

Тацяна Цыбульская, Віктар Скорабагатаў, Тацяна Лыч
(Мінск)

Беларускае музычнае жыццё ў міжваеннай Польшчы

Міжваенны час. Два дзесяцігоддзі мірнага жыцця. Але ці сапраўды яны сталіся часам аднаўлення і росквіту Беларусі?.. Падзеленая палітыкамі на дзве часткі — Усходнюю і Заходнюю — яна ў поўнай меры спазнала і жах сталінскіх рэпрэсій, і „ласку” польскага кіравання. Беларуская культура ў такіх умовах зрабіла амаль неверагоднае. Па-першае, у 20-30 гады XX стагоддзя яна захавала сваё адзінства і мэтанакіравана адрэагавалася. Па-другое, менавіта ў гэты час былі створаны ўмовы для паўнацэннага развіцця культуралагічных працэсаў беларускай нацыі.

I

Савецкая (Усходняя) Беларусь будавала культуру „новага тыпу”. У пачатку 20-х гадоў сярод музычных жанраў найбольш значнае месца займала вакальная музыка. З’явіліся першыя апрацоўкі беларускіх народных песень У. Тэраўскага, Т. Шнігмана. У песенным жанры надзвычай прадуктыўна працавалі Р. Пукст, А. Туранкоў, М. Аладаў. Сольная песня была ўлюбёным жанрам М. Чуркіна (пісаў пераважна на вершы Янкі Купалы). З-пад пяра М. Чуркіна выйшла і першая „савецкая рэалістычная” опера *Вызваленне працы*. У гэты ж час Я. Цікоцкім напісана музычная антырэлігійная камедыя *Кухня святасці* (аўтары тэкста Т. Радаў і В. Ардаў). У сярдзіне 20-х гг. адбыліся прэм’еры першых сімфанічных твораў кампазітараў Савецкай Беларусі. Меладыйная аснова ўсіх музычных формаў грунтавалася на беларускім народным меласе. Узгадаем

сімфаньеты М. Чуркіна і М. Аладава, *Першую сімфонію* Я. Цікоцкага, *Першую сюіту* Р. Пукста.

Мінулі дваццатыя — гады мастацкага пошуку нацыянальнай асновы культуры новага часу. У параўнанні са становішчам беларусаў у межах Паўночна-Заходняга краю Расійскай імперыі, ці нядаўнім перыядам рэвалюцый і войнаў, яны ўспрымаліся інтэлектуальнай элітай нацыі як час палітычны адлігі.

Трыццатыя — гады адміністрацыйна-каманднай сістэмы тэроу: запрацавала на практыцы „тэорыя абвастрэння класавай барацьбы ў працэсе будаўніцтва сацыялізму”, нецярпімасць да іншадумства стала законам, і, як вынік, ахвяры... ахвяры... ахвяры... Цэнтралізацыя ўсіх сфераў жыцця і татальны кантроль за імі ўціснулі і культуру, і эканоміку, і ўсё астатняе ў рамках пяцігадовага планавання. Такім чынам, нават творчая дзейнасць магла існаваць толькі афіцыйна і толькі ў сістэме сацыянага заказу. Творчая самастойнасць кампазітара абмяжоўвалася прызначанымі жанрамі будучых твораў, нярэдка іх формай, а ўжо што тычыцца тэматыкі і праблематыкі — гэта вызначалася толькі ЗАКАЗЧЫКАМ. Хаця сістэма дзяржаўнага заказу ахоплівала ўвесь спектр музычных жанраў, заахвочваючы як вядучых, так і пачынаючых беларускіх кампазітараў, перавага аддавалася жанрам, звязаным са словам (песні, раманы, кантаты, араторыі) і са словам і дзеяннем (оперы, балеты, оперэты, музыка да драматычных спектакляў, а пазней і кінафільмаў). Сюжэты тагачасных опер, балетаў і інш. міфалагізавалі падзеі рэвалюцыі і грамадзянскай вайны, „заваёвы сацыялізму” (А. Багатыроў *У пушчах Палесся*, А. Туранкоў *Кветка шчасця*, Я. Цікоцкі *Міхась Падгорны*, М. Чуркін *Кок-сагіз*). Тых жа творчых асобаў, якія адстойвалі сваё права на свабоду прафесіі, хто ўсведамляў інакш свой высокі абавязак — насуперак ідэалагічнаму ціску, хто не згаджаўся з камуністычнай савецкай трактоўкай беларускай гісторыі — чакаў незайздросны лёс. Аднак калі ў „савецкім кампазітары” перамагаў мастак, нараджаліся сапраўдныя, выдатныя творы, якія занялі пачэснае месца ў гісторыі беларускай культуры: кантата А. Багатырова *Сказ пра Мядзьведзіху*; музыка балета М. Крошнера *Салавей*; раманы М. Аладава *Бяспутнасць* на верш Янкі Купалы, *Скрылася кветкамі ў полі магіла* на верш М. Багдановіча, першая беларуская камічная опера савецкай эпохі *Тарас на Парнасе*; амаль усе апрацоўкі беларускіх народных песень, зробленыя кампазітарамі таго часу... Спіс гэты быў бы значна шырэйшым, аднак... рэпрэсіраваныя ці самі па сабе, ці разам з аўтарамі, вельмі нешматлікія творы міжваеннай пары, хутчэй выпадкова ацалелі ў прыватных і дзяржаўных архівах і бібліятэках.

