

Игорь Мациевский

*В пространстве  
музыки*

*В пространстве музыки*

Игорь Мациевский

3



Игорь Мациевский

*В пространстве  
музыки*

*В пространстве музыки*

Игорь Мациевский

3



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ  
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ  
МУЗЕЙ МАКСИМА БОГДАНОВИЧА В МИНСКЕ

***И. В. МАЦИЕВСКИЙ***

# **В Е Н О К**

Музыкально-поэтическое собрание  
на стихи Максима Богдановича

Санкт-Петербург  
2018



МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РАСІЙСКОЙ ФЕДЭРАЦЫІ  
РАСІЙСКИ ІНСТЫТУТ ГІСТОРЫІ МАСТАЦТВАЎ  
МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ  
МУЗЕЙ МАКСІМА БАГДАНОВІЧА ў МІНСКУ

*Ігар МАЦІЕЎСКИ*

# **В Я Н О К**

Музычна-поэтычны збор  
на вершы Максіма Багдановіча

Санкт-Пецярбург  
2018

ББК 85.319  
УДК 784.25

**Редакционная коллегия:** А. А. Тимошенко (отв. редактор),  
М. А. Сень,  
Г. В. Тавлай

**Рецензенты:** доктор искусствоведения Н. А. Соломонова,  
кандидат искусствоведения А. Б. Никаноров

Нотная графика Д. Б. Гоголев.  
Переводы статей Л. П. Габрусёнок

**Рэдакцыйная калегія:** А. А. Цімашэнка (адк. рэдактар),  
М. А. Сень,  
Г. В. Таўлай

**Рецензенты:** доктор мастацтвазнаўства Н. А. Саламонава,  
кандыдат мастацтвазнаўства А. Б. Ніканораў

М. В. Мацевский. Венок: Музыкально-поэтическое собрание на стихи Максима Богдановича / Российский институт истории искусств. На русском и белорусском языках [редкол. А. А. Тимошенко (отв. ред.), М. А. Сень, Г. В. Тавлай] – СПб., 2018 – 153 с.; ил.

Нотная графіка Д. Б. Гогалеў  
Пераклады артыкулаў Л. П. Габрусёнак

delicious telecom  
**oyster**

ISBN 978-5-86845-227-7

© РИИИ, 2018  
© И. В. Мацевский, 2018



## СОДЕРЖАНИЕ

А. В. Рагуля МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНАЯ КОМПОЗИЦИЯ «ВЯНОК» .....	7
Аляксей Рагуля МУЗЫЧНА-ЛІТАРАТАРНАЯ КАМПАЗІЦЫЯ «ВЯНОК» .....	9
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ .....	10
РЕПРОДУКЦИИ КАРТИН, ГРАФИКИ, ОФОРТОВ НА СТИХИ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО СОБРАНИЯ «ВЯНОК» .....	73
А. С. Алпатова, В. И. Лисовой МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЕНОК ПОЭТУ .....	80
Г. В. Тавлай АУРА ГОРОДА В МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОМ СБОРНИКЕ «ВЯНОК»: СОЮЗ МУЗЫКИ И СЛОВА .....	91
Е. Е. Никулина СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ: ПОЭЗИЯ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО .....	102
Ангеліна Алпатава, Уладзімір Лісавы МУЗЫЧНЫ ВЯНОЧАК ПАЭТУ .....	108
Галіна Таўлай АЎРА ГОРАДА Ў МУЗЫЧНА-ПАЭТЫЧНЫМ ЗБОРНІКУ «ВЯНОК»: САЮЗ МУЗЫКІ І СЛОВА .....	119
Алена Нікуліна СЕМАНТЫЧНЫЯ ПАРАЛЛЕЛІ: ПАЭЗІЯ І ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА .....	129
ВЕРШЫ МАКСІМА БАГДАНОВІЧА .....	135
ПОДСТРОЧНЫЕ ПЕРЕВОДЫ СТИХОВ МАКСИМА БОГДАНОВИЧА .....	143



Памятник Максиму Богдановичу в Минске  
(скульптор С. Вакар, архитекторы Ю. Казаков, Л. Москалевич)



## МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНАЯ КОМПОЗИЦИЯ «ВЯНОК»

«Суперцикл музыкальных произведений на стихи Максима Богдановича», — так автор обозначил жанровую специфику своего творчества. Его обращение к такому синтетическому жанру с подчеркнутой просветительско-когнитологической установкой является закономерным событием в творческой деятельности Игоря Мациевского, который всегда ощущает и осознает актуальные потребности времени, задачи, цели самоконституирования этноса в сфере духовной культуры. Об этом свидетельствуют как его достижения в эстетике, социологии и музыковедении, так и программные его сочинения: оратории (в т. ч. «Память о Лесе Украинке», «Белорусская месса»), симфонии (в т. ч. «Аз і Я» по мотивам О. Сулейменова), кинофильмы и т. д.

Обращение композитора к творчеству Максима Богдановича обусловлено глубоким проникновением в существо его поэтического опыта: в творчестве белорусского поэта характерный для его эпохи экспрессионистский стиль был трансформирован в поэтическую форму углубленной медитации. Этим самым была определена направленность на полноценное интеллектуальное и духовное развитие белорусской нации в кризисной ситуации беспамятства, забвения, игнорирования и обесценивания культурного наследия.

М. Богданович, как отмечали современники, писал на бемолях. Вместе с тем он активно использовал возможности стиля муар. Именно на этом уровне поэт унаследовал и развивал потенциал контрастного пения, свойственного фольклору. Таким был его путь к гармонии — через аксюмароны к синестезии.

Композиция И. Мациевского впервые в белорусской художественной когнитологии отражает диалектику логизированной дискретности и импрессионистической протяженности. Рациональное начало, таким образом, подчиняется логике высшей цели — созданию картины становления духа, точнее — души как способу решения онтологических проблем. Думается, что заключительным аккордом этой своеобразной тихой оратории может явиться триолет М. Богдановича «Мая душа»<sup>1</sup>:

Мая душа — як ястраб дзікі,  
Што рвецца ў неба на прастор,  
Вартуе птушак вольных крыкі, —  
Мая душа — як ястраб дзікі.

Учуўшы іх, страхне вялікі  
Свой сон, шывне ды вышай гор, —

---

<sup>1</sup> Моя душа — как ястреб дикий,  
Что рвется в небо на простор,

Мая душа, як ястраб дзікі,  
Што рвецца ў неба на прастор!

«Суперцикл» И. Мациевского на новом уровне является подлинным продолжением традиции, которая в Беларуси сформировалась в стиле высокого барокко, например в «Декламациях» Симеона Полоцкого. А если взглянуть глубже, то увидим ее в величальных, поздравительных и мистериальных мотивах обрядовой поэзии. Еще стоит добавить: умело используя потенциал голоса (баритона, тенора и др.), Игорь Мациевский убедительно раскрывает гражданский пафос Максима Богдановича — не сладкопевца, но великана духа в борьбе современного общества за сохранение и обогащение ресурсов человечества.

*(Перевод Г. Тавлай)*

---

Стережет птиц вольных крики, —  
Моя душа — как ястреб дикий.

Почувяв их, стряхнет долгий  
Свой сон, взметется, да к вершинам гор, —  
Моя душа, как ястреб дикий,  
Что рвется в небо на простор!

*(Подстрочный перевод И. Мациевского)*



## МУЗЫЧНА-ЛІТАРАТАРНАЯ КАМПАЗІЦЫЯ «ВЯНОК»

«Суперцыкл музычных твораў на вершы Максіма Багдановіча», — так аўтар акрэсліў жанравую спецыфіку свайго твора. Яго зварот да такога сінтэтычнага жанру з акрэсленай асветніцка-кагніталагічнай устаноўкай з’яўляецца заканамернай падзеяй у творчай дзейнасці Ігара Маціеўскага, які заўсёды адчувае і разумее актуальныя патрэбы сацыяльнага часу, задачы мэты самаканстытуявання этнасу ў сферы духоўнай культуры. Пра гэта сведчаць як яго здабыткі ў эстэтыцы і сацыялогіі музыказнаўства, так і праграмныя яго творы: араторыі (у т. л. «Памяць пра Лесю Украінку», «Беларуская імша»), сімфоніі (у т. л. «Аз і Я»), кінафільмы і інш.

Зварот кампазітара да творчасці Максіма Багдановіча абумоўлены глыбокім пранікненнем у сутнасць яго паэтычнага вопыту: у творчасці беларускага паэта характэрны для яго эпохі экспрэсіянісцкі стыль быў трансфармаваны ў паэтычную форму паглыбленай філасофскай медытацыі. Гэтым самым быў сцверджаны кірунак на паўнацэннае інтэлектуальнае і духоўнае развіццё беларускай нацыі ў крызіснай сітуацыі ачмурэння і абясцэньвання культурнай спадчыны.

М. Багдановіч, адзначалі сучаснікі, піша *на бемолях*. Разам з тым ён актыўна выкарыстоўваў магчымасці стылю *муар*. Менавіта на гэтым узроўні паэт наследаваў і развіваў патэнцыял кантрастнага спеву, уласцівага фальклору. Такім быў яго шлях да гармоніі — праз *аксюмароны да сінэстазіі*.

Кампазіцыя І. Маціеўскага ўпершыню ў беларускай мастацкай кагніталогіі адлюстроўвае дыялектыку лагізаванай дыскрэтнасці і імпрэсіянісцкай працягненасці. Рацыянальны пачатак, такім чынам, падпарадкоўваецца логіцы вышэйшай мэты — тварэнню карціны станаўлення духу, дакладней — душы як спосабу вырашэння анталагічнай праблемы. Думаецца, што заключны акорд у гэтай своеасаблівай, ціхай араторыі варта завяршыць трыялетам М. Багдановіча «Мая душа»:

Мая душа — як ястраб дзікі,  
Што рвецца ў неба на прастор,  
Вартуе птушак вольных крыкі, —  
Мая душа — як ястраб дзікі.

Учуўшы іх, страхне вялікі  
Свой сон, шывне ды вышай гор, —  
Мая душа, як ястраб дзікі,  
Што рвецца ў неба на прастор!

«Суперцыкл» Ігара Маціеўскага на новым узроўні з’яўляецца сапраўдным працягам традыцыі, якая ў Беларусі сфарміравалася ў стылі высокага барока, напрыклад, у «Дэкламацыях» С. Полацкага. А калі заглянуць глыбей, то ўбачым яе ў велічальных, віншавальных і містэрыяльных матывах абрадавай паэзіі. А яшчэ варта дадаваць: умела выкарыстоўваючы патэнцыял голасу (барытона, тэнара і інш.), І. Маціеўскі пераканаўча раскрывае грамадзянскі пафас Максіма Багдановіча — не сладкапеўца, а волата духу ў змаганні сучаснага чалавецтва за захаванне і ўзбагачэнне рэсурсаў людскасці.

# Пентаметры

5

Вакальны цыкл

I

Ігар Маціеўскі  
вершы Максіма Богдановіча  
Мы зёрна древние лелеем,  
Мы урожай столетий жнём  
В. Брюсов

Andante rubato

*pp dolce*

2

*p* *rit.* *pp*

Чы - сты-я слё - зы з ва-чэй па-ка-ці-лі-ся ніз - кай па - рва - най,

4

*pp* *mp* *pp*

А - ле, у - паў-шы у пыл, бру - дам зра-бі - лі - ся там.

7

*pp*

attaca subito

8 Tempo di valse

10

Хі - ліп - ца к ве - ча - ру дзень,

11

і даў-жэй-шы-мі ро - бяц-ца це - ні;

13 *mf* *espressivo*

poco rit.

З бо - лем пад за - хад жыц - ця ўспом-ніш пра гэ - та-е ты.

16 rit. *l'istesse tempo* rit.

*pp*

attaca subito

### III

18 Adagio

3 ніз-ка-га бе-ра-гудно а-кі-

*mp* *cresc.* *f* *mp*

20

я - на ва-чам не-дас-туп - на, -

*p*

23 rit.

Глу-ха ук-ры-ла я - го це - мнь ва- ды.



25

А - ле ўзбя-ры - ся ў га-ру навяр-шы-ну пры-брэж - най страм - ні - - - ны,-

*mf cresc. f*

27

Кож-ны ка-меньчык на дне,

*f mp*

30

пэў-на, па-ба-чыш ты стуль.

*pp*

# Касцёл Св. Анны ў Вільні

9

Ігар Маціеўскі  
вершы Максіма Богдановіча

Adagio ♩ = 48

*mp* 3

Каб за-ля-чыць у сэр-цы  
Чтоб о-жи-вить на серд-це

ра - ны, за-быць пра до - лі цяж - кі глум, прый-дзе - це  
ра - ны, чтоб ос - ве - жить ус - та - лый ум, при - ди - те

*Piu mosso* 3

да кась - цё - ла Ан - ны, Там зьнік-нуць сце-ні цяж-кіх дум.  
в Віль - ну к хра-му Ан - ны, Там ис - че - за-ет го-речь дум.

*pp*

*Red. \* Red. sim. 8va*

*p* *mf* *f* *ff* *p*

*8va* *8va* *8va*

L'istesso tempo

13 *mp*

Яг лёг-ка да га-ры, як крас - на уз - но - сїць ве-жы ён сва - е,  
Из - ло-мом стро-гимв не-бе яс - ном вста - ёт как вы-рез-нойко- лосс,

16

Іх за-рысстрой-ны ў не-бе яс - на із - ло-мамдзіў-ным у-ста - е.  
О, как лег - ко в по-ры-встраст-ном он ба-шен-ки сво-и воз- нес.

18

Авас-тры - я іх таквы-со-ка, тактон-ка ў вы - шу не - ба тнуць, Што міг - і ўжо, зда-ёц-ца  
Аост - ри - я іх таквы-со-ко, тактон-ко в глубь не - бес и - дут, Что миг о - дин, - и ви-дит

21

во-ку, я - ны ў па-вет-ры па - плы-вуць. Як быц - цам з гру-ба-юзям-лё-ю рас -  
о - ко о - ни средь си - ни ввысь плы - вут. Как буд - то с гру-бо-юзем-лё-ю прос -

23

стаю - ся строй-ны, лёг-кі гмах, і вось, ча - ру - ю-чы кра-со-ю, ўсту-па - е на бла-кі-тны  
 тся, чтоб в не - бе по-то - нуть, Храм строй-ный лёг-ко-ю сто-по-ю в ла-зу-ри про-ла-га - ет

*mp* *p*

26

шлях...  
 путь...

