

НАРОДНЫ МЕЛАС ЯК МАРКЁР ЭТНАНАЦЫЯНАЛЬнай ІДЭНТЫЧНАСЦІ

Уводзіны. У сучаснай культуралагічнай літаратуры тэрмін «ідэнтывнасць» асацыіруецца са свядомым самавызначэннем індывідуальнага ці калектыўнага суб'екта этнанацыянальнай культуры. Выкарыстанне дадзенага паняцця ў такім разуменні значна пашырае яго змест і дазваляе трактаваць ідэнтывнасць як сукупнасць характарыстык, унутрана ўласцівых суб'екту культуры, якія вылучаюць яго з ліку іншых, блізкіх па характарыстыцы суб'ектаў. Дамінантную ролю ў выяўленні ідэнтывнасці адыгрывае прыналежнасць асобы да пэўнага тыпу культуры, прызнанне і прыняцце тых норм, каштоўнасцяў, сімвалаў, ідэалаў, якія ўласцівы пэўнай этнічнай культуры.

Асноўная частка. Кожны этнас у працэсе культурарэгенэза стварае сваю адметную, самабытную культуру, маркіруючымі элементамі якой з'яўляюцца адмысловыя артэфакты духоўнай і матэрыяльнай вытворчасці. Так, у сферы этнічнай і нацыянальнай музычнай культуры маркёрам ідэнтывнасці з'яўляецца мелас. Беларускія музыказнаўцы сцвярджаюць, што фарміраванне айчыннага этнанацыянальнага музыкага мастацтва пачалося ў XIX ст., калі асобныя кампазітары і выканаўцы імкнуліся ўключыць у свае творы народныя мелодыі і выразныя сродкі [1]. Павышаная цікавасць творцаў да вуснай народнай творчасці тлумачылася тым, што яна мадэлявала рэальныя каштоўнасці адносіны суб'екта да аб'екта як носьбіта маральных каштоўнасцей. Вядомы фалькларыст А. Ф. Рыпінскі пісаў, што ў натуральных тонах народных песень «ёсць нейкая невыказаная прывабнасць, чароўная сіла, якая ўзнямае сэрцы і захапляе, здзіўляе самой нават прастатой» [2, с. 126]. Асабліва гэта характэрна для музычных твораў, у аснову якіх былі пакладзены старажытныя фальклорныя ўзоры. У народна-музычнай творчасці праз мастацка ўвасобленую постаць мудрага, умелага гаспадара-земляроба, клапатлівага мужа і бацькі замацоўваліся такія лепшыя, закадзіраваныя на генетычным узроўні, характэрныя рысы беларускай этнічнай ідэнтывнасці, як гасціннасць, добразычлівасць, схільнасць да рамантычнага ўспрыняцця прыроды, працавітасць, імкненне да мірнага жыцця. Усе гэтыя якасці складалі своеасаблівую «філасофію працаўніка». Мадэліруючы ідэал чалавека, народныя музыканты тым самым імкнуліся рэалізаваць глабальную, гуманістычную па сваёй сутнасці праграму прэзентыўна ўздзейнічаць на будучыню. Іх творчасць садзейнічала эмацыянальнай накіраванасці соцыуму на канкрэтнае экспансіўнае перажыванне. Яно пачуццёва стымулявала, падганяла селяніна да стваральнай дзейнасці, актывізавала яго, пасылаючы магутны зарад спрыяльнасці і жыццесцвярджалнасці, стварала станоўчы душэўны лад як саміх музычных твораў, так і ўсяго беларускага этнасу.

