мастацтва. На старонках часопісаў абменьваліся меркаваннямі, вялі палеміку, спрачаліся аб надзённых праблемах сучаснага мастацтва. Напрыклад, у 1925 г. у часопісе “Трыбуна мастацтва” шырока абмяркоўвалася пытанне аб будучыні беларускай нацыянальнай оперы. Нярэдка артыкулы для часопісаў ствараліся з перапрацаваных тэкстаў навуковых выступленняў. Так, даклад Ю.Дрэйзіна на IV Усебеларускім з’ездзе інспектараў асветы быў надрукаваны ў часопісе “Асвета” [6].

Навуковыя даследаванні Ю.Дрэйзіна былі накіраваны на вырашэнне практычных задач мастацкага жыцця. Як адзначаюць даследчыкі, ён быў адным з першых, хто “паспрабаваў асэнсаваць праблемы сучаснай беларускай музыкі” [7, с. 166]. Ю.Дрэйзін-вучоны абапіраўся на тэа-

рэтычныя палажэнні музыказнаўства, эстэтыкі, філасофіі, прыродазнаўчых навук. Звяртаўся ён таксама да сацыяльнага і псіхалагічнага метадаў аналізу музыкі, якія адкрывалі новыя перспектывы музычна-даследчыцкай навукі.

Музычная сацыяпсіхалогія пачала фарміравацца ў СССР у 20-я гг. дзякуючы працам Л.Выгоцкага, А.Луначарскага, Р.Грубера, Б.Яворскага, Б.Асаф'ева. Новыя навуковы падыход да музыкі даваў магчымасць выявіць яе сувязі з шырокім спектрам пазамузычных з'яў, асэнсаваць яе ў якасці “функцыі грамадскай свядомасці пэўнай эпохі” [8, с. 179], нават вызначыць “залежнасць мастацкай абстракцыі ад рэальнага жыцця” [8, с. 175]. Але даволі хутка новы метады зліўся з марксісцка-ленінскай эстэтыкай, што адпавядала афіцыйнаму патрабаванню “стварэння марксісцка-ленінскага музыказнаўства і марксісцкай крытыкі” [1, с. 196]. Многія даследчыкі перабудоўвалі сваё мысленне аб мастацтве, яны пераходзілі на пазіцыі гістарычнага магэрыялізму і трактавалі музыку ўжо не як “праекцыю жыцця” ў шырокім паняцці, а вузка, “як эмацыянальнае самавызначэнне класа” (паходле А.Луначарскага) [8, с. 172].

Музычная публіцыстыка Ю.Дрэйзіна — характэрны для таго часу ўзор “двух падыходаў”: сур'ёзныя навуковыя разважанні нярэдка суседнічаюць з вульгарна-сацыялагічнай рыторыкай. Напрыклад, творчасць Ф.Шапэна ён трактаваў спрошчана, як “плач польскага арыстакрата аб гібелі арыстакратычнай Польшчы, Польшчы графаў Патоцкіх, князёў Радзівілаў” [4, с. 122]. Упэўнены ў прамой залежнасці музыкі ад эканомікі і палітыкі, Ю.Дрэйзін ставіць чыста рытарычныя пытанні, на якія не дае адказу. Напрыклад, “як растлумачыць нацюрн Шапэна гаспадарчымі адносінамі, панаваўшымі ў час яго стварэння ў Польшчы?” [2, с. 15—16]. Ідэалагізацыя гісторыі мастацтва ў некаторых артыкулах

Ю.Дрэйзіна — больш даніна захапленню рэвалюцыйнай рамантыкай, пафас часу, чым прыныцповая пазіцыя. Шырыня навуковага кругагляду і мастацкай інтуіцыі Дрэйзіна-музыканта перамагаюць Дрэйзіна-марксіста.

Навуковыя артыкулы Ю.Дрэйзіна вельмі разнастайныя па тэмах і праблематыцы. Гэта паходжанне і функцыі музыкі, яе нацыянальныя рысы, гісторыя, сучасная сітуацыя, сувязь з іншымі відамі мастацкай дзейнасці.

Музыка як “галіна неспасрэднага пачуцця” нарадзілася ў глыбокай старажытнасці разам з чалавекам. Яна “прыроджана чалавеку таксама, як прыроджаны яму інстынкт самазахавання і прадаўжэння роду” [5, с. 129]. Адказ на пытанне аб вытоках музыкі Ю.Дрэйзін шукаў у тэорыях еўрапейскіх вучоных. Параўнальны аналіз гэтых канцэпцый дазволіў яму зрабіць вывад аб сутнасці музыкі як бескарыснай ігры, у аснове якой ляжыць біясацыяльны механізм [5, с. 124—130].