*dolce espr*

28

Гля - дзіш - і ціх-нуць сэр - ца ра - ны,  
 Гля - дишь - и тих - нут сэр - ца ра - ны,

*mf*

30

да - лё - ка до - лі гор-кі глум.  
 нис-хо-дит мир в ус-та-лый ум.

Пры - дзе-це да кась - цё - ла  
 При - ди - тев Виль - ну к хра - му

*mf*



32 Piu mosso

Ан - ны! Там нік-нуць сьце - ні цяж - кіх дум.  
 Ан - ны! Там ис - че - за - ет го - речь дум.

*mp* *p* *pp* poco *a*

*rubato espres.*

*Red.*

34

*poco* *cresc.* *mf*

\* *Red.* *sim.*

35

*dolce* *p* *pp* *mp* *p* *pp*

*Meno 8va* *riten.* *8va*

*8va*

# Псалтыр

**Presto** ♩ = 240

Tenore solo

pp p mp ff

3 mf f sub.mp

5 mf f

7 ff

9 mp mf

14

11 *ff* 16 *pp* 18 *p*

13 *f* 18 *8va*

15 *mp*

Псар-тыр, па-кры-та-ю ня - жорст-кай бу-рай ко-жай, я

18 *mp*

18 *mp*

ўзяў і срэб-ны-я за - сцёж-кі а-да-мкнуў, пе - ра-чы-таў рад-кі

22

кі-ры-лі-цы пры - го - жай і вос-ку з ла-да-нам пры-ем - ны пах па-чуў.

26

*sf* *ff*

28

*mf*  
Вось псаль-ма сліч-на-я: "Яктой а-лень шу-ка - е кры-ні цычыс-тай, так шу-ка-ю

32

*mp*  
Бо - га я". Як ве - е све - жас - цю я - е кра -

16

34 *f*

са жы - ва - я! Як

36

ра - дас - на да - лей спя - шыць ду - ша ма - я!

38

*mf ff ff*

41

*mp p pp*



# Пад зімовай маскай

17

Ігар Маціеўскі  
вершы Максіма Багдановіча

Andante non troppo  
под вальс-бастон

1. Кінь веч-ны плач свой аб ста-  
2. Не зга-сла сон - цэ! Сон - цэ

5

рон - цы! Ня ўжо жэ цём - най ноч - чу ты не ба-чыш, што гля-дзіц-ца  
гля - не, у - сіх па - дый - ме а - да сна, ён, гэ - ты дзень еш - чэ нас -

9

сон - цэ ў лю-стэр-ка ме-сяц за-ла-ты. Не ба-чыш, што гля-дзіц-ца  
та - не і а - чу - не - е ста-ра - на. Ён, гэ - ты дзень еш - чэ нас -

13

сон - цэ ў люс-тэр-ка ме - сяц за - ла - ты.  
та - не і а - чу - не - е ста - ра - на.

17

2. Не зга-сла  
3. Я пад я - е зі - мо-вай мас - кі, пад сне-гам ба - чу твар вяс

21

ны, і ве - е верш мой дзіў-най каз - кай і яс - ны ён як зо - рак

25

сны, і ве - е верш мой дзіў - най каз - кай, і яс - ны ён як зо - рак

29 poco ritardando

сны.

# Зімой

19

Ігар Маціеўскі  
вершы Максіма Богдановіча

Vivace ♩ = 100

*mp* *f* *pp* *mf* *p*

The piano introduction consists of two systems of music. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature, featuring a complex chordal texture with many accidentals. The lower staff is in bass clef with a similar key signature and time signature, playing a rhythmic accompaniment. Dynamics range from mezzo-piano (*mp*) to fortissimo (*f*), then pianissimo (*pp*), mezzo-forte (*mf*), and finally piano (*p*). A first ending bracket is shown above the first system.

5

1. Зда-роў, ма - роз - ны, звон - кі ве - чар!  
2. Як ма - ры, бе - лы - е бя - ро - зы

*mp*

The second system contains the first two lines of the song. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The piano part continues with a rhythmic pattern similar to the introduction. Dynamics include mezzo-piano (*mp*).

10

В-т: Зда-роў, скры - пу - чы мяк-кі сьнег! Мя-цель ня  
Пад сі - ня - вой нач - ной ста-яць. У не - бі

*mf* *p*

The third system contains the next two lines of the song. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a dynamic change to mezzo-forte (*mf*) and then piano (*p*).

15

ве - е, сціх-нуў ве - цер, і во -  
зор-кі ад ма-ро - зу па - ха -

The fourth system contains the final line of the song. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment continues with a dynamic of piano (*p*).

\*) Гэтыя 2 такты (п.р.) выконваюцца адвольным рухам (арпеджыата ці трэмала з захопам 5 гукаў) імітуючы званочкі

The notation shows a short musical phrase in treble clef with a key signature of two sharps, illustrating the trill or tremolo effect described in the text. It consists of a series of notes with a wavy line above them, indicating rapid oscillation.

20

19

1.

- лен лёг - кіх са нак бег.  
- ла - дзеў-шы-едры - жаць.

*dolce*  
*p*  
*f*

24

2.

Meno mosso

Віль-гот-ны ме-сяцstuhl на по-ле праз-рыс

2. *dolce*  
*mp-mf*  
*mp*

29

ты, сьвет-лы стоўп спусь- ціў  
І ры зай срэб-на-ю раз-доль-лесня-гоў сі -

33

33 poco string.

не-ю-чых па крыў.

poco string.  
*p*  
*mf*  
*mp*

37 *riten.* Tempo I

Ўзры-вай - це ж іх са -

*tr*

41

ня - мі, ко - ні! Зьві - ні, вя -

45

сё - лых бо-маў медзь! Ва - кол ля -

*mf* *p*

49

туць ба-ры і го - ні, ў гру - дзях

53

па - ча-лакроў кі-пець. Ва - кол ля -

57

туць ба - ры і го - - - ні, ў гру -

60

дзях па - ча-лакроў кі - пець. *espres.*

64

*pp*



67

Musical score for measures 67-69. Measure 67 is in 6/8 time, measure 68 in 3/4, and measure 69 in 2/4. The piano part features dynamic markings of *f*, *mp*, and *ff*.

70 *8va*

Musical score for measures 70-72. Measure 70 is marked with *8va*. The piano part includes a dynamic marking of *f*.

73 (8)

Musical score for measures 73-74. Measure 73 is marked with (8). The piano part includes dynamic markings of *fff* and *ff*, and an *8va* marking.

## Зімова дарога

Ігар Маціеўскі  
вершы Максіма Богдановіча

Moderato riten.

Шпар - ка ко - ні ім -  
Ўюц - ца змей - кайсраб -  
По - ле нік - не у

4

чац - ца у по - лі, Сум - на бо - мы гу - дзяць пад ду - гой,  
рыс - тай да - рож - кі, Брыз - гі зо - ла - та ў не - бе бліш - чаць,  
срэб - ны ту - ма - не, Снег бліш - чыць як ха - лод - на - я сталь,

(3 куплет):

7

За - пя - ва - юць аб до - лі і во - лі, На - вя - ва - юць у сэр - цы спа - кой.  
І мар кот - ны - я ме - ся - царож - кі Праз ма - роз - ну - ю мглу зі - ха - цяць.  
І ля - туць ма - е сі - ні - я са - ні, У - на - шу - ся я ў сі - ню - ю даль.

11

1.

14

2.

І мар-кот - ны - я ме - ся - ца рож - кі Праз ма - роз - ну - ю мглу зі - ха - цяць.

18

3.

І ля - туць ма - е

22

лєг - кі - я са - ні, У - на - шу - ся я ўсі - нно - ю даль.

*p*

25

# Перад паводкай

Ігар Маціеўскі  
вершы Максіма Богдановіча

*Allegretto rubato*  
*dolce*

5

Пра-ясь - ня - ец - ца па - го - да, Бовяр - ну - ла-ся вес -  
няць жа-лоб - но кры - гі, І бур - лі - ва-я ва -

9

на. Ёсё ча - ка - еш, што пры - ро - да ўстрэ - пя-нец - ца а - да  
-да Снеграз-мок - лы ў час ад - лі - гі, Змы - е злу - га без сля-

13

*Piu agitato* *ritard.* *l'ist.t.* *rit.*

сна. І падптуш - чыкрык і го - ман даў - шы хва - лям воль - ны  
да. Дыкраз-лій - ся жа раз - доль - на ў чыс-тым по - лі і га-

17 *ist. t.* *rit.* *ritard.*

ход, ю / При-па-дый / - ме баць-ка / - И кра-сой / - па-вод-кі / - воль-най / - Нё-ман / - най / - На хрыб / - Ду-шу

21 *ist. t.*

це ма-гутным лёд. / вы - прас-тай ма- / Заз-ві-ю, / И кра-сой па-вод-кі

25 *ritard.*

воль-най / Ду-шу вып-рас-тай ма-ю!

29

## Падыймі угару сваё вока

Ігар Машцеўскі  
вершы Максіма Богдановіча

Andante dolce

Па-дый-мі у га - ру сва-ё во - ка

*pp* *p*

4 і ты бу- дзешь із-ноў, як дзі - ця, *riten.*

*dolcissimo pp*

*Red.* *\* Red.* *\* Red.*

7 *f* ist. t. І а-дый-душць ад-лы-нуць да - лё - - ка

*sim.* *Red.*

10 ўсетры-во - гі зям - на - га жыц - ця.

*trp* *sim.*



13 Molto agitato

*mp* Ці - ха ту - чубла - кіт за - ка - лы - шэ, У ду - шы ад - рась - це па - ра

16

крыл. - У - зля ціць я - на ў сі - ню - ю

18

вы - - - шу і ў стру - ях я - е змы - е свой

20

пыл... Там ня трэ - ба ні

string. riten. *p*

22

шчась-ця, ні лас-кі, Там ні-ма ні ну-ды, ні кла-пот.

25

Ты — ца-рэ-віч цу-доў-на-е каз-кі, Гэ-та

29

хма - ра - ды- ван са-ма-

33

лёт, са - ма- лёт.

36 *p* *mp* *mp* 31

A...

Musical score for measures 36-38. The vocal line starts at measure 36 with a piano (*p*) dynamic, followed by mezzo-piano (*mp*) dynamics. The piano accompaniment features a piano (*p*) dynamic, a piano-piano (*pp*) dynamic with triplets, and a mezzo-piano (*mp*) dynamic with sustained notes.

40 *f* ritard. ritenuto

Musical score for measures 40-42. The vocal line begins at measure 40 with a forte (*f*) dynamic, followed by ritardando (*ritard.*) and ritenuto markings. The piano accompaniment includes a piano-piano (*pp*) dynamic with triplets and a final section marked "Ped."

## Плакала лета

Ігар Мацієўскі  
вершы Максіма Богдановіча

Тужліва ♩ = 52

*mp*

*p*

4 *mp recitativo*

Пла-ка-ла ле - та, зям-лю па-кі-да-ю-чы;

*mp* *sim.*

6 *mf espress.*

ці-ха лі-лі-сяся-зін кі напо-ле. А - лепры-го - жа-ю во - сен-ню яс - на -

*f* *8va*

9 ю.

1) *a corde* 2) 3) *pizz. con Ped.*

*mp* *con Ped.*

Percus. *a corde* *con Ped.*

13 *p* recit. Там, дзе у-па-лі я-ны, *espr.* вы-рас-та-лі квет - кі а -

4) *8va*

Percus. a demph. con Ped. *loco* *mf*

17 *mp* recit. сен - ні - я, Квет-кі, ўспа-ён-ны-я ту - га-ю, го-рам, сля-зін-ка-мі

pizz. 5) Percus. a rama con Ped.

20 *mf* cantabile ле - та. Квет-кі а-сен - ні-я, род-ны-я, блед-ны-я!

*simile* 5) *demph.*

*p* *f* *mf*

22 Вы-рас-лі вы, каб у - раз жа і згі - нуць.

*8va* *loco* *f* *mp*

25

Мо-жа, та- му\_ то ду-шана-дар-ва-на-я

*loco*

*p loco*

28

гэ-таклю-боў-на вя-нок з васпля та - е.      Гэ-так лю - боў-на вя - нок з вас спля-

*espress.*

*mf*      *f*      *ff*

31

та - е.

*mp*

*pp*

Умоўныя абазначэнні:

- 1) Глісанда капцюрамі пальцаў - у адпаведнай высотнай пазіцыі
- 2) Удар двума пальцамі па струнах
- 3) Шчыпкі пальцам па струнах
- 4) Удар трыма пальцамі па дэмпферах
- 5) Удар трыма пальцамі па металічнай раме

Увага! Усе гэтыя прыёмы выконваюцца на педалі



# Круг

35

Ігар Маціеўскі  
вершы Максіма Богдановіча

$\text{♩} = 148$

1. Быць мо-жа пу - ці - на жіц-ця  
я не скон - чу жыць,  
сто-ры бе - за дна  
све - це прой - дзе ўсё

5

ляг - ла пяр-сцён - кам, друг, і я ў кра - і - не за-быц - ця не раз - ра -  
Бо ў ім ня - ма кан - цоў. Зноў шлях зна - ё - мы па - бя-жыць, І ўсё што  
Ўвесь час мой круг ля - ціць, І ўся на - ві - на та ад - на, Што ў ін-шым  
Бы - ло - е пра - да мной... Што-ж: хай кан - ча - ец - ца жіц - цё, Хай зноў зва -

8

джаў - ся, як дзі - ця прай-шоў-шы поў - ны круг. А...  
мозг зда-леў за - быць, Пе - ра - жы - ву я зноў. А...  
мес - цы пу - ці - на Мо` і - накш  
ру - шыц ца чуц - цё Мі - ну - лай

12

2. Быць мо - жа за - блі-шчыць,  
3. Быць мо`ўпра -

15

што ў ін-шым мес - цы пу - ці - на мо` і - накш за - блі-шчыць.