Беларуская народная музычная творчасць прасякнута духам дабрыні і гуманізму. Яна ўспрымалася адначасова і як эстэтычна прыгожае, і як канцэнтрацыя этычна-маральных якасцей, якія высвечваюць нават за межамі традыцыйнай нацыянальнай духоўнасці нейкай незвычайнай касмічнай усеахопнасцю і прамяністасцю. Таму айчыныя кампазітары і выканаўцы звярталіся да народнай музыкі не толькі як да творчага матэрыялу для сваіх сачыненняў, але хутчэй як суб'екты, набліжаныя да маральных каштоўнасцей беларускага народа. Маючы на ўвазе гэты аспект, У. Мархель адзначаў, што рамантызм, уступаючы ў жыццё, рашуча пайшоў на адмаўленне элітарных амбіцый класіцызму ў дачыненні да вусна-народнай творчасці і, па сутнасці, стварыў своеасаблівы культ фальклору [3].

Кіруючыся высокімі мастацкімі вартасцямі народнай інструментальнай і вакальнай музыкі, шэраг беларускіх твораў спрабуюць увасобіць этнічныя традыцыі ў сваёй музычнай творчасці. Традыцыя, як вядома, прадугледжвае пэўную варыяцыйнасць сродкаў захавання і прадстаўлення музычнай спадчыны. Справа гэта вельмі складаная і патрабуе незвычайных намаганняў. Музыкальнымі выразнымі сродкамі патрэбна перадаць усё гэтае багацце і разнастайнасць беларускай народнай творчасці з песнямі, танцамі, звычаямі і наказамі. Твор такога жанру патрабаваў шырокага выкарыстання не толькі мелодый беларускіх песень і танцаў, але і характэрных прыёмаў народнага музіцыравання, тыповых для народнай музыкі інтанацыйных, рытмічных і гарманічных абаротаў. Да XIX ст. пэўнага вопыту выкарыстання беларускага фальклору ў прафесійнай музыцы не існавала. Упершыню пачынае пакрысе ўключыць у свае партэпійныя і вакальныя сачыненні элементы беларускага песеннага і танцавальнага фальклору А. І. Абрамовіч. На тое, што ён быў першапраходцам у гэтай справе, указвае Р. Падбярэзскі: «Пан Абрамовіч, родам беларус, бяручыся за зусім новую справу і да гэтага часу незакранутую тэму, калі яе хораша павядзе, можа стварыць рэч зусім арыгінальную і заняць выключнае месца ў касмапалітычнай еўрапейскай музыцы» [4, с. 21].

Напачатку кампазітар апрацаваў і паклаў на музыку дзве беларускія песні («Зязюлька» і «Дуда») і дзве на словы Я. Баршчэўскага («Гарэліца» і «Дзеванька»). Ад некалькіх беларускіх мелодый, пакладзеных на ноты, Абрамовіч пераходзіць да стварэння больш буйных па памеру музычных твораў у духу беларускіх народных песень. Вынікам творчасці ў дадзеным кірунку з'явілася праграмная партэпійная паэма «Беларускае вяселле», якая лічыцца незвычайнай з'явай у беларускай музыцы XIX ст. Сучасныя музыказнаўцы па жанравых параметрах адносяць яе нават да многачасткавай сюіты праграмнага зместу [5]. У працэсе працы над паэмай кампазітар абапіраўся на тэкстуальны запіс абраду вяселля, зроблены вядомым фалькларыстам Р. А. Падбярэзскім, які адзначаў, што віцебскія і полацкія вяселлі вызначаюцца гучнасцю, квяцістасцю і бясконасцю сваіх варыяцый. Фалькларыст у сваім творы ўдала перадаў тыя моўныя асаблівасці і мастацка-выяўленчыя сродкі, якімі падкрэслівалася арыгінальнасць вясельнага абраду

на Віцебшчыне. Р. Падбярэзскі быў дакладным не толькі ў апісанні ходу вяселля (сватаўство, «лямант маладой», дзявочы вечар, прыезд да царквы, хор у царкве, бласлаўленне, кругавая, танцы народныя і г. д.), але і ў абмалёўцы адзення, музычных інструментаў, убрання двара, хаты і яе інтэр'ера [6, с. 99].