Шмат намаганняў прыклалі палітыкі савецкіх часоў, каб для нас заставаліся невядомымі імёны тых творцаў, чыя нацыянальная свядомасць выйшла „за рамкі дазволенага нацыяналізму”, хто апынуўся ў выгнанні, але не перастаў сябе адчуваць беларусам. Міколу Равенскага напярэдадні другой сусветнай вайны за супрацоўніцтва з „паэтам-нацдэмаўцам” У. Дубоўкам выключылі з Саюза кампазітараў БССР, звольнілі з пасады дацэнта кансерваторыі, а іх опера *Браніслава* была знішчана; напісаная Сымонам Рак-Міхайлоўскім песня *Зорка Венера* на верш М. Багдановіча доўгі час падавалася як народная. Толькі сёння выдатныя творы Алеся Карповіча, Міколы Шчаглова-Куліковіча, Эльзы Зубковіч сталі неад’емнай часткай беларускай мастацкай спадчыны.

Трыццатая гады перанялі эстафету інтэнсіўнага развіцця інфраструктуры беларускага мастацтва. Раней былі створаны Інбелкульт, БДТ I і БДТ II, адкрыўся музычны тэхнікум, на базе якога ўзнікла оперная студыя. У 1933 годзе адчыніла свае дзверы кансерваторыя, затым адкрыліся першыя сезоны філармоніі і тэатра оперы і балета... Аб’ектыўна ўсе гэтыя здзяйсненні ўзнялі магутную хвалю нацыянальнага самавыражэння ў мастацкіх формах. Творчая дзейнасць маладых беларускіх выканаўцаў і кампазітараў набывала вядомасць на радзіме, за межамі рэспублікі і нават краіны Саветаў. Але тэндэнцыі стыхійна ўзнікшага нацыянальнага ўзрушэння на грунце інфраструктуры, пабудаванай для развіцця сацыялістычнай савецкай культуры, наскрозь прасякнутай ідэалогіяй марксізму-ленінізму-сталінізму, уваходзілі з апошняй ў непазбежны канфлікт, што і прывяло беларускую культуру ў межох СССР да новых выпрабаванняў.

II

Культура Заходняй Беларусі таксама апынулася не ў лепшых умовах. І тут палітычныя інтарэсы, толькі ўжо польскай дзяржавы, паўплывалі на тэндэнцыі яе развіцця. Галоўным сродкам распаўсюджвання нацыянальна-адметнай музычнай культуры беларусаў заставалася народная песня.

Сёння, калі гучыць імя Рыгора Шырмы, мы ўзгадваем яго як народнага артыста СССР, арганізатара і мастацкага кіраўніка Акадэмічнай харавой капэлы Беларусі. Пачынаў жа сваю творчую дзейнасць ён у Вільні, куды вярнуўся з Расіі ў 1925 годзе і адразу ўвайшоў у кіраўніцтва Таварыства беларускай школы (ТБШ), заснаваў і быў актыўным аўтарам часопіса „Беларускі летапіс”. Рыгор Шырма пешкі абышоў амаль усю Заходнюю Беларусь, выступаў з агітацыйна-асветніцкімі лекцыямі і паралельна збіраў музычны фальклор. Ён запісаў болей за тысячу народных мелодый і тэкстаў, якімі

мы карыстаемся і сёння. Дзякуючы яго працы на беларускай ніве, ужо тады арганізаваліся шматлікія народныя клубы, драматычныя, харавыя і музычныя гурткі ў Клецку, Навагрудку, Вілейцы, Новым Сверхні Стаўбцоўскага павета, Беластоку і інш. Музычным цэнтрам гэтых мясцін, як і раней, заставалася Вільня. Хор Віленскай беларускай гімназіі пад кіраўніцтвам Рыгора Шырмы стаў першым асяродкам адраджэння беларускай народнай песні. Адчуўшы неабходнасць прафесійнага падыходу да народнай песні, Шырма ўключыў у рэпертуар свайго калектыву беларускія песні ў апрацоўках А. Грачанінава, К. Галкоўскага і інш.