18

4. І ў но - вым пу - ці - ной хай зноў зва - ру - шыц - ца

22

чуц - цё мі - ну - лай пу - ці - ной, хай зноў зва - ру -

25 *poco a poco ritenuto*

- шыц-ца чуц-цё мі - ну - лай пу - ці - ной.

*p*

28

*pp* *mp*

*Red.*

## Ноч

Ігар Маціеўскі  
вершы Максіма Богдановіча

Agitato ♩ = 92

*dolce rubato*

*pp* *p*

4

1.Ноч. Газ - ні - ца га-рыць, чыр-ва- не-  
2.3 кра - ю ў край я - е гул ад - да - ец-

7

- е І гер - ба - та ас-тыў-шы ста- іць.  
- ца, І ча - гось у - сё ду - ма - ю я,

*tr*

10

*tr*

За сця - ной за-пя-ва - е за-ве - я, сум - на бо - ма - мі  
Што з ня - во - лі зі-мо-вай там рвец - ца крэп - ка ску - та - я

13

ў по - лі зві - ніць. За сця - ной за - пя - ва - е за  
 сне - гам зям - ля, Што з ня - во - - лі зі - мо - вай там

16

ве - - я, сум - на бо - ма - мі ў по - лі зві - ніць.  
 рвец - ца, крэп - ка ску - та - я сне - гам зям - ля.

19

3. Гру - дзі моц - ны - я цяж - ка ўзды - ма -

22

е, Вет - рам ве - е, як ды - хаць пач - не,

25

Снег ха - лод - ны ў па-лѣх ка-лы- ха - е I вось-вось сва - е

28

пу - ты страх- не, Снег ха - лод - ны ў па лѣх ка - лы

31

ха - - - - е і вось-вось сва-е пу - ты страх

33

не.

*espr.*

л.р.

*Ped.*

Г. Таўлай  
Азра

41

І. Маціеўскі  
М. Багдановіч (з Гейнэ)

Andante

Ко - жны ве - чар ля кры - ні - цы,

Дзе ва - да дзюр - чыць, плю - ско - ча, У - пя - род

і ўзад ха - дзі - ла доч пры - го - жа - я сул - та - на.

Кож - ны ве - - чар ля кры - ні - цы, дзе ва - да дзюр - чыць, плю - ско - ча,

7

ма - ла - ды ста - яў ня - воль-нік і мар-неў ўсё бо - лей

*p*

8

*dolce espres.*

*riten.*

9

Раз я - на ўя - го па - ці - ху, за - тры-маў-шы-ся, спы-та - ла: "Як за -

10

вуць ця - бе, дзе край твой ды зя - ко - га ты на - ро - ду?"



11

Musical score for measure 11. The vocal line consists of a single whole note. The piano accompaniment features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a steady bass line in the left hand.

12

Musical score for measure 12. The vocal line includes lyrics and is marked with a 5-measure slur and two 3-measure slurs. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Ад - ка - заў ня-воль-нік: "Клі-чуцьМа-га-ме-тамз Йе-ме-на, А на- род мой-ты - я

14

Musical score for measure 14. The vocal line includes lyrics and is marked with a 3-measure slur. The piano accompaniment features a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and includes sustained chords.

Аз - ры, Што ка- на - - - юць ад ка- хан - ня".

15

Musical score for measure 15. This measure shows only the piano accompaniment. It features dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo) and includes complex chordal textures.

# Варона і чыж

(байка)

І.Маціеўскі  
вершы М.Багдановіча

Andantino

Пры-го-да гэ-та-я не такдаў-нобы-

К чы-жу (а сі-лыён, як ве-да-ма, не ма-е) ва-ро-на пры-сту-па-е:

"Ска жы, ці я па-доб-на да ар-ла? жалобна І

ба-чыць чыж—з ва-ро-на-ю не жар-ты, А ўлас-ны ха-ха-лок ча-го—

*mp*

*sim.*

*mf*

*mp*

*p*

25

не-будзь ды вар- ты. "Зу-сім а - рол", — ад - ка - зы - ва - е чыж

*mf*

*gliss.*

8<sup>va</sup>

29

ва-ро-некля-тай з клё-на "Нудо ж бо то! Гля-дзі ж!" — 3 лас - ка ва-ю гразь-бой пра-

*mp*

пяшчотна

*p*

*mp* *mf* *mp*

34

кар-ка-ла ва-ро-на і па-ля - це - ла стуль да-лей.

*mp*

быццам  
дзе скрыпкі

39

Ўсёто-е ба-ча - чы, здзі - віў-ся ва-ра-бей: "Бра-ток! Ці жа ва - чэй не ма-еш — ар-

45

лом ва - ро-ну на-зы-ва - еш?" За - са-ра - мію - шы-ся, чыж

50

так па-чаў ка-заць: "Я гэ-тым не зра - біў бла-го - га. Дай Бог ар - ла

56

ва - ро-най на на - зваць; Ва - ро-ну ж ар - лом

61 ritard. Tempo I

ні-чо - га".

# Трыялет

Ігар Махіеўскі  
вершы Максіма Богдановіча

Allegretto

Музыкальная партытура першага сістэма. Сярод іншага з'яўляюцца дэкары і дэ-раў-ля на-е я-

4

Музыкальная партытура другога сістэма. Сярод іншага з'яўляюцца еч - ка Ты ўда - еш са - бой зу - сім. Ад - чы - ні я - го,

8

Музыкальная партытура трэцяга сістэма. Сярод іншага з'яўляюцца а ў ім: дзе-раў-ля - на-е я-еч - ка! Гэ-так

12

Музыкальная партытура чацвёртага сістэма. Сярод іншага з'яўляюцца са-ма ча-ла-веч-ка За-та - іў-шыў нет-рах, Тым дзе-раў-ля - на-е я-еч - ка

16

Ты уда-еш са- бой зу - сім!

*f* *gliss*

19

*8va*

Памяці У.Пузыні  
Роздум

49

Ігар Маціеўскі (1991)  
вершы Максіма Багдановіча (1910)

Andante

Спеў

Дудка (с<sup>2</sup>)

*p*

*p*

Ве - чэр на

6

за - ха-дзе ў по - пе - лі ту - шыць ку-чу чыр - во - ных ка-вал-каў вуг-

11

ля; Ці-ха ўсё; ве-церліст-ка незва - ру-шыць, Не ска-лых- нуць- ца ні

16

траў-кай па-ля; Цём-ны-е це-ні даў

Piu agitato

21

жэй - у лаг-чы-не, Птуш-кі пры-стаў-шайма-руд-ней па-лёт;

24

Сум-наплы-ве ма-ла-дзік блед-на - сі - ні

Molto espressivo

28

Ў не-бі вя-чэр-нім, зя лё-ным, як лёд

33

*f*

39

І - скрац-ца зо - рак сня- жын - кі мар- кот - на,

*gliss.*

45

Збож - жэ па - кры - ло-ся шы-зай ра- сой

*tr*

50

Кінь мо жэ дум-кі аб до - лі га- рот- най Хоць бы

*gliss.*

55

не мо - мэнт спа-чы-нем ду - шой!..

*mf*  
*espres.*



Памяці А.Канеўскага  
Ня кувай ты, шэрая зязюля

51

Ігар Маціеўскі  
вершы Максіма Богдановіча

Moderato  
Rubato

1. Ня ку - вай ты, шэ - ра - я зя - зю - ля,

*Ped.*      *\* Ped.*      *\* sim.*

5

Сум - ным гу - кам у ба - ры;      Мо і ска - жэш, што я

*8va*

9

жы - ці бу - ду      А - ле лепш не га - ва - ры.

13

2. Боня то - е сьвед - чыць ма - ё сэр - ца,

17

Гру - ді вхо-ры - я ма-е; Больу іх мне ду-шу

21

а - гар-та - е, дум-цы го - лас па-да - е.

25

3.Ка-жэ, што ня - доў-га па-жы-ву я,

29

Што за - гі-ну без па-ры... Пры-ля-ці - ж та - дыты

33

на ма - гі - лу, За - ку - вай як у ба - ры.

8<sup>va</sup>

*pp*

Red.

## Па-над белым пухам

Ігар Маціеўскі  
вершы Максіма Богдановіча

Agitato

3

1. Па-над бе - лым пу-хам ві - шняў Быт-цым сі - ні а - га - нёк,  
 2. І лі - ец - ца хва-ляй песь - ня, - Ці - хі, яс - ны гымн вяс - не.  
 3. Не па-няць та - го ні - ко - лі, Не раз - ве - даць, не спаз-наць:

5

Б'ёц-ца, ўёц - ца шпар-кі, лёг - кі, Сі-ня-кры - лы ма - ты - лёк.  
 Ці ня сэр - цэ на - пе-ва - е, На-ве - ва - е я - го мне?  
 Не да-юць мне ду-мацьзы - кі, Штоле-цяць, дры-жаць, зьві - няць.

string.

7

На ва - кол у - сё па-вет - рэ ў стру-нах сон - ца  
 Ці ня ве - цер гэ - та звон - кі ў тон - кіх зёл - ках  
 Песь - ня рвец - ца і лі - ец - ца На раз-доль - ны,

10

за - ла-тых. Іон дры - жа - чы - мі кры - ла - мі  
шэ - па-ціць? А - бо, мо, су - хі, вы - со - кі  
воль - ны сьвет, А - ле хто я - е па - чу - е?—

*p*

13

Зво - ніцьледзь-ве чут-на ў іх.  
Ля рэ - кі ча-рот шу - міць?  
Мо - жэ, толь-кі сам па - эт.

16

1.2. 3. A...

*mf* *mp*

19

22

Mm...

Ped.

Detailed description: The musical score consists of three measures. Measure 22 is in 4/4 time and contains a vocal line with a melodic phrase of quarter notes: F#4, G4, A4, B4. The piano accompaniment in the right hand has a rhythmic pattern of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, G4, F#4. The left hand has a bass line of quarter notes: F#3, G3, A3, B3. Measure 23 continues the vocal line with a melodic phrase of quarter notes: C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment continues with eighth notes: C5, B4, A4, G4, F#4, E4. The left hand has a bass line of quarter notes: C4, B3, A3, G3. Measure 24 is in 5/4 time and contains a vocal line with a melodic phrase of quarter notes: F#4, G4, A4, B4. The piano accompaniment in the right hand has a rhythmic pattern of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, G4, F#4. The left hand has a bass line of quarter notes: F#3, G3, A3, B3. A 'Ped.' marking is placed below the left hand staff at the end of measure 24.

Г. Таўлай  
Ахвяра красе

57

Ігар Маціеўскі  
вершы Максіма Богдановіча

Andante ♩ = 96

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass

Мм...

7

T.  
B.

Сьве - ча блі - ску - ча-я зі - я - е каб раз-сту-пі - ла-ся ім -

каб раз-сту-пі - ла-ся ім -

13

S.  
A.  
T.  
B.

Ўя - е аг - ню кра-са жы-ва - я я-на пры-го - жа і сьвет -  
гла. Сьве - ча... я-на пры-го - жа і сьвет -

гла.

Сьве - ча...

я-на пры-го - жа і

сьвет -

18

S.  
A.  
T.  
B.

ла, сьвет - - - ла... ла, сьвет - - - ла... ла... Ўблі - зі ма-тыльдры-жыць ад ла, сьвет - - - ла...

ла,

сьвет - - -

- - -

ла...

58

23

S. *mp* дры-жыць ад бо - лю, *mp* дры- жыць, дры-жыць ад *f* бо - *mf*

A. бо - лю, *mp* дры- жыць, дры-жыць ад *f* бо - *mf*

T. *p* Ё блі-зі ма-тыль дры-жыць, дры-жыць ад *f* бо - *mf*

27

S. лю з ім - глы аг - нём, аг - нём. *f* *mf*

A. лю з ім - глы аг - нём, аг - нём. *f* *mf*

T. -лю з ім - глы аг - нём, аг - нём. *f* *mf*

B. пры - ваб-ле-ны з ім - глы аг-нём, з ім - глы аг - нём. Ён *mp* *f* *mf*

32

S. Бяз *p*

A. Ён ры-нуў-ся ту-ды бяз *p*

T. Ён ры-нуў-ся ту-ды бяз во - - лі, бяз *p*

B. ры-нуў-ся ту-ды бяз во - - - - - лі бяз *p*



35

S. *p* *pp* *tr*  
во - - - лі і

A. *p* *pp* *p* *tr*  
во - - - лі, і сьмерць сва-ю, і

T. *p* *pp*  
во - - - лі

B. *p* *pp*  
во - - - - - лі

40

S. *f* *p dolce* 4+3  
сьмерць сва-ю, і сьмерць, і сьмерць сва-ю.

A. *f* *p dolce* 4+3  
смерць сва-ю, і сьмерць, і сьмерць сва-ю

T. *f* *p dolce* 4+3 *pp*  
і сьмерць, і сьмерць сва-ю спат - каў у ём...

B. *f* *p dolce* 4+3  
і сьмерць, і сьмерць сва-ю Сьве-

44

T. *tr*  
Сьве-ча га-рыць, зя-е лі ец - ца за кроп-ляй кроп-ля як ра са

B. *p* *tr*  
ча, сьве - ча, сьве - ча, сьве-ча

48

S. а ма - ты лёк у - жо ня бьец - ца

A. а ма - ты лёк у - жо ня бьец - ца

T. *dolce* сьве - ча, бьец - ца

B. *dolce* га-рыць, сьве - ча, бьец - ца, у-жоня бьец-ца...

53

S. *p* та - бе, *mp* та - бе, *mf* та - бе ах-вя - ра ён, *f* кра - са,

A. *p* та - бе, *mp* та - бе, *mf* та - бе ах-вя - ра ён, *f* кра - са,

T. *p* та - бе, *mp* та - бе, *mf* та - бе ах-вя - ра ён, *f* кра - са,

B. *mp* та - бе, *mf* та - бе, *f* та - бе ах-вя - ра ён, *f* кра - са,

60

S. *dolce mp mf* та - бе, кра - - - ca!...

A. *dolce mp mf* та - бе, кра - - - ca!...

T. *dolce mp mf* та - бе, кра - - - ca!...

B. *dolce mp mf* та - бе, кра - - - ca!...

66

S.