Творца свядома і мэтанакіравана выкарыстоўваў дзейсныя прыёмы кампазітарскай тэхнікі для ўзнаўлення вобразаў-тэм народнага складу. Працуючы над творам, кампазітар браў пад увагу песенную паэтычнасць, танальнасць, высокую мастацкую вартасць меласу беларускага вяселля. Тут умела спалучаліся сродкі, якія былі заснаваныя як на народнай, так і на заходнееўрапейскай гармоніі.

Паэма складаецца з васьмі частак, у якіх перад слухачом паўстае каларытная і вельмі маляўнічая беларуская вясковая карціна, якая нібы ўзята непасрэдна з прыроды. Ва «Уступе» чуваць ціхія гукі дуды. Паступова яны ўзмацняюцца, набліжаюцца, нібы прадвешчаючы прыезд сватоў. Распазнаецца тупат конскіх капытоў, грукат колаў, бомканне званочкаў пад дугой... Ідзе «Сватанне». Свае лірычныя пачуцці выказваюць Сват і Свацця. Няўпэўненая ў сваім лёсе, горка плача, галосіць нявеста, якая склікае сябровак на «Дзявочы вечар». Гучыць чулівая песня, якой маладая развітваецца з бацькоўскім домам. Цалкам на беларускіх народных мелодыях заснаваны часткі «Прыезд у царкву», велічальны «Хор у царкве», «Бласлаўленне». Завяршаецца паэма масавым вясёлым народным танцам «Кругавая». Усе радуюцца шчасцю маладых.

Сувязь з народнай творчасцю выразна праяўляецца і ў выкарыстанні яркіх меладычных абаротаў, прыёмаў народнага музыцыравання. А. Абрамовіч быў выдатным майстрам стварэння гукавых карцін. Нават у вобразна-псіхалагічных эпізодах кампазітар выкарыстоўваў канкрэтныя гукавыя матэрыялы. Напрыклад, у частку паэмы «Плач дзяўчыны» (яна пакідае бацькоўскі дом і не ведае, што яе чакае наперадзе) творца ўключае мелодыю народнага танца «Кросны», што гучыць тут як песня і падаецца двухгалосна: адзін голас выбудоўваецца на гуках, другі — сама мелодыя. Прыцягвае ўвагу слухача гукапісны эфект часткі «Прыезд у царкву», дзе гучыць маляўнічы перазвон у гонар маладых. Кампазітару ўдалося максімальна наблізіцца да гука-высотнай структуры ўрачыстага царкоўнага звону.

Беларускі мелас выразна праслухоўваецца ў сюіце «Шэсць пор года» («Вясна», «Дзявочае лета», «Лета», «Бабіна лета», «Восень», «Зіма»). У творы яўна распазнаюцца ўстойлівыя інтанацыйныя структуры, якія ўласцівыя для беларускіх народных песень. Беларускі каларыт адчуваецца і ў маршы «Інферналь». У ім чуецца інтанацыйная блізкасць з беларускімі народнымі калыханкамі. Такая нечаканая жанравая інтэрпрэтацыя народна-песеннага матэрыялу надае музыцы А. Абрамовіча своеасаблівасць і непаўторнасць. Дарэчы, у маршы таксама выразна праяўляюцца рысы і рамантычнага стылю. Прыёмы рамантычнага пісьма характэрны і для Паланэзу Es-dur. Рытм тут выступае фактарам, які звязвае канцэртны паланэз з бытавым народным танцам. У дадзеным паланэзе наш славуты кампазітар выкарыстаў гарманічны абарот, характэрны для славянскіх урачыстых харалаў. Дарэчы, аналагічны прыём пазней часта будзе выкарыстоўваць рускі кампазітар А. Барадзін.

Беларускай тэмай прасякнута музыка да «Зачараванай дуды», «Беларускай мелодыі» і інш. За кароткае творчае жыццё А. Абрамовічам створана на дзіва вялікая колькасць разнажанравых музычных твораў.