„Гарманізацыі А. Ц. Грачанінава так рэльефна выступаюць пасярод іншых, ствараюць такія асабістыя настроі, што публіка не толькі беларуская заўсёды звяртаецца з просьбаю паўтарыць, або просіць дазволу перапісаць іх. Прастата, яснасць, прыгожая гучнасць без непатрэбных, чужых народу бравурных эфектаў, строга захаваны ладатанальны каларыт, дужа цікавы і неаднастайны спосаб гарманізацыі — вось асаблівасці гэтых апрацовак, якія так выгадна адрозніваюцца ад іншых. *Раёк, Перад Пятром, Калыханка, Вяснянка* — гэта такія цудоўныя абразкі, што іх пачынаюць пяць нашы суседзі, а *Перапёлачка* даляцела нават да Амерыкі”¹. Рыгор Шырма лічыў заслугай кампазітара яшчэ і тое, што ў апрацоўках Грачанінава падкрэсліваўся „чыста беларускі адбітак”² не толькі зместам, але захоўваўся і ў назве твора, незалежна ад мовы і месца выдання. Карыстаючыся далікатным і трапяткім стаўленнем расійскага кампазітара да беларускай народнай песні, Р. Шырма не аднойчы дасылаў мелодыі Заходняй Беларусі з просьбай магчымай апрацоўкі. Так, адна з песень, дасланых Р. Шырмам, стала асновай скрыпічнай п’есы *Дар Белай Русі*, а запісаная ім у Вялікіх Грынках Ваўкавыскага павета песня *Конь бяжыць, зямля дрыжыць* была апрацавана А. Грачанінавым для змешанага хору.

Плёнам супрацоўніцтва Р. Шырмы з выдатным беларускім кампазітарам К. Галкоўскім сталі першыя апрацоўкі народных песень для хору Віленскай беларускай гімназіі, якія па словах кіраўніка хору, унеслі свежасць і высокі прафесіяналізм у творчасць калектыву. „Валодаючы дасканална ўсімі музычнымі формамі гармоніі кампазітар шырока прыкладае іх да нашых мелодый, усебакова выяўляе глыбокую красу народнай песні... Некаторыя песні — гэта проста сімфоніі ў мініяцюры. Да цыклу такіх апрацовак апрача *Дуды і Каханьня* трэба залічыць *Чорныя вочкі, пара спаць* для сола і хору; *А ў гаспадара, Ходзіць пава па вуліцы* — для мяшанага хору;

¹ Р. Шырма, *Песня — душа народа*, с. 40.

² Падрабязней гл.: тамсама, с. 41.

Ой, белая бярозанька — для мужчынскага хору і многа іншых”³. Музычная спадчына К. Галкоўскага на беларускую тэматыку падзяляецца на апрацоўкі беларускіх народных мелодый і арыгінальную музыку на словы беларускіх паэтаў. З асаблівай любоўю пісаў музыку на словы Янкі Купалы (*Абнімі ты мяне маладая, Выйдзі спаткаці вясну*), Якуба Коласа (*Месяц*), Ясакара (*Ці грэх цябе любіць*), Канстанцыі Буйлю (*Адна, ізноў адна*) і інш. У марах засталася задумка кампазітара напісаць оперу паводле паэмы Якуба Коласа *Сымон-музыка*. Вось як аб гэтым пісаў Р. Шырма ў часопісе „Маладая Беларусь” (Вільня, 1936 г., № 1): „Патрэбна была толькі невялічкая ахвяра з боку грамадства, якая зусім не перавышала нашых беларускіх магчымасцей. Такія магчымасці маглі быць лёгка знойдзены. Але наша грамадства недаацаніла вартасці гэтага сапраўды вялікага пачынання... Прыкра гэта, але мусім сцвярджаць, што экзамену культурнай спеласці, можа за невялікімі выняткамі, наша грамадства ў такой важнай галіне, як музыка, не выпрымала... У гэтай галіне мы, як відаць, яшчэ не даслі да Галкоўскіх, Грачанінавых, бо да гэтага часу нам бліжэйшая вакальная тандэма, музычны прымітыў, звульгарызаваная, прывалочаная, чужая мелодыя *Бабы-Еўкі*”⁴.

Высокія мастацкія вартасці твораў кампазітара прынеслі яму вядомасць і за межамі польскай дзяржавы. Творы К. Галкоўскага выконваліся і друкаваліся ў перакладах тэкстаў на польскую, чэшскую, рускую мовы; аб ім пісалі балгарскі кампазітар Г. Вакарджыеў, украінскі прафесар музыкі А. Прыходзька.