A. *p*  
Mm...  
vibr. gliss.

T. *p*  
Mm...  
vibr. gliss.

B.

## Завіруха

Ігар Маціеўскі  
вершы Максіма Богдановіча

Sostenuto ♩ = 72

Soprano *pp* Мм... У буб - ны да - хаў ве - цер бье, ў буб

(шыпенне, свіст: вусны то  
трубачкою, то шчэлінай)

Alto *mp* ші - ху  
хі - шу *sim.*

Tenor *p* У буб - ны да - хаў ў буб -

Bass *p* У буб -

4

S. *sfp* ны бье,  
*mp* гры - міць па ім,... мм: дзумм... мм...

A. *mf* *sim.* дзумм... мм...

T. *sfp* ны бье,  
*mp* Гры-міць па ім, зьві-ніць,

B. *sfp* *sf* *mp* *mp* ны: буммм...м... фамм...мм... Гры-міць па ім...м...

7

S. *mf* Гры-міць па ім, дзумм... дзумм... *dolce* пя е. І

A. Гры - міць па ім...м... бумм... дзумм...мм... тумм...мм І

T. *mf* зьві - ніць, *dolce* пя - е. І

B. мм... дзумм... мм.. дзумм...м... І

10

rit. *Γ ist.t.*

S. спеу лі - ец - ца ўсё мац - ней. Гу - лян - ку спра - віў пан Пад - вей -

A. спеу лі - ец - ца ўсё мац - ней. Гу - лян - ку спра - віў пан Пад - вей -

T. спеу лі - ец - ца ўсё мац - ней. Гу - лян - ку спра - віў пан Пад - вей.

B. спеу лі - ец - ца ўсё мац - ней. Гу - лян - ку спра - віў пан Пад - вей.

14

*ad lib.* шыпенне, свіст *Piu mosso* *ad lib.* *p loco* *tr* *mf*

S. - шы - ху ім, зьві - ніць, пя -

A. У буб - ны да - хаў ве - цер бье, Гры - міць па ім, зьві - ніць, пя -

T. У буб - ны да - хаў ве - цер бье, Гры - міць па ім, зьві - ніць, пя -

B. шыпенне, свіст *ad lib.* *loco* ім, зьві - ніць, пя -

ху шы - ху Гры - міць па ім, зьві - ніць, пя -

шу хі - шу

18

*Γ ist.t.* *dolce p* *poco stringendo*

S. е... *dolce p*

A. е... *dolce p* *poco*

T. е... *dolce p* еэ - -

B. е... *dolce p* *p poco a poco cresc.*

22

S. *a poco cresc.*

A. *mf poco cresc.*

T. *mf poco cresc.*

B.

e

е э

24 Piu mosso *pp mf* poco stringendo *pp mf* *gliss.* *ad lib.*

S. - i Ўскі-пе ла сьнеж-на-е ві - но-о-о-о (ха - ха - ха - ха / хо - хо - хо - хо)

A. - i Ўскі-пе ла сьнеж-на-е ві - но

T. - i Ўскі-пе ла сьнеж-на-е ві - но-о-о-о (ха - ха - ха - ха / хо - хо - хо - хо)

B. *mf pp* Ўскі - пе-ла сьнеж-на-е ві - но Ўскі-пе-ла сьнеж-на-е ві-

27

S. ха - ха / хо - хо Ўскі-пе-ла сьнеж-на - е ві - но,

A. Ўскі-пе-ла сьнеж-на - е ві-но Ўскі-пе-ла сьнеж-на - е ві-но

T. Ўскі-пе-ла сьнеж-на - е ві-но Ўскі-пе-ла сьнеж-на - е ві-но

B. *mf pp* но

30

S. *mf*

A. *f*

T. *mf*

B.

Ўскі - пе - ла сьнеж - на - е ві - но і бе - лай

Ўскі - пе - ла сьнеж - на - е ві - но і бе - лай

33

S. *ff*

A. *ff*

T. *ff*

B. *ff*

У буб - ны да - хаў ве - цер бье, ве - цер

пе - най мкне я но. У бу! Да! ве - цер бье, ве - цер

У буб - ны да - хаў ве - цер бье, ве - цер

пе - най мкне я - но. У бу! Да! ве - цер бье, ве - цер

37

stringendo

S. *ff* *f* *ff*

A. *ff* *f* *ff*

T. *ff* *f* *ff*

B. *ff* *f* *ff*

3. bar solo

бье, бум...мм... па ім, зьві - ніць пя е.

бье, бум...мм... бумм... дзумм, пя е.

бье, Гры - міць па ім, дзумм, пя е.

бье, бумм, зьві - ніць, пя - е.

Нахабна з асалодай гратэскава *f*

Па

41 ♩ = ♩ in Valse

шыпенне, свіст

1) ші хі ху ad lib.

Rogat: ха - ха - ха ГЫ - ГЫ

памм... памм... памм... памм... памм...

1) шыпенне, свіст ad lib.

2) Rogat: ха - ха - ха - ха ГЫ - ГЫ - ГО - ГО

памм... памм... памм... памм... памм...

Ўумм... Ўумм... Ўумм... памм... Ўумм... Ўумм...

B.bar solo

вул - ках ве - е дзі - кі хмель, гу - дзіцьспя - не ла

47 *ff* ♩ = ♩ шыпенне, свіст ad lib. *sim.*

У буб - ны ве - цер бье, Гры - міць па ім...мм, Гры-

шыпенне, свіст *sim.*

А. мя - цель. У буб - ны ве - цер бье, Гры - міць па ім...мм, Гры-

*ff* *oso*

Т. буб - ны да - хаў ве - цер бье, Гры - міць па ім...мм, Гры-

Б. мя - цель. бумм... да - хаў бумм...мм... бумм... чумм...

я мя-(га) цель.



53 poco ritard. *ff* *gliss* *ff* 67

S. міць па ім...м, зьві - ніць, пя - e!

A. міць па ім...м, зьві - ніць, пя - e!

T. міць па ім...м, зьві - ніць, пя - e!

B. чумм...м бумм...м чухх...х дзум, пя - e!

56 шыпенне, свіст *pp* *p* *mf* *ff* *ppp* Fine ad lib.

S. ші - ху xi - шу

A. ші - ху xi - шу

T. ші - ху xi - шу

B. шу - xi

**РЕПРОДУКЦИИ КАРТИН, ГРАФИКИ, ОФОРТОВ  
НА СТИХИ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО  
СОБРАНИЯ «ВЯНОК»**



**Храм Св. Анны в Вильне.** Почтовая карточка; Ян Булгак. Начало XX в.  
**Kosciol Sw. Anny.** Паштоўка; Ян Булгак. Пачатак XX ст. КП 011937





**Теплый вечер.** Линогравюра; Геннадий Грач.  
**Цёплы вечар.** Лінагравюра; Генадзь Грак. КП 007270





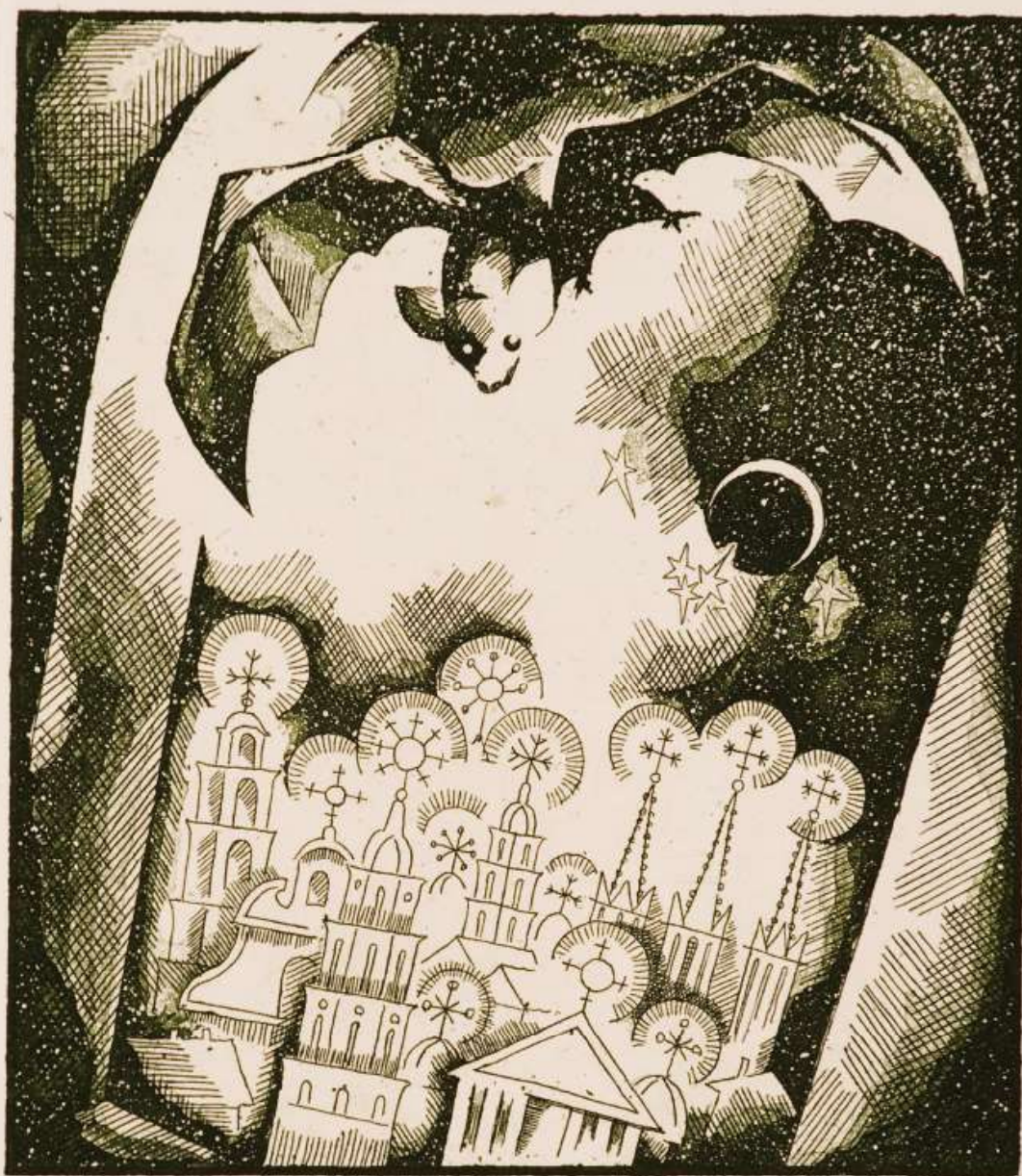
**Зимой.** Линогравюра; Геннадий Грач.  
**Зімой.** Ліногравюра; Генадзь Грак «Зімой». КП 007273





**Зимняя дорога.** Графический рисунок; «И летят мои легкие сани».  
**Зімова дарога.** Графічний ліст; «І лятуць мае лёгкія сані». КП 007636





*По циклу «Место»*

*Аляксандр Пашкевіч*

**Плакало лето.** Графический письмо; Александр Пашкевич.  
«Воспоминание»; вторая половина XX в.

**Плакала лета.** Графічний ліст; Аляксандр Пашкевіч;  
«Успамін»; 2-я палова XX ст. КП 004281



**Ночь.** Линогравюра; Геннадий Грач.  
**Ноч.** Ліногравюра; Генадзь Грак. КП 007269





Вечар на захадзе ў поале тушыцы  
 Круг чырвоных павалкаў бурліць;  
 Бліжэй жа, вяселле і зборшаны,  
 Не скажыце ні траўнай палі;  
 .....

Кінула та думкі аб долі кароткай,  
 Хоча я на малаці спачыў душой!

стар. 42.

М.Б

**Раздумье.** Графічны пісьмо; Александр Пашкевич.

«Вечер на закате гасит». Вторая половина XX в.

**Роздум.** Графічны ліст; Аляксандр Пашкевіч.

«Вечар на захадзе ў попеле тушыць»; 2-я палова XX ст. КП 004283



## **МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЕНОК ПОЭТУ**

К 125-летию со дня рождения Максима Богдановича

Вокально-хоровой цикл Игоря Мациевского «Вянок» на стихи из одноименной книги выдающегося белорусского поэта начала XX века Максима Богдановича (1891–1917) является музыкальным приношением его памяти.

Личность Богдановича, прожившего очень короткую, но яркую и насыщенную творческую жизнь, связана с поисками молодого поколения белорусских поэтов-романтиков начала XX столетия и с эпохой Серебряного века в русской поэзии. В его творчестве органично соединились традиции многих славянских народов, а благодаря его разносторонней деятельности укрепились русско-белорусские культурные связи.

Уже в первом произведении — рассказе «Музыка» — Богданович изобразил музыканта, которому с помощью искусной игры на скрипке удалось разбудить народ и заставить его задуматься о своей нелегкой судьбе, чтобы быть готовым бороться за освобождение.

Поэт родился в интеллигентной семье, был вторым из четверых детей. Его отец Адам Егорович Богданович служил учителем Первого городского училища в Минске, занимался историей, исследовал фольклор и этнографию белорусского народа. В роду отца были замечательные рассказчицы народных сказок — прабабушка Р. К. Осьмак и бабушка А. Ф. Осьмак, чьи сказки он записывал и применял в учебном процессе (в том числе в своей семье). Мать Мария Афанасьевна, живая и поэтичная натура, была образованной женщиной. Она воспитывала детей по системе выдающегося немецкого педагога первой половины XIX века Фридриха Фрёбеля. Благодаря опоре на игровое начало и использование в игре стереометрических предметов у ребенка развивались воображение и творческие способности.

В доме Богдановичей, где бы они ни жили в Белоруссии (Минск, Гродно) и России (Нижний Новгород, Ярославль), всегда собиралась молодежь, приходили знакомые учителя, врачи, офицеры, которые открыто высказывали свои мысли и вели бурные дискуссии о происходящих в то время событиях, читали литературные произведения, декламировали стихи, пели песни. В круг общения отца входили друзья Максима Горького.