Цікавыя думкі выказвае Ю.Дрэйзін аб функцыях музыкі ў жыцці грамадства і чалавека. Грамадская роля музыкі, лічыць ён, яшчэ не выяўлена да канца. Да яе пакуль што няма сур’ёзных адносін як да найменш зразумелага з мастацтваў: “Сувязь музыкі з рэальным жыццём найменш ясная”, а «на музыкаў глядзяць, як на “скамарохаў”» [5, с. 123]. А між тым, на думку Ю.Дрэйзіна, «музыка ёсць кавалак жыцця, жыцця зямнога, адзіна рэальнага», з яго музыка нараджаецца і на яго ж уплывае. Прычым уплывае не толькі на грамадства, але і на “развіццё ўсіх бакоў індывідуума” [6, с. 38]. Што ж гэта за бакі? Розум, воля, пачуцці, характар, дысцыпліна, фізічнае развіццё, пачуццё калектывізму.

Значнасць ролі музыкі ў жыцці грамадства Ю.Дрэйзін звязвае з паняццем нацыянальнай самасвядомасці. Музыка “ёсць выяўленне нацыянальных рыс народа і той ці іншай гістарычнай эпохі яго жыцця ў гукавых вобразах, як

малярства — у вобразах каляровых” [5, с. 124]. “Нацыянальная музыка ўтвараецца паступова разам з утварэннем нацыі”, — разважае Ю.Дрэўзін [5, с. 129]. І працягвае: “...сама нацыянальная музыка — ці не ёсць яна адна з гэтых нацыянальных рыс народа?” [5, с. 129]. Звяртае гэтую думку вывад аб тым, што музыка разам з роднай мовай з’яўляецца “адным з галоўных фактараў аб’яднання нацыі ў нацыю” [5, с. 131]. Звяртае ўвагу «немарксісцкае» меркаванне вучонага аб аднолькавых нацыянальных рысах мастацтва розных класаў. Яго “бескласавасць” адлюстроўвае адзіны ўмовы жыцця — фізічныя (прыродныя) і гістарычныя. “Музыкі ненацыянальнай няма, — сцвярджае Ю.Дрэўзін, — і толькі большая ці меншая геніяльнасць кампазітара робіць яго музыку агульначалавечай” [5, с. 124].

Неаднаразова Юліян Мікалаевіч звяртаў увагу на музычнасць як нацыянальную рысу беларускага народа [3, с. 6]. Нетрадыцыйны погляд праз призму музыкі на творчасць нацыянальных паэтаў Я.Купалы, Я.Коласа, Ц.Гартнага дае вучоны ў артыкулах у часопісе “Полымя” (1925, № 4, 6). Светаўспрыманне песняра Беларусі Я.Купалы складалася пад уплывам музыкага наваколля. У гэтай таямнічай прасторы гукаў зямлі, вады і паветра як яе неад’емная частка нараджаецца і гадуецца чалавек. Музыка чалавечая як бы працягвае гутарку прыроды, адгукаецца на яе: “... песня перапаўняе ўсю душу вясковага чалавека, усё жыццё яго ператвараецца ў адну доўгую бесперапынную мелодыю, у якой пераліваюцца размаітыя пачуцці — ад хмельна-вясёлых да жалобна-смутных” [3, с.162]. З гэтых дзіўных і таямнічых глыбін нараджаецца паэзія. “Часам здаецца, што нейкім старажытным паганскім пантэізмам абвешана паэзія Я.Купалы”, — тонка заўважае даследчык [3, с. 165]. Прырода ў яго вершах “агучаная”: усё ў ёй гаворыць, пня, зямля крычыць, рэкі

стогнуць і плачуць, дрэвы шапочуць, лес іграе шумам, прыслухоўваецца. Песня ў Я.Купалы — таксама жывая істота, з якой можна гаварыць, у якой зліваюцца думкі.

Менавіта своеасаблівы “музычны аналіз” творчасці Я.Купалы навіў Ю.Дрэйзіна на думку аб галоўнай тэме яго паэзіі — любові. Гэта не простае чалавечае пачуццё кахання, а любоў у самым узвышаным касмічным сэнсе, любоў, якая ёсць плоць ад плоці зямлі, прыроды, роднага краю.

Сучасны стан музычнага мастацтва Ю.Дрэйзін разглядаў як вынік шматвяковай эвалюцыі. Погляды даследчыка на музычна-гістарычны працэс даволі спрэчныя. “Музыка і ўсе іншыя мастацтвы адлюстроўваюць эпоху з яе эканамічнымі, грамадскімі і палітычнымі адносінамі, з настроем, жаданнямі, пачуццямі пануючага ў гэтую эпоху класа, з агульным станам жыццёвасці і развіцця або заняпаду” [4, с. 122], — так вызначаў ён “механізм” гістарычнага развіцця мастацтва. І далей у характарыстыках асобных эпох Ю.Дрэйзін трымаецца абранай метадыкі. Напрыклад, у мастацтве апошняга перыяду эпохі капіталізму ён вылучае такія рысы, як анархія, індывідуалізм, пагоня за навізнаю, адсутнасць зместу, ідэалаў. Сацыялістычнае мастацтва прынцыпова адрозніваецца ад мастацтва ўсіх папярэдніх эпох стройнай арганізацыяй, калектывізмам, новым зместам, высокімі ідэаламі [4, с. 124].