Дырэкцыя віленскай „розгаласні” Польскага радыё адхіляла ўсе просьбы, пачынаючы з 1928 года, уключыць у свае праграмы выступленні беларускіх хароў. Толькі дзякуючы намаганням Рыгора Шырмы ў 1934 годзе ўпершыню беларуская песня прагучала ў эфіры ў выкананні яго хору. На жаль, выступленні спыніліся пасля гэтага на цэлы год, а з 1935 года беларускія спевы маглі гучаць толькі як рэгіянальны дадатак да прамоў ці рэфератаў аб песнях „нашага люду”. Падрыхтаваныя Р. Шырмам самастойныя канцэртныя праграмы былі ўладамі адхілены. Пераследаванню падвяргаліся не толькі беларускія песні ў выкананні хору Р. Шырмы, але і ён сам. Тайная паліцыя чакала шанцу кінуць за краты беларускага дзеяча, але беларуская грамадскасць не дазволіла яе планам ажыццявіцца. Бяроза Каргузская, дзякуй Богу, не дачакалася „ганаровага” вязня — Рыгора Шырмы.

І усё ж такі беларуская песня прарывалася ў эфір. Дзве беларускія народныя песні — *Зялёны дубочак* і *Чаму ж мне ня пець*, якія

³ Тамсама, с. 111.

⁴ Тамсама, с. 113.

прагучалі ў польскім радыёэфіры ў выкананні М. Забэйдзі-Суміцкага, для Р. Шырмы сталіся сігналам аб з’яўленні на беларускім культурным небасхіле таленавітага аднадумца: „З першага слова чуваць было, што песні выліваюцца з беларускай душы. Наогул пра артыста можна сказаць адно — гэта культурны тэнар еўрапейскага складу, зорка якога, відаць, толькі падымаецца”⁵.

Міхась Забэйдзі-Суміцкі вярнуўся з Італіі на радзіму ў 1935 годзе. Яго першы канцэрт з нагоды прыезду на бацькаўшчыну адбыўся ў Ружанах, блізкіх з Шэйпічамі, роднай вёскай спевака. У канцэрце сярод класічных твораў прагучала і беларуская калыханка, якую калісьці спявала яго маці. Канцэрт выклікаў захапленне нядаўнім салістам Харбінскай і Міланскай опер сярод і слухачоў, і спецыялістаў. Цікавае да таленавітага спевака падмацоўвалася станючымі рэцэнзіямі італьянскай прэсы, у якіх параўноўвалі беларускага выканаўцу з найвялікшымі тагачаснымі майстрамі *bel canto* Л. Собінавым і Ц. Скіпам. Новы тэатральны сезон 1935/36 г. Забэйдзі-Суміцкі пачаў у якасці саліста Познаньскай оперы. Хаця на працягу сезона ён блішчэў у галоўных партыях опер *Галька* С. Манюшкі, *Юлій Цэзар* Г. Ф. Гендля, *Барыс Гадуноў* М. П. Мусаргскага, *Яўген Анегін* П. І. Чайкоўскага і іншых, ад далейшага супрацоўніцтва з тэатрам спявак адмовіўся. Канфлікт узнік на глебе нацыянальнага пытання: Міхась Забэйдзі-Суміцкі ніяк не жадаў называць сябе вялікім польскім спеваком, прызнаючы толькі адно права — звацца беларускім. Ён пераехаў ў Варшаву, дзе займаўся актыўнай канцэртнай дзейнасцю, у тым ліку і на радыё. Гастролі праходзілі па гарадах Польшчы (у тым ліку Заходняй Беларусі), Латвіі, Эстоніі. Акрамя класічнага рэпертуару М. Забэйдзі-Суміцкі абавязкова ўключаў у кожнае сваё выступленне народныя песні і вакальныя творы беларускіх кампазітараў. Польскае радыё не жадала прапускаць беларускія песні менавіта як беларускія, яны маглі гучаць толькі пад назвай „палескія”, „рэгіянальныя”, „людовыя”. Цэнзураванне рэпертуару выдатнага спевака не аднойчы прыводзіла да выкрэслівання з канцэртных праграм *Лявоніхі*, *Маладога дубочка* і іншых, часціком не пакідаючы ніводнай беларускай песні.