Максим Богданович с детства впитывал свободолюбивые настроения, которых придерживались его родители. Участь в Нижегородской гимназии, в 1905 году он принимал участие в студенческих демонстрациях, чем заслужил репутацию неблагонадежного ученика. После переезда в Ярославль юноша начал сочинять первые стихи, в которых появились художественные образы и приемы, составившие впоследствии особенности его стиля. Знакомство с Б. Эпимах-Шипило, В. Ластовским, А. и И. Луцкевичами и другими деятелями белорусского Возрождения во время поездки в Вильно в 1911 году и общение с белорусским историком В. Пичету во время пребывания в Москве в 1915 еще более укрепило поэта в его взглядах и творческих исканиях.

В это же время он, подобно своему отцу, приступил к изучению истории, этнографии, литературы белорусского народа, западноевропейских, славянских языков и литературы. Им были переведены на белорусский язык произведения Овидия, Горация, Г. Гейне, Ф. Шиллера, А. Пушкина, М. Майкова, П. Верлена, написаны научные статьи по истории белорусской литературы и поэтические произведения на белорусском и русском языках. Кроме того он поддерживал отношения с Ярославской белорусской радой, помогая беженцам Первой мировой войны, и работал в Белорусском комитете помощи жертвам войны в Минске, куда переехал в 1916 году.

Через год на деньги, собранные друзьями, Богданович смог отправиться в Крым для лечения туберкулеза, которым страдал с 1909 года. Однако лечение уже не могло помочь... Максим Богданович был похоронен на новом городском кладбище Ялты. Из его последних работ остались материалы для букваря на белорусском языке и предсмертное стихотворение о книге с его стихами, которую он сам составил [18].

Память о Богдановиче хранят родная земля и его потомки. Литературные музеи М. Богдановича были открыты на его родине в Минске (филиал в д. Ракутёвщина Минской области, где поэт гостил в имении Лычковских летом 1911 года, — «Фольварк Ракутёвщина»), а также в Гродно и Ярославле. Его творчество исследуется в Беларуси, России и других странах, стихи издаются в оригинале и в переводах.

Книга стихов «Вянок», собранная отчасти по согласованию с самим поэтом и включившая девяносто два стихотворения и две поэмы (всего 120 страниц), была издана в 1914 году в Вильне в типографии М. Кухты тиражом 2000 экземпляров благодаря финансовой поддержке М. М. Радзивилл. Она оказалась единственным прижизненным изданием произведений Богдановича. Посвящение книги известному белорусскому публицисту и прозаику («Венок на могилу С. А. Полуяна») было сделано писателем В. Ластовским без ведома автора стихов, но одобрено Богдановичем.

Основой образности «Вянка» явилось отношение поэта к миру и природе. Состояние души и размышление о смысле жизни, сопереживание происходящему на родной земле и портреты соотечественников, память целой истории и личные воспоминания — таково содержание входящих в «Вянок» стихотворных миниатюр и поэм. Чуткость в ощущении языка и бережное отношение к слову вместе с тонкостью и изяществом художественной передачи чувств характеризуют яркий поэтический стиль этой книги.

Крупный современный ученый и композитор Игорь Мациевский познакомился с творчеством Богдановича в 1990-е годы. Мациевский известен как ведущий российский этноинструментовед и самобытный композитор, продолжатель классико-романтических традиций и новатор, автор оригинальных сочинений в симфонических, камерных и хоровых жанрах. В таком качестве Мациевский выступает в Концерте для трех роялей [1; 9], Сонатном диптихе для виолончели соло [12], Концерте для оркестра «Перепутаница» [4] и ряде других произведений [5; 14].

В 1970–1980-е годы композитором была написана музыка к фильмам известного режиссера С. Овчарова «Нескладуха» (1978); «Барабаниада» (1980); «Небывальщина» (1983); «Левша» (1986), в конце 1980-х — начале 1990-х годов — к фильмам видного белорусского режиссера А. Каневского «Данчык» (1989), «Прощанье» («Развітанне», 1991), «Такая судьба» («Вось такі лёс», 1992), «Древо вечности» («Дрэва вечнасці», 1994). В 2000-е годы эта работа была продолжена — композитор сочиняет музыку к фильмам

«Фараон», «Сочинушки», «Сказ о Федоте-стрельце» (режиссер С. Овчаров), «Рассыпушка» (режиссер С. Гайдук, студия «БЕЛВИДЕОФИЛЬМ»). БЕЛВИДЕОФИЛЬМ ВСЕГДА ПРОСИТ ВСТАВИТЬ ИГОРЬ ВЛАДИМИРОВИЧ, ТАК КАК ОН ОЧЕНЬ ЦЕНИТ РАБОТУ ЭТОЙ КИНОСТУДИИ, — ТОГДА ЭТО НА ВАШЕ УСМОТРЕНИЕ, МОЖЕТЕ СНЯТЬ. Музыкальные кинопроизведения стали своеобразной лабораторией, в условиях которой осуществилась выработка новых форм художественного стиля мастера [7; 8; 10].

В 1990–2000-е годы Мациевский написал вокальные (в сопровождении фортепиано, струнных или духовых инструментов) и хоровые циклы и отдельные произведения на канонические тексты и стихи представителей Серебряного века М. Волошина, В. Гиппиуса, А. Гаруна и национальных классиков и поэтов XIX–XX веков — Т. Шевченко, Л. Украинки, П. Тычины, А. Олеся, Н. Артымович, Вл. Броневского, И. Драча, Б.-И. Антоныча, С. Рачинца, Т. Ружевича, Я. Бжехвы, С. Бернацкого, В. Тавлая, С. Сурыновича и других авторов. Композитор стремится услышать и понять поэтический смысл в оригинале, поэтому в своих произведениях он обращается к подлинным текстам на русском, украинском, белорусском, польском, литовском, казахском, тувинском, старославянском, латинском, английском, немецком и других языках, а также к народным диалектам (например, как в цикле для драматического сопрано и малого симфонического оркестра «Дети Гуцульщины» — к гуцульскому [2] и в «Колыбельной-заговоре» из театральной постановки «Сказ о Федоте-стрельце к новгородскому» в театральной постановке «Сказ о Федоте-стрельце»).

К 2008 году композитором была завершена «Белорусская месса» для солистов, хора и оркестра, которую в рамках XVI Международного фестиваля духовной музыки «Магутны Божа» 26 июня 2008 года исполнили хор и оркестр Могилевской городской капеллы под управлением С. Лищенко в Кафедральном костеле Успения Пресвятой Девы Марии и Св. Станислава Могилева. В произведении представлены разделы канонической мессы, объединенные с хоровыми песнопениями на текст псалма «Хвали душе моя Господа» и стихи белорусских и украинских поэтов, которые перемежаются оркестровыми интерлюдиями [13].

В атмосфере тесного общения с белорусской культурой стихи Богдановича стали открытием для композитора целого мира живого Слова, услышанного и переданного в творчестве ее поэтического гения. Так родились отдельные романсы и песни, созрел замысел музыкально-поэтического собрания — вокально-хорового гиперцикла «Вянок» на стихи Богдановича, работа над которым продолжалась с 1992 по 2010 год, а окончательная редакция завершилась в 2015 году.

Благодаря обращению Мациевского к наследию Богдановича и глубокому осмыслению им всего, что было высказано поэтом, словесные образы словно заново родились в музыкальном прочтении. Композитор выстроил собственную неповторимую мелодично-поэтическую концепцию, которая определилась авторским выбором отдельных стихов Богдановича (прежде всего из книги «Вянок») и опиралась на оригинальные музыкальные, порой с элементами кинематографичности, приемы передачи ярких и рельефных картин жизни.

В этом контексте расширился круг значений, заданный названием цикла. К традиционным «Венку песен» или «Венку поэзии» (то есть стихотворений и поэм в книге) и «Венку на могилу С. А. Полуяна» для Богдановича Мациевский добавил еще два значения: венок, которым венчают героя (поэта), и венок как символ музыкального цикла-посвящения — подобно тому,

как это обозначил Г. В. Свиридов в своем хоровом концерте «Пушкинский венок».

Кроме того, музыкальное прочтение «Вянка» по-иному раскрыло возможности моноцикла (как произведения на стихи одного поэта), сложившегося в эпоху романтизма и по-разному воплощаемого в музыке. Яркими примерами таких циклов могут служить произведения «К далёкой возлюбленной» Л. ван Бетховена, «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь» Ф. Шуберта, «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта», «Мирты» Р. Шумана, «Прекрасная Магелона» И. Брамса, «Стихотворения Мёрике», «Стихотворения Эйхендорфа», «Стихотворения Гете» для голоса и фортепиано Г. Вольфа, «Песни странствующего подмастерья», «Песни об умерших детях», «Волшебный рог мальчика» Г. Малера, «Детская», «Песни и пляски смерти», «Без солнца» М. Мусоргского, «Пять стихотворений А. Ахматовой» С. Прокофьева, «Семь стихотворений А. Блока», «Шесть стихотворений М. И. Цветаевой» Д. Шостаковича и многие другие. В них затрагиваются ключевые темы судьбы поэта в мире и его отношения к отдельным людям и обществу, к собственному творчеству и искусству поэзии, к природе, к жизни и смерти.

Анализ произведения «Вянок» Мациевского, рассматриваемого в контексте продолжения этой традиции, может оказаться плодотворным при опоре не только на традиционные академические, но и на современные методы научного музыковедческого исследования, среди которых выделяются метод духовного анализа музыки и сонологический подход [15; 16].

Очевидно, что моноцикл у Мациевского вырастает до вокально-хорового гиперцикла, который включает вокальный цикл «Пентаметры», арию «Костел Св. Анны в Вильне», дуэт для голоса и дудки без сопровождения фортепиано («Раздумье»), вокальные дуэты «Над белым пухом вишен» и «Не кукуй ты, серая кукушка»), хоровые поэмы для исполнения а'capella «Жертвоприношение красоте» и «Метель» и двенадцать романсов и песен для голоса и фортепиано. Песни «Азра» (текст представляет собой перевод стихотворения Г. Гейне) и «Жертвоприношение красоте» посвящены дочери выдающегося белорусского поэта, последователя Богдановича Валентина Тавлая, этномузыковеду Галине Тавлай, романс «Подними вверх свой взгляд» — петербургской певице Ольге Фурман, романс «Триолет» — выдающемуся белорусскому певцу и деятелю культуры Беларуси, лауреату Государственной премии республики Беларусь, солисту Большого театра оперы и балета республики Беларусь и художественному руководителю центра музыкальной культуры Беларуси «Белорусская капелла» Виктору Скоробогатову. Песня «Раздумье» посвящена памяти белорусского музыканта и мастера-реставратора древних национальных музыкальных инструментов Владимира Пузыни, песня «Не кукуй ты, серая кукушка» — памяти белорусского режиссера Адольфа Каневского.

В произведении «Вянок» Мациевский выступает как мастер музыкальной драматургии, который музыкой на стихотворения Богдановича разных лет выстраивает драму. Эта драма не восходит к эпохе классицизма, с его соблюдением закона единства места, времени и действия; это не драма характеров с концентрацией на внутреннем мире героев; не драма положения, изображающая действие каких-либо внешних сил. Это скорее романтическая драма состояния, основанная на поэтике созерцания. В ней гармонично соединяются зрительный (у поэта — сплошное созерцание, видение как феномен: вижу — не вижу, глазам доступно — недоступно) и слуховой (у композитора — звуковые планы-пейзажи не только в фортепианной партии, но во всей музыкальной фактуре) ряды.

Благодаря полному отсутствию драматургического конфликта при наличии отдельных контрастов в произведениях Богдановича осуществляется выражение идеи единства человека и окружающего его мира природы. Романтическое и почти автобиографическое повествование разворачивается от первого лица — центрального и единственного действующего лирического героя цикла, в качестве которого выступает сам поэт — одновременно участник и наблюдатель происходящего, собеседник и мыслитель.

Во внутреннем состоянии, мыслях и переживаниях поэта отражается живой и многомерный мир земной природы и целой Вселенной, устроенных по законам Божественной гармонии. Ее художественно-поэтически-ми символами становятся Небо и Земля («Под зимней маской», «Подними вверх свой взгляд»), Храм и Молитва («Костел Св. Анны в Вильне», «Книга»), Деревня, Лес, Поле, Река и Снег («Зимой», «Зимняя дорога», «Перед паводком»), Времена года и дня («Плакало лето, землю покидая», «Ночь. Светильник горит и краснеет», «Раздумье»), Кукушка и Мотылек («Не кукуй ты, серая кукушка», «Над белым пухом вишен», «Жертвоприношение красоте») и Человек, являющийся не просто важной частью природы, но главным духовным выразителем ее сущности («Пентаметры», «Костел Св. Анны в Вильне», «Книга», «Круг» и все остальные романсы, в содержании и образах которых он незримо присутствует).

Поэтико-пространственный мир в вокально-хоровом цикле представлен как многоуровневый (в крупном плане — трехуровневый) и включает такие природные антиномии, как небо–земля, лес–поле, река–берег, океан–прибрежные холмы и другие. При этом природа показана не только как обитаемая, населенная разными животными, но и как живая, словно дышащая. Она сочувствует, сопереживает человеку: у месяца на небе — «грустные рожки», а льдины во время ледохода «жалобно звенят». Восприятие такой природы тяготеет к феномену синестезии: слушатель почти входит в мир ощущений поэта, видит лунный свет на полях и ледоход на Немане, чувствует обжигающий морозный воздух, обоняет запах цветущих вишен...