Узаемадзеянне народнага і асобнага, суб'ектыўнага і аб'ектыўнага назіраецца ў творы М. Карловіча «Літоўская рапсодыя», у якой аб'ядноўваюцца рапсодыйнасць і паэмнасць. Такое спалучэнне розных драматургічных, кампазіцыйных і жанравых заканамернасцей было характэрным для музычнага мастацтва кампазітара. Н. В'югінава адзначае, што «обращаясь непосредственно к старинным фольклорным истокам, Карлович преломляет их сквозь призму собственной индивидуальности, даёт некое синтетическое выражение цитированного и авторского, добываясь специфического единства национального колорита и обострённой лирико-психологической выразительности» [7, с. 79]. Сапраўды, фальклорная лінія ў рапсодыі атрымлівае скразное развіццё, утвараючы адзіны драматургічны стрыжань. У той жа час кампазітар падыходзіў да народнай музыкі як творца, які выяўляў пэўныя кропкі сутыкнення з нефалькларыстычнымі тэндэнцыямі, якія праяўляліся, у прыватнасці, у інтарэсе да народнай архаікі і ў яе спалучэнні з вострым псіхалагізмам і вытанчанаю сузіральнасцю.

Нягледзячы на тое, што творчасцю Восіп Антонавіч Казлоўскі ў асноўным займаўся ў Расіі, кампазітар зрабіў значны ўклад у фарміраванне музычнай культуры Беларусі і яе трансляцыі ў еўрапейскі музычны арэал. Асабліва плённым быў уплыў яго музычнай спадчыны на творчасць М. К. Агінскага. Ён быў не толькі яго настаўнікам, але і дарадцам, і музычным крытыкам, і выдаўцом шэрагу твораў Агінскага. У Залесці (маёнтак М. Агінскага) Восіп Антонавіч стварыў шэраг цікавых і арыгінальных кампазіцый. Вядома, што кампазітар захапляўся стварэннем музычна-тэатральных твораў. Вынікам назірання творцы за жыццём залескіх сялян з'явілася напісаная ім музыка да сцэнічнага твора «Жнеі, або Дажынкi ў Залесці».

Беларускія музыказнаўцы сцвярджаюць, што В. Казлоўскі меў творчыя кантакты і з іншымі дзеячамі беларускай музычнай культуры. Вядома, што кампазітар пэўны час жыў у мястэчку Гарадзішчы, непадалёку ад Мінска, якое належала маршалку Ракіцкаму. Тут ён навучаў музычнаму майстэрству Караля Ельскага. Вечарамі ўдзельнічаў разам з гаспадаром сядзібы ў канцэртах яго аркестра. Некаторы час кампазітар знаходзіўся на Заслаўшчыне, дзе ён музыцыраваў у аркестры ваяводы Стэмплоўскага. Сябраваў ён і з графам Канстанцінам Тышкевічам. Апошнія гады жыцця Восіп Антонавіч правёў на сваёй радзіме, у Прапойску (цяпер Слаўгарад), дзе працягваў актыўную музычную дзейнасць. Паводле В. Бабровіча, ён быў дырыжорам аркестра графа Мурамцава [8, с. 618].

Аналіз музычнай спадчыны В. А. Казлоўскага і яе вытокаў дае нам падставы сцвярджаць, што ён быў выхаваны на традыцыях беларускай, рускай і польскай культуры. Займацца аранжыроўкай народных песень пачаў на першым часе сваёй творчасці пад мастацкім кіраўніцтвам В. Трутоўскага, вядомага цымбаліста. Рускі гісторык Н. Трубіцын лічыў яго першым рускім этнографам, які наведваў карчмы і харчэўні, вясковыя святы і прыслухоўваўся да народных спеваў. Вынікам гэтага з'явіліся першыя выдадзеныя В. Казлоўскім музычныя творы, якія былі напісаны на мелодыі

народных песен («Я птушкай быць жадаю», «Калі ласка, спадарыня», «Ляці да маёй любімай» і інш.). У вакальную лірыку Восіпа Антонавіча ўваходзяць таксама шматлікія песні, створаныя ім на італьянскія, польскія, французскія тэксты.