Асабістае знаёмства Рыгора Шырмы з Міхасём Забэйдзіам стала лагічным працягам „эфірнага” і перарасло адразу ж у сяброўства-супрацоўніцтва таленавітых мастакоў. Такім чынам, значна ўзбуйніліся магчымасці развіцця беларускай музычнай культуры ў межах польскай дзяржавы, нават геаграфічна: Р. Шырма і К. Галкоўскі — у Вільні, М. Забэйдзі-Суміцкі, Б. Руткоўскі і С. Казура — у Варшаве (Б. Руткоўскі і С. Казура родам з Нарачанскага краю).

⁵ Там сама.

Беларускі рэпертуар, які ствараўся на грунце нацыянальнага меласу ў 20-30 гады XX стагоддзя таленавітымі кампазітарамі і выканаўцамі Заходняй Беларусі паступова ўвасобіўся ў акадэмічных формах і набыў статус класічных узораў, адпавядаючых еўрапейскаму ўзроўню. Найбольш значныя „прэзентацыі” класічнага беларускага рэпертуару адбыліся ў культурнай сталіцы краю — Вільні — у 1936 годзе. Сумесныя канцэрты М. Забэіды і хору Р. Шырмы адбыліся: першы — у рамках вечара беларускай паэзіі і песні 15 сакавіка, другі — на свяце „Дня беларускай культуры” 13 снежня.

„Віленскія гастролі” Забэіды адбыліся і ў 1937 годзе. Крытыкі кожны раз адзначалі дасканаласць выканання твораў розных кампазітараў, але найбольшай вышынні артыст дасягаў у спяванні рамансаў беларускіх кампазітараў і апрацовак народных песень. 1938 год стаў вельмі плённы на шматлікія радыёканцэрты, гастрольныя туры (Баранавічы, Беласток, Брэст, Гродна, Вільня, Ліда, Камянец, Сасноўка). Беларуская частка канцэртаў складалася з рамансаў і песень Манюшкі, Туранкова, Чуркіна, Аладава, Галкоўскага, Грачанінава, Казуры. Радыёвыступленні Забэіды-Суміцкага трансліраваліся ў Парыжы, Празе, Нью-Йорку, Лондане і іншых гарадах і нязменна атрымлівалі высокую ацэнку і слухачоў, і рэцэнзентаў. М. Забэіду ацанілі як спевака вышэйшага класа ва ўсім свеце. Напрыклад, лонданскі радыёчасопіс асвяціў творчасць Забэіды ў адмысловым артыкуле *Спявак, які стварыў сябе сам*; удзячныя кампазітары розных краін прысвячалі яму свае творы. Менавіта ў гэты перыяд спеваку ўдалося наладзіць у польскай фірме „Адэон” запіс першай з шэрагу грамплацінак з апрацоўкамі беларускіх народных песень. Аднак ужо з канца 1938 года яго нацыянальна-асветніцкая дзейнасць усё болей і болей абмяжоўвалася польскімі ўладамі. У снежні быў забаронены канцэрт спевака ў Вільні. Выступленне ўдалося арганізаваць ва ўніверсітэцкай „Зале Снядэцкіх” толькі з дапамогаю Беларускага студэнцкага саюза Універсітэта імя Стэфана Баторыя, які скарыстаў права „экстэрытарыяльнасці” віленскага ўніверсітэта. Напярэдадні II сусветнай вайны канцэртная дзейнасць М. Забэіды-Суміцкага на тэрыторыі польскай дзяржавы спынілася, а ваенныя дзеянні, якія пачаліся з бамбёжак у першую чаргу Варшавы, „перасялілі” спевака ў Чэшскую Прагу.

Міхась Забэйда-Суміцкі ўсяго за чатыры гады працы ў межах польскай дзяржавы здолеў вывесці беларускую песню — народную і аўтарскую — на міжнародны ўзровень. Залаты фонд беларускай вакальнай музыкі, створанай у міжваенны час, годна загучаў па ўсім свеце праз грамплаціны, радыёканцэрты, публічныя выступленні і шматлікія гастролі выдатнага спевака-беларуса. Мастак застаўся

верным сваім творчым прынцыпам да канца жыцця — беларускі рэпертуар быў абавязковым для любой яго канцэртнай праграмы.

У Заходняй Беларусі ў 20-30 гады мінулага стагоддзя шматлікія беларускія дзеячы музычнай культуры з'яўляліся носьбігамі нацыянальнай ідэі. Будучы нашчадкамі акадэмічнага мастацтва і фальклорных традыцый свайго народа, абапіраючыся на дзесятленні сваіх вялікіх папярэднікаў, пачынаючы з XII стагоддзя, яны завяршылі фарміраванне сучасных нацыянальна-адметных акадэмічных формаў музычнай культуры беларускай нацыі:

- харавое мастацтва — Р. Шырма. (Віленскі беларускі хор);
- мастацтва сольных спеваў — М. Забэйда-Суміцкі;
- даследаванні музычнага фальклору — Г. Ціговіч, Р. Шырма;
- мастацтва кампазіцыі — выхаванцы Пецябургскай кансерваторыі К. Галкоўскі і Я. Тарасевіч.