Пространственные координаты действуют как на макро-, так и на микроуровнях, их образы в музыке выражаются яркими фактурными и гармоническими средствами:

– образы залитой лунным светом бескрайней зимней равнины с едущими-мчащимися по ней санями с седоком — ровное движение шестнадцатыми и пунктирный ритм-имитация звука колокольчиков в верхнем регистре у фортепиано, созерцательные, почти медитативные созвучия в среднем разделе в романсе «Зимой»; мерный ритм с группетто и яркими гармоническими всплесками-звукоподражаниями звону бубенцов в фортепианной партии, структурное и регистровое расширение как «звукоживопись» картины зимней ночи в романсе «Зимняя дорога»;

– образы столь же бесконечно разлившейся воды — светлые и нежные пасторальные гармонические фигурации и ритм баркароллы у фортепиано, переход в верхний регистр в заключении в романсе «Перед паводком»;

– Солнце, отражающееся в зеркале Луны, — мягкие гармонические обороты с альтерированными аккордами терцовой структуры; следы присутствия весны под снегом — обращение к жанру вальса-бостона в романсе «Под зимней маской».

Знаки пространства ясно проступают и в художественно-антропологическом измерении — физическом, душевном и духовном мире. Примером

может служить трактовка верха и низа в «Пентаметрах» (передача образа слез, катящихся из глаз в пыль у ног и превращающихся там в грязь, происходит с помощью постепенно ускоряющегося движения при переходе в нижний регистр по звукам ундецимаккорда в фортепианной партии) и в романсе «Подними вверх свой взгляд» (триольный ритм, прозрачная фактура с арпеджио, охватывающими практически весь диапазон, у фортепиано и постепенное расширение звукового/земного пространства в фактуре первых двух вокальных строф с прорывом и выходом за его пределы — в небеса — благодаря включению в вокальную партию вокализа в конце третьей вокальной строфы). В романсах «Под зимней маской», «Зимняя дорога», «Зимой» метроритм не только определяет природные и бытовые ритмы, но и указывает на учащенный пульс и дыхание человека (поэта) — состояние, когда «кровь начинает кипеть». На этом же уровне в романсе «Под зимней маской» противопоставляются плач соотечественников и уснувшая, словно, под снегом, страна, а сам стих поэта сравнивается с дивной сказкой и звездными снами.

Поэтико-временной мир цикла охватывает заданный содержанием стихов и их музыкальной трактовкой целый ряд разновидностей художественного времени:

1) время, определяющее состояние лирического героя, его мысли и чувства (миг или несколько мгновений) — «Пентаметры», «Раздумье», «Жертвоприношение красоте»;

2) событийное время в жизни человека и в природе (сутки, утро, день, вечер, ночь) — «Пентаметры», «Ночь. Светильник горит и краснеет», «Азра», «Раздумье»;

3) циклическое природное время в жизни человека (четыре сезона года) — в романсах «Под зимней маской», «Зимой», «Зимняя дорога», «Перед паводком», «Плакало лето, землю покидая», «Не кукуй ты, серая кукушка», «Над белым пухом вишен», «Метель»;

4) время исторической памяти (свидетельства письменных текстов) — «Костел Св. Анны в Вильне», «Книга»;

5) время Вечности (молитва, поиск человеком духовного пути, философское размышление) — «Костел Св. Анны в Вильне», «Книга», «Подними вверх свой взгляд», «Круг», «Ворона и чиж», «Триолет», «Не кукуй ты, серая кукушка», «Жертвоприношение красоте» и «Метель».

В этом контексте на первый план в музыкальной драматургии выходит тема времен года, уходящая своими истоками в творчество композиторов барокко (А. Вивальди) и классицизма (Й. Гайдн).

Образующийся в результате взаимодействия образно-поэтических миров пространственно-временной континуум поддерживается музыкально-поэтическим параллелизмом — воплощенной в музыкальной драматургии идеей сопоставления циклов в природе и в человеческой жизни в пространстве Бытия. Необходимо подчеркнуть, что это происходит и благодаря включению композитором в цикл стихотворений, которые были написаны Богдановичем в 1909–1913 годах, но не вошли в первое издание книги «Вянок» — «Костел Св. Анны в Вильне», «Круг» и «Азра».

В целом образуется контонационное единство близких и порой противоположных поэтико-музыкальных феноменов [3; 6; 11].

Если представить весь вокально-хоровой цикл как гиперцикл или макроцикл, то складывающиеся его группы песен, романсов, дуэтов и хоровых поэм можно считать микроциклами первого уровня, а вокальный цикл «Пентаметры» и группу из трех песен-иносказаний «Азра», «Ворона и Чиж»

и «Триолет» — микроциклами второго уровня, входящими в состав микроциклов первого уровня. В целом в макроцикле «Вянка» выстраивается гармоничная и симметричная последовательность из пяти групп — микроциклов первого уровня (3 + 6 + 1 + 6 + 3) с соответствующими музыкально-выразительными средствами воплощения образов:

I — вводный — лето в природе, настоящее время и Вечность (всего три песни):

– философское размышление о смысле человеческой жизни — «Пентаметры»;

– молитва о живущих и ушедших — «Костел Св. Анны в Вильне», «Книга» (в поэтическом тексте здесь использована цитата из сорок первого псалма, а во вступлении в фортепианной партии дана аллюзия старинного гексахорда — в виде хроматического звукоряда гемиольного лада, изложенного в монотонных фактурных фигурациях шестнадцатыми длительностями — словно письменных знаках рукописного текста, в первой вокальной строфе образ Псалтыри выражен с помощью консонирующих интервалов и трезвучий);

II — основной — имеющие место в природном времени жизненные события, состояние и мысли, настроения созерцания поэта (шесть песен):

– зимой — «Под зимней маской», «Зимой», «Зимняя дорога»;

– весной — «Перед паводком», «Подними вверх свой взгляд»;

– в конце лета — «Плакало лето, землю покидая» (кульминация цикла);

III — центральный — настоящее время (одна песня):

– философское размышление о смысле человеческой жизни — «Круг»;

IV — параллельный основному — соединение реального и художественного времени в мыслях поэта и событиях его жизни, воспоминания, ассоциации (всего шесть песен, из них вторая, третья и четвертая образуют микроцикл второго уровня, а первая и шестая служат его обрамлением):

– мысли и события жизни поэта осенью — «Ночь. Светильник горит и краснеет» (образ мерцающих звезд передан с помощью приема скрытого двухголосия, после заключительных слов о том, что земля «свои пути стряхнет», прерывистодвигающиеся голоса в фортепианной партии словно воспаряют в верхний регистр);

– художественное отстранение в сферу образов литературных героев и игры — притча о невозможности человека быть вместе с любимой — «Азра», поданная как театрализованная сценка басня о гордости, лести и обмане — «Ворона и Чиж», лирико-философская миниатюра и поэтическая игра-аллегория о тайне человеческой личности — «Триолет» (отказ в первой песне от аллюзий восточных интонаций и ритмов, использование в качестве основного приема в первых двух песнях контрастного сочетания двух основных типов фактуры — речитатива/пения-рассказа говорком и кантилены, во второй — шуточных интонаций в фортепианной партии, в третьей — противопоставления ритмоформулы в нижнем голосе у фортепиано консонирующим интонациям в вокальной партии, вокализ в заключение);

– осенью — «Раздумье» (растворение мыслей и чувств в природе — противопоставление-дополнение солирующих инструмента и голоса при опоре на гексахорд в партии дудки и на тетрахорд в вокальной партии), «Не кукуй ты, серая кукушка» (тихая кульминация цикла — «мысли вслух», воображаемый разговор с кукушкой, создание светлого образа смерти с помощью спокойного, в духе баркарольного, движения восьмыми длительностями в фортепианной партии, а также преимущественно поступенного изложе-

ния одноголосной мелодии в вокальной партии в ее чередовании с двухголосием; использование тональности *d moll*, семантически связанной с образом смерти, как в Двадцать четвертой прелюдии Ф. Шопена);

V – заключительный — весна и зима в природе, настоящее время и Вечность (три песни);

– воспоминание о весне с иносказательным образом поэта-мотылька как последняя надежда поэта на выздоровление, и в то же время открытие о предназначении поэта — «Над белым пухом вишен» (пасторальные звучания на основе диатоники в сочетании с оживленным и взволнованным ритмом);

– философское размышление о смысле жизни поэта как жертвы за идеалы — образ сгоревшего от огня свечи мотылька в «Жертвоприношении красоте» (четырёхголосное хоровое изложение темы с постепенным регистровым расширением и динамическим усилением);

– реальный и иной (потусторонний — с мифологическим существом Падвеем, олицетворением сильного ветра и вызванных им болезней [17]), мир как образ вселенского праздника и игры стихий в последней хоровой поэме «Метель» (заключительная кульминация, применение разных типов голосоведения и звукоподражаний гулу, завыванию, колокольному звону, пение с проговариванием слогов с шипящими гласными, гудение).

Помимо художественно-поэтической составляющей драматургическое единство вокально-хорового цикла обеспечивается с помощью тяготеющих к общей цикличности и кругообразности замкнутых и разомкнутых (преимущественно трехчастных) структур и определенных композитором для каждой песни и романса музыкальной формой (трехчастной безрепризной в «Костеле Св. Анны в Вильне», куплетно-строфической в «Зимней дороге», «Круте», песнях-дуэтах «Не кукуй ты, серая кукушка» и «Над белым пухом вишен», простой трехчастной в «Пентаметрах», сквозной в «Жертвоприношении красоте», контрастно-составной в «Метели»). Кроме того, в кодовых разделах многих песен и романсов эмоционально резюмируется сказанное в основной части, что также способствует созданию целостности музыкальной композиции.

Многомерность воплощения поэтических образов в музыкальном языке и музыкального замысла в макроцикле выражается в обращении к фактурным и жанровым типам (вальс-бостон в романсе «Под зимней маской», дуэт голоса и дудки в «Раздумье», проявление контонации в противопоставлении партий четырехголосного хора *a'capella* в «Жертвоприношении красоте» и «Метели»); трактовке голоса как музыкального инструмента, а инструмента как голоса; опоре на ладовые модели народной музыки, мажоро-минор и расширенную тональность (весь цикл). Она подкрепляется лейтинтонациями и лейтфактурой («Пентаметры», «Зимой», «Зимняя дорога»), контрастным сопоставлением консонирующих и диссонирующих созвучий, выделением аккордов нетерцовой структуры, сложной семантикой эллиптических оборотов, рельефными метроритмическими сопряжениями, использованием тембровой драматургии, приемов тончайшей звукописи и других современных средств музыкального письма.

В заключение выделим отдельные ключевые моменты в развитии всего музыкального цикла.

Открывает «Вянок» и словно задает ему тон в музыкальном языке и средствах музыкальной выразительности микроцикл второго уровня «Пентаметры», состоящий из трех песен, которые исполняются без перерывов, на стихи, написанные Богдановичем на основе античного стихосло-



жения. В миниатюре он содержит в себе идею круга, характеризующую целое (венки — круг — цикл) и в то же время выхода из очерченного им пространства, разомкнутости формы (отсутствие репризы в последней песне). Контрастно-составная трехчастная музыкальная форма «Пентаметров» строится на основе поэтической структуры. Музыкальный материал разделов (они обозначены латинскими буквами) соотносится с поэтическим текстом следующим образом:

– в первой части — три раздела:

А — вступление в партии фортепиано, использование квартаккордов и аккордов с расщепленной терцией как основы гармонии всего цикла;

В — первая вокальная строфа на текст о слезах, упавших в пыль и там превратившихся в грязь;

А — заключение части в партии фортепиано.

– во второй части — три раздела:

С — вступление у фортепиано; первое обращение в цикле к жанру вальса (в творчестве Мациевского обращение к жанру вальса часто символизирует любовь или воспоминание о любви);

С1 — начало второй вокальной строфы на текст об удлиняющихся к вечеру тенях;

Д — окончание второй вокальной строфы на текст о воспоминании на закате жизни;

С2 — заключение в партии фортепиано.

– в третьей части — четыре раздела:

Е — вступление у фортепиано, применение триольного ритма при переменном метре как воплощение идеи круга;

Г — первая вокальная строфа на текст о дне океана, недоступном для взгляда человека с берега;

Г — вторая вокальная строфа на текст о взгляде человека на океан с вершины прибрежной стремнины;

Н — постлюдия в партии фортепиано.

В музыкальной фактуре «Пентаметров» композитором передается двойственный образ пространства внутреннего мира лирического героя и природы — тесного, словно сжатого (первая песня — образ чистых слез в пыли), и расширенного (третья песня — образ человека на берегу океана как мысль о том, что «большое видится на расстоянии»).

Настроение всего вокально-хорового цикла во многом определяют начальные строки первого романса — «Тихие слезы из глаз покатались...» Каждое последующее высказывание воспринимается словно сквозь призму этих слез — не только как символа тоски, одиночества и оплакивания прошедшего, но как знака воспоминаний о пережитом и одновременно надежд на светлое будущее. И оттого лирический герой (поэт-романтик, каким и был Богданович), всегда находясь на переднем плане, в то же время остается невидимым зрителю и слушателю. Он словно растворяется с этими слезами в молитве и духовных памятниках истории (первый микроцикл), разнообразных формах и красках природы (второй, четвертый микроциклы) или скрывается за героями притчи, басни, игры (четвертый микроцикл) и полумифическими образами на лоне природы (пятый микроцикл). Лишь единственный раз — в романсе «Круг» (философский центр цикла) — мудрый поэт выступает перед слушателем открыто, как собеседник и даже друг (стихотворение было посвящено поэтом его другу по гимназии Д. Д. Дзябольскому). Этот романс стоит особняком в цикле и свидетельствует об особой значимо-

сти происходящего с лирическим героем — поэтом — и в его личной жизни, и в жизни всего его поколения.

Ему предшествует кульминация цикла, приходящаяся в композиции на зону золотого сечения, — романс «Плакало лето, землю покидая», в котором передан почти вселенский плач о душе человека и природы. Исключительно яркой выразительности композитор достигает за счет применения наряду с традиционными также новаторских приемов игры на рояле — глиссандо ногтями, удары и щипки пальцами по струнам, удары пальцами по металлической раме, чередующихся с речитативом в вокальной партии и звуковой имитацией капающих слез в партии фортепиано.

В предпоследней хоровой поэме «Жертвоприношение красоте», с одной стороны, в образе сгорающего от огня свечи мотылька передан образ героя, умирающего от любви к красавице. В контексте же всего цикла, главным героем которого является поэт, гибель мотылька иносказательно указывает на жертву, приносимую им на алтарь поэзии и искусства как дела, за которое можно отдать всю свою жизнь.