Менавіта засваенне ім народнага меласу, лічаць музыказнаўцы, дазволіла кампазітару стварыць шэраг буйных вакальных і інструментальных твораў, насычаных уласна музычнымі сродкамі выразнасці і развіцця, і тым самым узбагаціць усходнеславянскую музычную культуру.

Беларуская тэматыка ўласціва таксама шэрагу музычных твораў С. Манюшкі: «от печальных песен белорусских девушек, возвращавшихся с поля, до образов белорусских крестьян, которых представлял композитор в своей опере “Пария”» [9, с. 41]. У яго оперы «Сялянка» гучала беларуская мова, народныя песні і танцавальныя мелодыі. Опера «Страшный двор» таксама заснавана на сюжэтах беларускай гісторыі. У музычнай спадчыне С. Манюшкі (оперныя, сімфанічныя, камерна-вакальныя і інструментальныя творы) прасочваецца сувязь з беларускімі музычнымі традыцыямі. Яны, на погляд В. Дадзімавай, «ярко воплощают черты романтического стиля — эмоциональную насыщенность и напряжённость, возвышенность и одухотворённость, глубину художественных концепций и яркую образность» [10].

Віртуозным выканальнікам народных музычных твораў на ўласна створаным інструменце быў шклаўчанін Міхаіл Гузікаў. Музыканы інструмент Гузікава ўяўляў сабой набор драўляных брусочкаў, замацаваных на трубочках з плеченай саломы. Гук з незвычайнага інструмента здабываўся драўлянымі палачкамі (правобраз ксілафона). Не знаёмы з матэматыкай і законамі акустыкі, самавук-вынаходнік сканструяваў музыканы інструмент, які дазваляў юнаку выконваць вялікую колькасць нот і ўзнаўляць разнастайную колькасць гукаў. Міхаіл Гузікаў назваў яго гармонікай з дрэва і саломы. Не менш упарта займаўся творца авалоданнем іграў на створаным ім інструменце. За пэўны час ён дасягнуў значных поспехаў у выкананні складаных музычных твораў на арыгінальным інструменце. Спачатку сваё майстэрства музыка дэманстравалі на радзіме перад сялянамі. Сучаснікі сведчаць, што, пачуўшы музыку М. Гузікава, яго землякі пакідалі працу і прыходзілі на імправізаваныя канцэрты. Прызнанне на радзіме акрыліла юнака, і ён задумаў паспрабаваць сябе ў сапраўдных музычных цэнтрах Расійскай імперыі.

Першае выступленне М. Гузікава адбылося ў Кіеве і выклікала ўсеагульны фурор. Кіяўляне, па водгуках відавочцаў, прынялі шклоўскага віртуоза з энтузіязмам, шквалам авацый. Яшчэ больш паспяховымі былі канцэрты ў Адэсе, куды накіраваўся М. Гузікаў у 1832 г. На яго выступленнях прысутнічалі многія тагачасныя знакамітасці: Ламарцін, Мішо, адмірал Грэй (камендант англійскага флота на Чорным моры), граф М. Варанцоў (тагачасны кіраўнік Наварасійскага краю) і інш. Адмірал Грэй запрасіў нашага суайчынніка выступіць з канцэртамі ў яго рэзідэнцыі ў Нікалаеве і нават прапанаваў музыку выехаць на гастролі ў Лондан, прадракаючы яму там вялікі поспех.