Перспектывы далейшага развіцця музыкі Ю.Дрэйзін бачыць у стварэнні «музыкі мастацкай». Шлях да яе ён падзяляе на дзве ступені. Па-першае, гэта стварэнне мастацкага асяроддзя, у якое былі б уцягнуты масы. Музычнай асновай гэтага працэсу, на яго думку, павінна быць народная песня, якую трэба запісваць, навукова і мастацкі апрацоўваць, друкаваць і папулярываць [5, с. 137]. Па-другое — вылучэнне з гэтага асяроддзя талентаў, “музычных адзінак, якія і стануць на чале працэсу музычнага развіцця” [5, с. 137].

Ю.Дрэйзін марыў аб стварэнні дасканалай музыкі будучыні. Пазьчына і ўзнёсла ён параўноўваў музычна-творчы працэс з пабудовай дома. “У гэтым музычным будынку, — пісаў ён, — народная песня — фундамент, музычная асвета — сцэны, розныя хары і ансамблі — абсталяванне пакояў, і ўсё гэта накрыта дахам, якім з’яўляюцца сімфонія і опера” [5, с. 139].

Дом музыкі быў пабудаваны ў Беларусі ўжо без Юліяна Мікаласвіча. У 30-я гг. Ю.Дрэйзін менш друкаваўся. Яго абвінавацілі ў сувязях з нацыянал-дэмакратамі. У 1935г. ён быў вымушаны пакінуць Беларусь. Падставай для ад’езду з’явіўся яго артыкул “Музычнае жыццё Беларусі”, надрукаваны ў часопісе “Советская музыка” ў 1934 г. Ацэнка Ю.Дрэйзінам сучаснага стану беларускага мастацтва не супадала з патрабаваннямі афіцыйнай улады. За палітычную блізарукасць ён быў выключаны з членаў секцыі савецкіх кампазітараў БССР. Хвалюючыся за бяспеку сваіх блізкіх, ён напісаў пакаянны ліст і выехаў у Маскву. Там ён і працаваў на працягу апошніх сямі гадоў жыцця (1935—1942) выкладчыкам антычных моў. Памёр Ю.М.Дрэйзін у 1942 г. у падмаскоўным пасёлку Нямчынаўка, дзе і быў пахаваны.

---

1. Вакурова Н. Музыкальная критика 1920-х годов о методологии музыкально-критического анализа // Критика и музыкознание: Сб.ст. — Л.: Музыка, 1987. — Вып. 3. — С. 195—218.

2. Дрэйзін Ю. Музыка и революция. — Могилёв: Изд-во Крунта, 1921. — 107 с.

3. Дрэйзін Ю. Музыка ў творах беларускіх паэтаў //Полымя. — 1925. — № 4. — С. 162—172.

4. Дрэйзін Ю. Новыя плыні ў сучаснай музыцы // Полымя. — 1925. — № 3. — С. 121—141.



5. *Дрэйзін Ю.* Праблемы нацыянальнай музыкі // Маладняк. — 1926. — № 11(2). — С. 122—139.

6. *Дрэйзін Ю.* Школа і музыка // Асвета. — 1926. — № 3. — С. 38—47.

7. *Пракапцова В.П.* Мастацкая адукацыя ў Беларусі. — Мн.: Бел. ун-т культуры, 1999. — 210 с.

8. *Фарбштэйн А.А.* О путях становления советской музыкальной эстетики (20—40-е годы) // Музыка в социалистическом обществе / Сост. А.А.Фарбштейн. — Л.: Музыка, 1975. — Вып. 2. — С. 158—182.

*Т.М.Бабич*

### **Изображение мандолины в белорусском искусстве**

Изображение мандолины в искусстве Беларуси — явление довольно редкое. Зафиксированные единичные примеры свидетельствуют о ее бытовании на территории Беларуси в XVII—XIX вв., хотя точное время появления инструмента не определено. Недостаточно исследован и сам исторический аспект появления мандолины в мировом искусстве. Известно, что инструмент с таким названием зафиксирован в Северной Италии на рубеже XVI—XVII вв. Среди предшественников мандолины исследователи называют главный инструмент арабо—иранской музыкальной культуры -аль-уд (в переводе — дерево; III—VII вв.), лютню (в частности, четырехструнную, которая по конструкции более близка мандолине; II тыс. до н.э.), мандолу (или мандору, XI—XII вв.). Мандора — инструмент, наиболее близкий по конструкции к мандолине. С появлением в XVII в. мандолины мандора стала одной из разновидностей оркестровых инструментов