Общее движение музыкально-эмоционального потока вокально-хорового цикла «Вянок» завершается образом торжества Вечности и Природы в бушующей метели в одноименной хоровой поэме. Такое новаторское решение Игоря Мациевского, как и драматургическое воплощение целого, в полной мере соответствует духу творчества выдающегося белорусского поэта, романтика и борца за свободу.

## Литература

1. Алпатова А. С. Инструментальные концерты Игоря Мациевского: спор между этническим и историческим? // Петербург и национальные музыкальные культуры: Материалы Международного научного симпозиума (Санкт-Петербург, 27 апреля 2011 г.). Вып. 2. СПб.: РИИИ, 2011. С. 38–40.
2. Алпатова А. С. Музыка Игоря Мациевского о детях и для детей: сказка — игра — обучение // Феномен творческой личности в культуре. Фатющенковские чтения: Материалы V международной конференции: В 2 т. М.: МГУ, 2012. Т. 2. С. 146–155.
3. Алпатова А. С. Об универсальных категориях в музыковедении: история и современный опыт // Международная интернет-конференция «Музыкальная наука на постсоветском пространстве». РАМ им. Гнесиных, 2014–2015. [Электронный ресурс] Режим доступа: [gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/12/alpatova-2014.pdf](http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/12/alpatova-2014.pdf).
4. Алпатова А. С. Пути современной отечественной музыки: встреча с прошлым и взгляд в будущее // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. Вып. 5, 2011. Москва: МГУКИ, 2011. С. 226–233. [Электронный ресурс] Режим доступа: [files.msuc.org/Vestnik/2011/2011-5/2011%20-%205%20-%20226.pdf](http://files.msuc.org/Vestnik/2011/2011-5/2011%20-%205%20-%20226.pdf).
5. Алпатова А. С. Соприкосновение с традицией как новаторство в музыке Игоря Мациевского // Вестн. Челяб. гос. акад. культуры и искусств. 2012. № 2 (30). С. 115–118. [Электронный ресурс] Режим доступа: [cyberleninka.ru/article/.../soprikosnovenie-s-traditsiyey-kak-novatorstvo-v...](http://cyberleninka.ru/article/.../soprikosnovenie-s-traditsiyey-kak-novatorstvo-v...)
6. Алпатова А. С. Теория контонации в исследовании музыки народов мира. Контонация: Перспективы музыкального искусства и науки о музыке: Материалы Международного инструментоведческого конгресса. Санкт-Петербург, 5–7 декабря 2011 года. СПб.: РИИИ, 2011. С. 78–81.

7. Алпатова А. С. Ценности современной культуры в творчестве: музыкальные миры Игоря Мациевского. К 70-летию музыканта, композитора, ученого, педагога. // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. № 4 (28), 2011. Челябинск: ЧГАКИ, 2011. С. 94–98. – [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://socionet.ru/publication.xml?h=spz:cyberleninka:5665:14634753>.
8. Алпатова А. С., Лисовой В. И. Игра в творчестве Игоря Мациевского: звучания и образ // PAX SONORIS: Научный журнал. Вып. IV–V / Гл. ред. Е. М. Шишкина. Астрахань: «Полиграфком», 2010–2011. С. 179–190.
9. Алпатова А. С., Лисовой В. И. Концерт для трех роялей Игоря Мациевского: штрихи к интерпретации образов // Искусствознание и гуманитарные науки современной России. Параллели и взаимодействия: Материалы Международной научной конференции (Москва, 9–12 апреля 2012 года). М.: ГКА им. Маймонида, 2012. С. 84–89.
10. Алпатова А. С., Лисовой В. И. Музыкальное путешествие как феномен творчества Игоря Мациевского // Международная интернет-конференция «Музыкальная наука на постсоветском пространстве». РАМ им. Гнесиных, 2009–2010. 15 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: [musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/.../AlpatovaLisovoy.pdf](http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/.../AlpatovaLisovoy.pdf).
11. Алпатова А. С., Лисовой В. И. Новые подходы к изучению традиционной музыки народов мира: теория контонации // PAX SONORIS: Научный журнал. Вып. VI / Гл. ред. Е. М. Шишкина. Астрахань: «Полиграфком», 2012.
12. Алпатова А. С., Лисовой В. И. Сонатный диптих Игоря Мациевского «Вступление в Апокалипсис: музыкальная память о войне» // Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности: Материалы научной конференции. Москва, 16 декабря 2011 года. М.: ИБП, ИГУПИТ, 2014. [Электронный ресурс] Режим доступа: [gosuprav.ru/PDF/01OGP114.pdf](http://gosuprav.ru/PDF/01OGP114.pdf).
13. Лисовой В. И., Алпатова А. С. «Белорусская месса» Игоря Мациевского: знаковая сфера культуры в современной музыке / Lisovoy V., Alpatova A. «Belarusian mass» by Ihor Macijewski: a sign sphere of culture in modern music // Современное музыковедение в мировом научном пространстве [Modern musicology in the world of science] / Сост. и науч. ред. Е. Н. Дулова: Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 23. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2010. С. 87–99.
14. Лисовой В. И., Алпатова А. С. Встреча с традиционной литовской музыкой (поэма «Воспоминание» Игоря Мациевского) // Этническая традиция в современной музыкальной культуре. К 80-летию Альгирдаса Вижинтаса. Материалы Международного симпозиума. Санкт-Петербург, 31 мая — 1 июня 2010 г. СПб.: РИИИ, 2010. С. 41–44.
15. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки. Учебное пособие: В 2 ч. М.: Композитор, 2014. 1000 с.
16. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М., 1988. 254 с.
17. Падвей. Мифология славян. [Электронный ресурс] Режим доступа: [mifjslavyan.ru/stories2/320.htm](http://mifjslavyan.ru/stories2/320.htm).
18. Сайт Максима Богдановича [Электронный ресурс] Режим доступа: [maksimbogdanovich.ru/](http://maksimbogdanovich.ru/).

## **АУРА ГОРОДА В МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОМ СБОРНИКЕ «ВЯНОК»: СОЮЗ МУЗЫКИ И СЛОВА**

Для любого человека, осознающего себя белорусом, имя и творчество Максима Богдановича священны. Высокая поднебесная нежность, сила и чистота мысли, мудрая выстраданность окутывают каждое слово, каждую строку, вышедшие из-под его пера и рожденные в его юном пылком сердце. Он — загадочный белорусский гений, писавшей о своей «стране-браночке» — забранной земле, на которой ему в течение жизни почти не доводилось бывать, но о которой были все его думы, романтические мечтания, которую он бесконечно любил, понимал и частью которой всегда себя ощущал.

Поэт пестовал белорусское слово, которое было его душой и богатством. Его он познавал, тончайшим образом преобразовывал в определяющее начало своей личности, своего творчества по точным, бесконечно талантливым текстам народных сказок, песен, обрядов, записанных его отцом — профессиональным этнографом, исследователем белорусского края. Родное слово М. Богданович узнавал, живя волею судеб в России, в русских городах и знакомясь с ним поначалу мыслью, зрением, но не слухом и живым произнесением. Тем не менее, это не мешало Богдановичу, выпускнику российской гимназии, по рукописным и печатным текстам чутко улавливать и воспроизводить в собственном творчестве не только слова, мысли, но подчас даже особенности сложнейшей системы белорусского народно-песенного стихосложения, проявляющей себя только в единении с неслышимой по текстам песенной мелодикой. Во время первого и единственного пребывания поэта в Минске белорусские слова оживали в звучании часто неожиданным для него образом.

М. А. Богданович (1891–1917) был человеком книжным, воспитанным культурой и духом города. Город всегда аккумулирует информацию разного толка, в том числе — представления об актуальных и исторических формах в искусстве, науке, поэзии. Поэт умер молодым, полным сил и мечтаний. Юной, лучезарной остается и его поэзия. Мифологическое мышление, действенная фантазия, восхитительная интонация — все это переполняет, очаровывает читателя стихотворений Богдановича. Эта поэзия околдовывает каждого, кто хоть раз прикоснулся к его строкам, — как всякая истинная красота.

Музыка композитора Игоря Мациевского, написанная на избранные девятнадцать стихотворений из книги «Вянок» в 1990-е — начале 2000-х годов в Минске и Санкт-Петербурге — единственного, небольшого по объему, но бесценного для белорусской и славянской культуры сборника поэзии Максима Богдановича, стала новым и ярким музыкальным прочтением стихов поэта. Опытный музыкальный этнограф, И. В. Мациевский сумел прочувствовать и вобрать в себя культуру разных городов, воплощающих разнообразные музыкальные традиции. Творческий диапазон его мышления вмещает в себя классику, неоромантизм, авангардные, модернистские

устремления. Санкт-Петербург и Львов, Архангельск и Харьков, Москва, Минск, Варшава, Братислава, Клайпеда, Алматы, Бишкек — в каждом из этих культурных центров сформированы собственные композиторские и этномузыковедческие школы с кругом определенных приоритетов, творческих устремлений, контактов. Все разнообразие музыкальных красок и форм, услышанных и записанных композитором непосредственно в экспедициях, в общении с живыми носителями народной музыки — украинцами Карпат (гуцулы), Подляшья, Херсонщины, белорусами Поозерья, Полесья, Белосточкины, русскими Зауралья, Приладожья, поляками, вепсами, литовцами, кыргызами, казахами — во всей красочности и тембровой многоликости стало определяющей чертой стиля Мациевского. В сборник вошли романсы и песни для голоса и фортепиано соло, для дуэта певцов, хора. Это — наиболее современная композиторская интерпретация — воплощение в звучание стихов поэта, окутанное магией собирательного акустического ландшафта современного города.

Каждый раз к новому, неожиданному сочетанию неразрывных в своей исторической перспективе видов искусства — поэзии и музыки — подключаются невидимые, но осязаемые, ощущаемые на слух возможности других, в собственном ключе преобразующих мир, видов искусства. В романсе «Костел святой Анны в Вильно», воплощенном в убранстве музыкального и поэтического начал, предстает муза художественного зодчества. Отталкиваясь от содержания поэтического текста и рождаемой им визуализированной образности, в неразрывном взаимодействии слова, готической архитектуры и возможностей музыкально-интонационного их воплощения рождаются роскошные, тянущиеся ввысь изящные музыкальные построения, находящиеся на пересечении воображаемого и реального, земного и небесного, зрительно воспринимаемых и мысленно дорисовываемых синергетических начал. Здесь рождаются новые идеи, вырабатываются художественные приемы для их воплощения, захватывающие дух и почти останавливающие дыхание слушателя. Выстроенные подобно террасам, звуковые грозди устремляются снизу вверх, занимая все более высокие «этажи» в звуковысотном пространстве регистров и сохраняя в неизменности основы прочно покоящегося на земле фундамента музыкально-поэтического здания. Эти интонационные послы, отвечающие протяженности стиховых рядов, создают полную иллюзию движения от частей к неуловимой целостности храма как символа высокого духовного начала, одного из архитектурных знаков города. Широко отстоящие один от другого звуки интервальной и аккордовой гармонии в фортепианной партии, все более отдаленные, «заоблачные» регистровые захваты солирующего голоса, обнимающие мелодическим речитативом очередную, высотно завершающую предшествующее движение музыкально-архитектурную площадку-горизонталь, соответствующую пространству одной стиховой крупной метрической единицы — стиху, последовательности фонически усложненных звуковых комплексов неторопливо движутся каждый раз к новой кульминации-вершине словно пику очередной башни готического собора. Этот путь становится базовым блоком, модулем сквозной, преодолевающей строфичность, музыкальной формы. Вербальные ориентиры сменяются в сознании слушателя музыкально-визуальными — воображаемым изображением как таковым. Если говорить о мыслимом подключении возможностей других изобразительных искусств, то это скорее не фотографическое искусство, не театр, но голографическая техника кино с его развивающей, драматургически продуманной, иконографически выстроенной компози-

цией целого и полной иллюзией многомерности действительности. Только музыка, музыка слова, мысли, специфических воображаемых физических ощущений, заряда, идущего от многотонных и вместе с тем изящных архитектурных форм, сотворенных человеческим талантом и расслышанных в этом стихотворении Богдановича Мациевским, помноженные, в свою очередь, на музыкальные импульсы собственной души композитора, способны воплотить в себе ту невероятную магическую силу, дух властности, величия, которые оказывается адекватными эстетическому потрясению от увиденного и сохраняемого в памяти архитектурного шедевра.

Основой композиции как в этом, так и в других романсах, а также песнях-романсах И. Мациевского остается текст-музыкальная форма (термин Ю. Н. Холопова). Первичным организующим началом для интерпретации стихотворений в музыке предстает поэтический текст в его структурной иерархии. Наиболее значимым для организации песенной формы оказывается синтаксическая форма стихов, а также фонетический и смысловой уровни словесного текста. Морфологический уровень структурирования, заданный в поэтической речи Богдановичем, в музыке чутко расслышан композитором. Исходя из собственных ощущений, получаемых от прочтения каждого из избранных стихотворений, Мациевский улавливает особенную поэтическую интонацию, которая вызывает музыкальные образы, входящие в неожиданный резонанс со словом.