Горача сустракала яго канцэрты публіка Львова, Кракава, Прагі (1833—1835 гг.). Сапраўднай сенсацияй для распешчанага еўрапейскага слухача былі канцэрты беларускага музыкі ў Вене, якая лічылася ў XIX ст. самым музычным горадам Еўропы. На працягу дванаццаці вечароў М. Гузікаў выступаў з велізарным поспехам у перапоўненай зале Тэатра Йозэфштатт. Музыка быў запрошаны да імператарскага двара, дзе яго бурна сустракалі. Па словах відавочца Д. Фрыдмана, імператар і ўсемагутны князь Мітэрніх асыпалі яго сваімі міласціямі і пахваламі, мастакі і кампазітары аказвалі нашаму суайчынніку вялікую пацівасць. Гузікаў зрабіўся «ільвом» Вены. Усюды прадаваліся яго партрэты, а дамы пачалі насіць локаны «а ля Гузікаў» [11, с. 790]. Акрамя народных мелодый, у канцэртах заўсёды выконваліся часткі з твораў Ф. Мендэльсона, Ф. Хэфмейстэра, К. Курпінскага і іншых праслаўленых тагачасных кампазітараў. Яшчэ больш умацавала славу геніяльнага музыкі-самавука турнэ па Бельгіі, Германіі, Францыі. Выканальніцкае майстэрства М. Гузікава захапляла нават самых вядомых музычных спецыялістаў і строгіх еўрапейскіх крытыкаў. Сведчаннем таму з’яўляецца артыкул нямецкага музыказнаўцы, змешчаны ў лейпцыгскай «Музычнай газеце-аглядзе» за 1835 г.: «Але вась ён пачынае, слабыя неметалічныя гукі нязвыкла раздражнялі слых, людзі здзіўлена і незадаволена пераглядаліся. Яшчэ некалькі хвілін — і раздаюцца гукі здзіўлення, захапляюцца астатнія, усе страшэнна ўзбуджаюцца і больш не могуць стрымліваць сябе. Апладысменты былі бурнымі, зала ўздрыгвала ад крыкаў “брава!”, стукалі нагамі, крычалі; карацей кажучы, тым, чым толькі маглі, выражалі сваё трыумфаванне» [12]. Нягледзячы на тое, што ў гэты самы час у Парыжы выступалі К. Ліпінскі, І. Мошалес, М. Паганіні, Ф. Шапэн, наш суайчыннік зрабіўся сенсацияй парыжскага сезона 1836—1837 гг. Так, на яго канцэрте ў зале Парыжскай камічнай оперы прысутнічалі Ф. Давід, Ф. Ліст, Ф. Мендэльсон, Ф. Шапэн. Аб уражанні ад канцэрта Ф. Ліст пісаў Жорж Санд: «Я натрапіў на цуд, на знакамітасць з дрэва і саломы, адным словам, на пана Гузікава, які выконвае бясконца мноства нот у бясконца кароткі прамежак часу і здабывае максімальную колькасць гукаў з двух самых бязгучных цел. Гэта дзіўная перамога над цяжкасцямі, якой зараз апладыруе ўвесь Парыж» [13]. Яшчэ больш уражаны іграй быў Ф. Мендэльсон: «Гэта сапраўдны феномен — выключны музыка, які стаіць не ніжэй любога вялікага віртуоза як па манеры выканання, так і па свайму дасканалому майстэрству. І пагэтану ён парадаваў мяне сваёй іграй на гэтым драўляна-саламяным інструменце значна больш, чым многія сваёй іграй на фартэпіяна, хоць інструмент яго складаны... Як бы там не было, я ўжо даўно не адчуваў такой асалоды ад канцэрта, таму што Гузікаў сапраўдны геній» [14, с. 78—79].