Імя піяніста і кампазітара Яна Тарасевіча — гэта адкрыццё апошніх гадоў сучаснасці, без якога музычнае мастацтва Беларусі не мела адной з галоўных сваіх вяршынь.

Нарадзіўся Ян Тарасевіч у Саколцы, паміж Беластокам і Гроднам. Пачатковая музычная адукацыя, прынятая ў шляхецкіх сем'ях, выявіла ў Яна Тарасевіча значныя здольнасці, а хутка і ўражваючыя поспехі ў фартэп'яаннай ігры, за што яму далі мянушку „вундэркінд”. У канцэртах 9-10-гадовы музыкант выконваў *Другую рапсодыю* Ф. Ліста, вальсы Ф. Шапэна. Рашэнне звязаць усё жыццё з музыкай натуральна прывяло яго ў Пецябургскую кансерваторыю, якую і скончыў у 1915 годзе па дзвюх спецыяльнасцях (піяніст і кампазітар). „У астатнія два гады перад вайной, паддаўшыся ўплыву прафесара [па класе кампазіцыі] І. Вігаля, я ўглыбіўся ў нашу нацыянальную музыку. У гэтым кірунку працую і да сёння” — пісаў у чэрвені 1920 года Тарасевіч да Вацлава Іваноўскага (міністра асветы БНР, рэктара Мінскага педагагічнага інстытута)⁶.

Падчас вакацый студэнт ездзіў збіраць фальклор па Беларусі, асабліва добра арыентаваўся ў фальклоры Беласточчыны — ведаў шмат напеваў, іх асаблівасці, дасканала валодаў беларускімі гаворкамі і дыялектамі. Народная творчасць урэшце так захапіла яго, што стала крыніцай натхнення на ўсё жыццё.

У 1915 г. Тарасевіча забралі ў войска і адправілі на фронт. Баявыя дзеянні для Яна скончыліся сур'ёзным раненнем і Георгіеўскім крыжам за адвагу. Пасля шпіталя ён працаваў у Чырвоным крыжы ў Камітэце дапамогі ахвярам вайны.

⁶ Беларускі дзяржаўны архіў, ф. 221, воп. 2, спр. 16а, арк. 48, Тарасевіч Іван, Ліст у Менскі педагагічны інстытут ад 12 чэрвеня 1920 г.

Падзеі кастрычніка 1917 года вымусілі Яна Тарасевіча вярнуцца на радзіму ў маёнтак Шындзель, адкуль ён спрабаваў наладзіць стасункі ў культурных колах Маладой Беларусі, абапіраючыся на былыя пецябургскія сувязі. Відаць, імкненні абодвух бакоў былі ўзаемнымі, бо ў 1920 годзе Я. Тарасевіч быў запрошаны В. Іваноўскім у ліку лепшых навукоўцаў Беларусі для стварэння Беларускага нацыянальнага універсітэта, накіраванага ў Віленскага Універсітэта імя Стэфана Баторыя. Прафесарскія пасады былі прапанаваны Браніславу Тарашкевічу, Максіму Гарэцкаму, Яўхіму Карскаму, Мікалаю Байкову, Канстанціну Гадыцкаму-Цвірку, Хведару Імшэнніку і іншым. Тарасевіча заклікалі на пасаду дэкана музычнага факультэта. Ваенна-палітычныя падзеі прывялі да скасавання гэтага праекта, а прафесарскія састаў быў пазней рэпрэсаваны савецкімі ўладамі. Тарасевіч жа не паспеў рэалізаваць запрашэнне Вацлава Іваноўскага і застаўся жыць у Саколцы, як мастак-пустэльнік.

Па Ружскай мірнай дамоў (1921 г.) Гродзенскія землі, г.зн. і маёнтак Шындзель, увайшлі ў тэрыторыю Польшчы, а ўладальнік маёнтка аўтаматычна стаў грамадзянінам ужо іншай дзяржавы. З аднаго боку кампазітар пазбег лёсу многіх беларускіх інтэлігентаў, адданага нацыянальнай ідэі; з другога боку, апынуўся ў дзяржаве таксама далёкай ад ліберальнага стаўлення да ўсяго беларускага. Не далучыўшыся да „чырвоных” і не прыняўшы ідэі „белага руху”, кампазітар усё жыццё мусіў сцвярджаць: „Я — беларус, але грамадзянін Польшчы”⁷. Кампазітар абраў своеасаблівы шлях — пісаць творы... у стол. Як піяніст зрэдку выступаў у дабрачынных канцэртах, выконваў Бетховена, Ліста, Грыга, Шапэна і іншых рамантыкаў. Для піяніста і кампазітара асноўным сродкам здавальнення яго творчых намаганняў і жыццёвых патрэб стала педагагічная дзейнасць.