Такое ж незабыўнае ўражанне ад выступленняў М. Гузікава перажылі аматары музыкага мастацтва шэрагу гарадоў Германіі. Відавочца так перадае сваё ўражанне ад канцэрта: «На імгненне ў паветры застылі дзве рукі з заціснутымі паміж пальцамі драўлянымі палачкамі-малаточкамі — у залу паліліся першыя нясмелыя гукі, ствараючы дзівосную мелодыю. Яна расла, пашыралася, набываючы новыя таны, і раптоўна палілася магутнай плыню. Здавалася, пальцы музыкі, дакранаючыся да паверхні драўляных палачак, здабывалі з іх фізічна адчувальныя канкрэтныя карціны з жыцця далёкага народа. Калі ж заціхла апошняя нота, у зале застыла цішыня. Потым яе ўзарваў гром апладысmentaў і воклічаў: “Брава, маэстра! Біе!...” [15].

Значэнне музычнай дзейнасці М. Гузікава не толькі ў тым, што ён вынайшаў аўтарскі арыгінальны музыканы інструмент і дамогся дасканалы, віртуознага выканання на ім складаных музычных твораў. Заслуга яго, па нашым меркаванні, яшчэ і ў тым, што ён адным з першых пазнаёміў заходнееўрапейскую публіку з беларускай музычнай культурай.

Заклучэнне. Даследаванне зместу музычнага мастацтва XIX ст. сведчыць, што яно ў якасці сваіх вытокаў мела народную вакальную і інструментальную музыку. Музыка, песні і танцы суправаджалі разнастайныя бакі жыцця народа — вытворчы, сямейны і культавы.

Прафесійнае музычнае мастацтва ў гэты перыяд узнікла на аснове мастацкіх традыцый і адлюстроўвала калектыўна выпрацаваныя эстэтычныя прынцыпы. Як і народная творчасць прафесійная музыка ўвасабляла светасузіранне беларусаў, іх жыццёвы аптымізм, эстэтычныя патрэбы. Музычны фальклор быў асновай нацыянальнага музычнага стылю, вызначальнай крыніцай прафесійнай кампазітарскай музыкі і канцэртна-выканальніцкай творчасці.

Спіс цытуемых крыніц

1. Podberecki R. Antoni Abramowicz — muzyk // Rocznik Literacki : ? t. Petersburg, 1844. T. 3. 43 s.
2. Падбярэзскі Р. А. Беларускае вяселле // Rocznik Literacki : ? t. Petersburg, 1844. T. 1.
3. Вьюгинова Н. О взаимодействии фольклорного и профессионально-авторского в симфонической концепции поэмы «Литовская рапсодия» М. Корловича // Вопросы музыковедения и философии музыки : сб. ст. : вып. 2 / сост. Т. А. Щербакова. Минск : Беларус. гос. акад. музыки, 2000. С. 76—98.
4. Хиджев Б. Иосиф Гузиков. Биографический очерк // Одесский вестник. 1844. № 77.
5. Мархель У. Присутнасць былога — пераадоленне стэрэатыпаў // Романтизм в музыке : материалы науч.-практ. конф. Минск, 3—5 дек. 1997 г. / сост. Т. А. Титова. Минск : Беларус. гос. акад. музыки, 1999. С. 11—24.
6. Бабровіч В. Казлоўскі Восіп (Юзаф) Антонавіч // Энциклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. / рэдкал.: І. П. Шамякін [і інш.]. Минск : Беларус. савет. энцыкл., 1985. Т. 2. Габой — Карціна. 702 с.
7. Мальдзіс А. І. Падарожжа ў XIX стагоддзе. 3 гісторыі беларускай літаратуры, мастацтва і культуры : навук.-папул. нарысы. Мінск : Нар. асвета, 1969. 206 с.
8. Капилов А. Л., Ахвердова Е. И. Музыкальная культура Беларуси XIX — начала XX веков. Минск : Ин-т соврем. знаний, 2000. 144 с. : ил. 13.
9. Дадіомова О. Музыкальная культура Беларусі Х—ХІХ вв. Минск : Ковчег, 2015. 246 с.
10. Мархель У. Присутнасць былога — пераадоленне стэрэатыпаў. С. 790.
11. Rudzinski W. Stanislaw Moniuszko. Krakow, 1972. 204 p.
12. Лист Ф. Письма бакалавра музыки // Совет. музыка. 1936. № 9.
13. Мархель У. Присутнасць былога — пераадоленне стэрэатыпаў. С. 48—49.
14. Briefeausdem Jahren 1831—1837 von F. Mendelssohn-Bartholdy. Lpz., 1989. (Письмо от 18 февраля 1836 года).
15. Idem. S. 385.

УДК 78.03(367)

М. І. Святошчык

Установа адукацыі «Баранавіцкі дзяржаўны ўніверсітэт», Баранавічы

ПРАБЛЕМА ЗАХАВАННЯ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ Ў РЭСПУБЛІЦЫ БЕЛАРУСЬ

Уводзіны. Адзінае пытанне з’явілася падставай да напісання гэтага артыкула: чаму большасць беларусаў працягвае размаўляць на рускай мове? Адказ на гэтае пытанне мае на ўвазе не толькі знаёмства з гісторыяй Беларусі, але і тэарэтычныя веды аб тым, якім чынам у сучасным грамадстве выжываюць тыя ці іншыя мовы, асабліва «нацыянальныя».

Асноўная частка. З канца XVIII ст., па меры распаўсюджвання ідэй нацыяналізму ў Еўропе, сфарміравалася ўяўленне пра мову як аснову нацыянальнай ідэнтычнасці. Гэта значыць, што існаванне нацыі наўпрост звязвалася з наяўнасцю «нацыянальнай мовы», якая узнікла да «нацыянальнага адраджэння». Аднак у канцы XX ст. погляды змяніліся, і з’явілася ўяўленне пра «нацыянальную мову» як пра «канструктар», які ствараўся паралельна працэсу распаўсюджвання нацыяналізму. «Нацыянальная мова» ў гэтым выпадку з’яўляецца не столькі асновай нацыянальнай ідэнтычнасці, колькі вынікам яе фарміравання, выконваючы важную сімвалічную ролю крытэрыя «адрознівання» нацыянальных культур [1].

Прымяненне сучасных канцэпцый дае новыя падставы для аналізу моўнай сітуацыі ў Беларусі, у тым ліку і для аналізу пачатковага перыяду фарміравання «нацыянальнай мовы». Калі ісці за аўтарамі гэтых канцэпцый, то не наяўнасць беларускай «нацыянальнай мовы» (стандартызаванай літаратурнай формы) папярэднічала стварэнню беларускай нацыі ў канцы XIX — пачатку XX ст., а наадварот: у ходзе стварэння нацыі і з’яўляецца беларуская «нацыянальная мова», помнікам якой стала «Беларуская граматыка для школ» Б. Тарашкевіча, выдадзеная ў 1918 г. Яна была апублікавана ўжо пасля таго, як з’явіўся нацыянальны рух, што стаў выкарыстоўваць моўныя адрозненні ў якасці рэсурсу для атрымання палітычнага капіталу. У сучаснай Беларусі, як і ў перыяд «нашаніўскага Адраджэння», праблема распаўсюджвання беларускай мовы шмат у чым працягвае яшчэ трактавацца як праблема канчатковага здабыцця нацыянальнай ідэнтычнасці. Аднак варта адзначыць, што за фасадам спрэчак пра мову часта стаяць зусім іншыя праблемы, значна больш глыбокія [2].

У перыяд рэалізацыі савецкага мадэрнізацыйнага праекту (1917—1991 гг.) сфера ўжывання беларускай мовы значна паменшылася. Беларусізацыя 20-х гг. XX ст. была згорнута, а ў 1933 г. правялі рэформу па спрашчэнні беларускай мовы і набліжэнні яе да рускай. Культурнае адзінства БССР грунтавалася на камуністычнай ідэалогіі і рускай мове, якая пераўтварылася не толькі ў мову «міжнацыянальных зносін», але і ў мову, пры дапамозе якой ў асноўным можна было зрабіць кар’еру ў савецкай краіне [3].