Памяць і ўдзячнасць вучняў гэтага таленавітага настаўніка дала нам магчымасць сёння пазнаёміцца з творчай спадчынай кампазітара-піяніста і жыццёвым шляхам выдатнага мастака — Яна Тарасевіча. Сярод яго вучняў: Ежы Максымюк (ці Юрка, як зваў яго маэстра) — сусветна вядомы дырыжор, піяніст, кампазітар — гонар сучаснай Польшчы; Вітальд Кулікоўскі — піяніст родам з Саколкі; Аліцыя Багінская, якая і сёння выкладае мастацтва ігры на фартэпіяна ў Беластоку. Асобна трэба ўзгадаць імя Анатоля Чарапінскага, які на ўсё жыццё застаўся не толькі вучнем, але і сапраўдным сябрам свайму настаўніку. Доктар мастацтвазнаўства ў галіне дойлідства, доктар медыцыны, ён лічыць Тарасевіча не проста добрым музы-

⁷ Падрабязней гл.: В. Скоробагаў, *Абышоўся без славы... Кампазітар Ян Тарасевіч*, Мінск 2001.

кантам, але чалавекам, які моцна паўшпываў на выбар яго жыццёвага шляху. Менавіта Анатолю Чарапінскаму мы ўдзячны за тое, што больш трыццаці гадоў ён захоўваў рукапісы кампазітара і ў адпаведны час перадаў, згодна волі апошняга, яго архіў у Беларусь.

Сёння мы можам пацвердзіць, што беларуская ідэя заўсёды прасякала творчасць Яна Тарасевіча. Ужо ў 1919 годзе былі напісаны вакальныя творы на вершы беларускіх паэтаў-класікаў. Тарасевіч першым з кампазітараў звярнуўся да паэзіі М. Багдановіча (аб ранейшых спробах нам невядома) і ў лютым і красавіку 1919 года напісаў два раманы: *Песня* (памяці Грыкоўскага, ор. 44) — на верш *Даўно ўжо цела м я хварэю* і *Восеньская песня* (ор. 52, № 1) — на верш *Плакала лета, зямлю пакідаючы*. Тым жа годам датуюцца і харавыя партытуры *Што вы, хлопцы, спахмурнелі?* (ор. 53) на вершы Якуба Коласа і харавы цыкл *Песні-жальбы* (ор. 51, №№ 1-6) на вершы Францішка Багушэвіча і Якуба Коласа. Народныя песні, па просьбе Беларускага таварыства сабраныя Тарасевічам падчас „фальклорных вандровак” у ваколіцах Бельска-Падляскага, былі занатаваны кампазітарам і выдадзены асобным зборнікам перад самым пачаткам II сусветнай вайны. На жаль, на сённяшні дзень зборнік гэты знаходзіцца ў шэрагу страчаных. Аднак у пасляваенных аўтографіях фартэпійных твораў кампазітара з’явіліся канкрэтныя спасылкі на выкарыстаныя народныя мелодыі.

З усёй спадчыны Яна Тарасевіча захавалася 110 твораў: харавыя на вершы толькі беларускіх паэтаў; вакальныя — на вершы беларускіх, польскіх і рускіх паэтаў; камерныя творы для струнных інструментаў, ансамблі; самы вялікі скарб — фартэпійны (перш за ўсё маюцца на ўвазе кампазіцыі для фартэпіяна-сола вышэйшай мастацкай і тэхнічнай складанасці). Заўважым, што ў першай палове XX стагоддзя Ян Тарасевіч — адзіны беларускі кампазітар, які пісаў творы для фартэпіяна-сола.

Толькі дванаццаць рукапісаў кампазітара датуюцца міжваенным часам, між тым, як нам вядома, што менавіта гэты перыяд быў самым пладотворным у яго творчасці, мяркуючы па нумарах опусаў. У 1939 годзе маёнтак кампазітара быў знішчаны, загінулі і рукапісы. Некаторыя з твораў таго часу Тарасевіч узнавіў пасля вайны.

Прывядзем характарыстыку мастацкіх вартасцей спадчыны Тарасевіча, якую даў Ігар Алоўнікаў — народны артыст Рэспублікі Беларусь, прафесар Беларускай акадэміі музыкі, акадэмік Міжнароднай акадэміі навук Еўразіі, выканаўца, даследчык і рэдактар фартэпійных твораў кампазітара: „Творчая спадчына гэтага таленавітага мастака, незапатрабаваная пры яго жыцці і амаль невядомая сучаснаму слухачу, з’яўляецца неад’емнай часткаю белару-

скай нацыянальнай культуры... Неабходна мець на ўвазе, што ў творчасці Яна Тарасевіча моцна спляліся прыкметы разнастайных мастацкіх эпох і з'яў: ад пранікнёнага лірызму рамантыкаў да абвостранай уражлівасці XX стагоддзя, ад немудрагелістасці народных скокаў да складанай архітэктонікі буйных формаў. Шчыра даверлівы характар музыкі, імправізацыйны метады выкладання думкі, дэкламацыйная прырода і славянскі (найчасцей заходнебеларускі) каларыт меласу ў яго сачыненнях патрабуюць ад выканаўцы не толькі ўважліва чуйнага вывучэння нотнага тэксту, але і самастойнага **творчага пошуку** з дапамогаю інтуіцыі, фантазіі і густу. Толькі тады можа з'явіцца мастацкі вынік, які задаволіць і выканаўцу, і яго аўдыторыю”⁸.

III

Як немагчыма, перагарадзіўшы раку ўздоўж, свярджаць, што гэта дзве асобныя рэчкі, — так і немагчыма было падзяліць беларускае рэчышча культуры геапалітычнымі ўмовамі міжваеннага часу.

Беларуская ідэя адраджэння нацыі, умацаваная нашаніўскім перыядам, прывяла да адзінства культуралагічных працэсаў у Савецкай і Заходняй, так бы мовіць, незалежных частках Беларусі, што развіваліся ў розных дзяржавах, але ў падобных ўнутрыпалітычных умовах нацыянальнага прыгнёту. Абвастрэнна дзяржаўнага ўціску ў адносінах да „беларусізацыі” назіралася ў 20-я гады ў межах Польшчы, а ў 30-я — ў межах СССР. Паслядоўнасць і адзінства беларускага культуралагічнага працэсу грунтавалася на эстэтыцы рамантызму, з яго класічнай апорай на нацыянальныя вытокі — фальклор. На фоне пострамантычных плыняў музычнага мастацтва ў свеце (імпрэсіянізм, экспрэсіянізм, авангардызм новавенскай школы і г. д.) рамантычныя памкненні дзеячаў беларускай культуры 20-30 гадоў XX стагоддзя, на першы погляд, бачацца неапраўдана запозненымі. Дзяржаўная палітыка і СССР, і Польшчы міжваенных дзесяцігоддзяў дазваляла культуры беларусаў (як насельніцтва, а не як нацыі) існаваць у межах фальклору. Парадакасальна, што на народнай творчасці сышліся супрацьлеглыя інтарэсы дзеячаў нацыянальнай культуры і палітыкаў. Тое, што палітыкамі бачылася як шлях у „нікуды”, тое ж самае для дзеячаў беларускай культуры было глебай для пашырэння і ўмацавання нацыянальнай свядомасці беларускага народа і кампенсацыяй незавершанасці эпохі рамантызму ў прафесійнай сферы нацыянальнага мастацтва. Як паказала практыка другой паловы XX стагоддзя — мастакі не памыліліся!

⁸ І. Алоўнікаў, *Ад рэдактара*, [у:] Ян Тарасевіч. *Песня кахання. Творы для фартэпіяна*, Архіў Беларускай Капэлы, Мінск 2001.

Спіс выкарыстанай літаратуры:

І. Алоўнікаў, *Ад рэдактара*, [у:] Ян Тарасевіч. *Песня кахання. Творы для фартэпіяна*, Архіў Беларускай Капэлы, Мінск 2001.

Гісторыя культуры Беларусі, рэд. Леанід Лыч, Уладзімір Навіцкі, Мінск 1996.

Музычны тэатр Беларусі. У 2-х тамах, Мінск 1993.

А. Станкевіч, *Міхал Забэйда-Суміцкі і беларуская народная песня*, Вільня 1938.

В. Скорабагатаў, *Зайгралі спадчынныя куранты*, Мінск 1998.

В. Скорабагатаў, *Абышоўся без славы... Кампазітар Ян Тарасевіч*, Мінск 2001.

Беларускі дзяржаўны архіў, ф. 221, воп. 2, спр. 16а, арк. 48, Тарасевіч Іван, Ліст у Менскі педагагічны інстытут ад 12 чэрвеня 1920 г.