Вокальный цикл «Пентаметры» — пример еще одной тончайшей музыкально-поэтической неразрывности-неразлучности, растворенной в кажущейся нематериальной культуре созерцания, импрессии. Попытка возвращения к традициям утраченной гармонии античности, с одной стороны, и поэтическая, сугубо городская культура Серебряного века, с другой. Здесь истоки окутанного символичностью мирозозерцания поэта. Независимо от места проживания, отдаленности от духовной жизни европейских столиц, читающий, ощущающий свое время молодой поэт дышал, творил согласно хронотопу начала XX века. С трудом верится, что его поэтические строки жили когда-то без музыкального озвучания. Кажется, что только так, в таком музыкальном ключе эти стихи и стоит читать. Лишь в предложенной композитором музыкально-поэтической форме они должны бы в дальнейшем жить в культуре. Мудрые истины-аллегии, запечатленные в этом минималистическом «цикле в цикле», состоящем из трех миниатюр, скорее не расппеваются, но речитируются. Музыка придает тексту необходимую интонационность. В движении *ad libitum* расставляются нужные для верного понимания смыслов музыкальные акценты-вехи, приближенные к речевой интонации и тонко выделяющие новые, атонируемые стиховой схемой разновеликие временные словесные ударения. Предусмотрительно распределяемые в границах исполнительской палитры и песенной формы, необходимые для постижения тонких поэтических смыслов, по-своему исходя из музыкально-ритмических ощущений композитора сгруппированные в рамках стиха звуки-слоги, отмечающие красочную интонационную природу, подчеркивают смысл каждого слова, слога, то останавливаясь в нужный момент на доли секунды, то чуть замедляя или убыстряя ход повествования в музыке — на фоне неба, океана, вершин стремнины: наполненного светом и воздухом пространства, запечатленного в вербальном материале. Микроцикл оказывается выдержанным в тишайшей динамике (с одной только мгновенной динамической вершиной-вспышкой крещендо в третьем пентаметре). Он весь — словно гибкая оливковая ветвь, даваемая в награду самым одаренным в утонченном искусстве сложения

песен. Выполняя функцию эпиграфа к сборнику, «Пентаметры» ориентируют внимание слушателя на постижение некоторых вечных истин жизни и искусства, таких, к примеру, как то, что большое видится лишь на расстоянии; что цену слез познает, чувствуя чужую боль, далеко не каждый; что жизнь не вечна; что день всегда сменяется вечером, но об этом, как и о многом другом, мы вспоминаем часто лишь на закате жизни. Соотношения «вокального перевода» и стихового оригинала отличаются свободным внедрением в рисунок мелодии новой музыкальной ритмико-интонационной логики, дополнением главных грамматических и фразовых акцентов стиха новыми, музыкальными, более чутко передающими обостренное слышание стихотворной речи композитором. В органичном единении музыки и поэтического текста композиторским слухом улавливаются мельчайшие движения текучей речевой интонации, еле ощутимые временные распевания гласных, изумительный по красоте временной асимметричности рядов разновеликих строк ритм крупного плана, свободный, на первый взгляд, от какой бы то ни было устоявшейся ритмической заданности и стопной схемы. При желании в собственно стиховой структуре можно уловить в качестве базового для первого пентаметра («Чыстыя слёзы з вачэй пакаціліся нізкай парванай») шестистопный дактиль, составляющий ритмическое своеобразие одной начальной цельной строки, а также подобной ей последующей, только разделенной надвое. Подчиняют себя этому же стиховому ритму и второй («Хіліцца к вечару дзень, і даўжэйшымі робяцца цені») и третий пентаметры («З нізкага берагу дно акіяна вачам недаступна»). Строки строф при этом неравносложны, четные стиховые ряды отличаются от нечетных на один-два слога по причине различия клаузул и возможности отсекал в завершающих стих сегментах отдельные слоговые единицы схемного стихового размера. При этом акцентная ритмическая поэтическая мера строго соблюдается. В музыке короткая двух-, временами четырехстиховая строфа снова-таки превращается в некий свободный неметрический стих, раскачивающийся в легком и нежном, чуть вальсовом музыкальном движении. Строфичность в структуре стиха завуалирована сквозным становлением вокальной монодии, отсутствием в связи с этим привычных для песенной композиции, широко представленных в мировой музыкальной литературе знаков репризы, вольты, отсылающих в начало предшествующей строфы. Это не эквиритмический перевод с языка одного искусства на другой. Музыка и слово дышат в унисон, однако ведущее положение, неуловимое тончайшее лидерство остается за музыкальным началом. Каждый импульс в движении поэтической мысли — с привлечением пространственных ассоциаций реализуется в их музыкально-интонационном развертывании, объемности звучания, загадочном и завораживающем высотном перемещении («с низкого берега на вершину прибрежной стремнины»), отвечающем смысловому наполнению вербального текста, в контрастном сопоставлении распеваемого материала, разной его концентрации в форме («чыстыя слёзы з вачэй пакаціліся», «з болей пад захад жыцця» «але ўзбярыся ўтару на вяршыню») — и проговариваемого, речитируемого поэтического слова. Чистота и пронизывающая острота, «хрустальность» прозрачных, нетривиально звучащих гармоний, тембровых красок, полетность каждый раз неожиданно обрываемой, незавершенной, всегда устремленной на восхождение мелодической линии, преобразуемой, обращаемой каждый раз в свою семантическую противоположность — из возвышенно-мятущейся в сглаженную по экспрессии, теряющую импульс движения, как бы самоуничтожаемую, открытую,

наивную чувственность напева, что всегда соответствует моменту слома, перехода в иное, неожиданное состояние высказываемой поэтом мысли в нужной, композиционно обоснованной кульминационной точке. Выстроенная подобным образом музыкально-драматургическая линия позволяет слышащему постичь, еще в большей степени прочувствовать глубину, красоту человеческих, не лежащих на поверхности сознания, смыслов, ради которых, собственно, и существует искусство поэзии. Свободу творчества художник-поэт и художник-композитор могут найти только внутри себя.

Полнота жизни, радость весеннего обновления, зимний трескучий мороз, ветер, метель, пролетающие при езде на санях боры, луга, закипающая в груди кровь — вечная сила природных стихий находит выход в мятущейся человеческой душе. Гимническое, переполняемое оптимизмом, буйствующее, сметающее все на своем пути восприятие жизни — недолгий, но важный момент бытия, определяющий запас его прочности. Это пантеистическое состояние, сильное и точное впечатление, оставляемое им, отражено в песнях-романсах И. Мациевского, написанных на стихи одного из любимых композиторов поэтов — на сей раз в строгой строфической песенной форме с господствующей в ней и выстраивающей ее «под себя» нескончаемой мелодией: «Перад паводкай», «Па-над белым пухам», «Зімой» и др. Напев второго из перечисленных песен-романсов воплощает в себе широкое, привольное мелодическое начало. Он движется к вершине небольшими, занимающими пространство в два стиха поэтического текста, в меру завершенными двухсинтагменными мелодическими построениями. В дальнейшем — в свободном, условно секвенционном восхождении мелодическая вершина перемещается сначала на терцию, а затем, в новом интонационном движении — занимает квинтовый, квартовый вершинные тоны, пониженную кварту и терцию. Таким образом, вторая, развивающаяся строфа укрупненного по форме запева располагается уже в тональности на секунду выше начальной (вместо основного тона F — тональность G). Ее заключительная кульминация отстоит от первоначальной, заявленной в первой строфе, на октаву выше. Заканчивается этот необычный двухстрофный запев неподготовленной мелодической модуляцией, возвращающей мелодию в русло начальной тональности. Так поет сердце, сама трепетная, раскрепощенная душа, ничем не ограничиваемая и находящаяся наедине с природным простором — на приволье. Здесь есть где развернуться вокальной стихии, продемонстрировать неограниченный певческий диапазон, мастерство — божий дар певца.

Феномен выделения ряда «крупных планов» — выразительный художественный и технический прием, позаимствованный в искусстве кино и проявленный в звукописи, озвучании голосов природы — в музыке стихий, их необузданной красоте, слышанной и поэтом и композитором. Он привносит особую внутреннюю экспрессию, становится элементом трансцендентальности в соответствующей группе произведений «ландшафтной» серии. Эти стихотворения-песни вызывают непосредственно яркий отклик собственной эмоциональности в слушателе, воздействуют на него подобно самым реальным, выраженным в музыке образам стихий, которые обновляют, очищают привычный окружающий мир. Стихии будто сами начинают звучать, сами становятся музыкой в ходе песенного продвижения, особенно в кульминационные моменты — на форте и фортиссимо, соответствуя в этом плане разворачивающимся во всю мощь своим реальным природным звуко-акустическим возможностям и почти безумной красочности. Конечно же, весеннее цветение вишневого сада, сверка-



ющие в ночи рожки месяца остаются уделом излюбленной композитором тихости и нежности, просветленного, бережного туше в интерпретации его сочинений.

Особую небольшую группу сборника составляют песни-романсы, призванные смешить публику, но, по сути, в большей мере заставляющие ее задуматься, примерить на себя подобные шутливо-юмористические ситуации, «переварить» их кажущиеся столь простенькими и тривиальными поэтические заключения-сентенции с элементом насмешливости над действиями и мыслями персонажей. Таковы воплощенные в музыке Мациевского басня Богдановича «Ворона и чиж», отчасти песни-романсы «Азра», «Триолет». Каждая из этих композиций — маленький спектакль. Здесь возникает драматургия, пронизанная театрализацией, а не только сюжетной событийностью. Саркастическое начало, выраженное с блеском и словом, и музыкой в стоящем несколько особняком «Триолете», когда в перебиваемом очередным новым мелостишем на оборванном кадансе предыдущего мелодического построения, дополненном резкой, сопутствующей ему сменной господствующего настроения — спокойное, веселое музыкальное повествование вдруг прерывается вопросительно-неуверенной интонацией или неожиданным, разрушающим предыдущее построение ритмическим смещением-акцентом, — способно передать эмоционально-психическую динамику личности, показать скоротечные перемены в ходе поэтических размышлений философски настроенного молодого поэта. Музыкально-художественное прочтение демонстрирует единение двух главных структурных начал музыкально-поэтической композиции, в то же время подчеркивая, многократно усиливая смыслы, заданные поэтическим оригиналом. «Где-то это интерпретация того, что заложено в стихах, а где-то — повод для шутки или грусти», — замечает автор музыки.

И все же не открытое, переполняемое чувством восхищения мироощущение, рождаемое в восприятии разнообразных жизненных проявлений, а углубленно-философский, мудрый взгляд на мир в потаенно-трагическом ключе — в предвидении надвигающейся смертельной беды, уводящей в небытие все мечтания и надежды поэта, становятся определяющими в осмыслении творческого наследия Максима Богдановича. Романтическая полетность, невесомость, небесная, ангельская растворенность души ображаемого героя поэта в облаках, в синей высоте неба, где нет ни нуды, ни хлопот, ни счастья, ни ласки, со всей искренностью и талантом выраженные в романсе «Падымі ўгару своё вока», — еще одна вершинная точка в творческом диалоге родственных друг другу по мысли и чувству поэта и композитора. И это при отстоянии их жизненных биографий более чем на восемьдесят лет! Художники — представители разных поколений, более того — различных исторических эпох, разных стилевых направлений, обусловленных временем. Каждый из них для своего временного периода — одновременно неоромантик и авангардист-новатор. При этом музыкальное содержание, относящееся к художественному творчеству конца XX века, опыт создания разнообразных по жанровому составу музыкальных полотен таким крупным, многоопытным мастером как И. В. Мациевский делают поэзию начала столетия еще более современной, востребованной, высокой. Союз этот — на удивление органичное, плодотворное содружество, в котором воистину «згадка згадку чуе» (бел.), то есть: «одно воспоминание становится отзвуком, началом другого».

«Плакала лета» — совсем небольшой по времени звучания и пронзительный по силе запечатленных в нем переживаний романс воспринимается

как метафора, образная мимолетность, перенесенная, спроецированная из мира природы на жизнь поэта: «Бледные осенние цветы, вспоенные горем, тугою, слезинками лета, выросли, чтобы тут же погибнуть. Может оттого так любовно надорванная душа *венюк* из вас сплетает...» В стихотворении кроется разгадка титульного названия книги стихов поэта, данного уже после его смерти и, естественно, не им самим, но точно и просто вбирающего его думы и чувства. В музыке Игоря Мациевского этот краткий стишок, неожиданно ставший заглавным для цикла, обретает форму грандиозной по степени выразительности музыкальной поэмы, яркой, словно всполох красно-оранжевого света в импрессионистическом живописном полотне, пронизывающий душу и раскрывающий перед слушателем неизмеримый по силе талант обоих художников, преобразующих каждый средствами своего искусства все и всех вокруг, активизирующих заложенную в человеческий организм способность к эмоциональному отклику. Слухом считывается бесспорное интонационное родство начального раздела вокальной партии солиста, как и предшествующей ему фортепианной партии вступления, с белорусской обрядовой песенной культурой. Таковы знаковые для огромного числа белорусских напевов ход от субкварты вверх с опеванием опорного тона *h*: *fis-h-ais-h* с последующей филигранной работой с заявленным материалом в рамках столь же этнически характерной ладово-мелодической переменности основного и субсекундового тонов: I-2 — *h-a*. Звуковысотная переменность, взаимозаменяемость двух звуковысотно равноправных вариантов в реальном звучании субсекундового тона — повышенного и натурального: *a-ais* — становятся поводом для Мациевского, чтобы, оттолкнувшись от вновь обретенной опорной ступени — *ais*, использовать в мелодическом продвижении партии солиста уже следующий, со знанием дела преподносимый опознавательный знак белорусской традиции — типовой для множества обрядовых жанров интонационный модуль: *ais-dis-fis-gis-fis* — малотерцовый лад с субквартой, расширенный квартовым опеванием III ступени с последующим октавным броском — перемещением на октаву вверх субквартового тона. Далее начинается контрастный, вносящий в интонационный строй романса дух парадоксальности, раздел современной во всех своих проявлениях композиторской музыки, в высшей степени художественно оправданный — с целотоновыми, секвентно поднимающимися ходами в пределах большой терции: *fis-e-d, gis-fis-e*. Семантически подобные звучания, многократно апробированные в академической европейской музыке, отождествляются с некими происшествиями из мира сказочно-мифологической фантастики. Здесь в поэтическом материале им сопутствует центральный мотив стихотворения: прорастание осенних цветов в месте, куда упали слезинки лета. Вслед за характерным для народной песенной культуры точным повтором второй из приведенных интонаций делается излюбленный Мациевским широкий, неподготовленный восходящий двойной мелодический шаг в интервале септими-децимы: *e1-d2* с последующим, еще большим по амплитуде, замахом-подъемом уже к *fis2*. Следом идет, подобный глиссандо, характерный для завершающих сегментов строф в народной культуре, интонационно расширенный сброс озвученного дыхания. Целотонные ходы, теперь уже в границах кварты: *gis-fis-e-d* с вычленением в дальнейшем секстового хода и перенесением тона *d* на октаву вверх: *fis1-d2* венчают бурю эмоциональных метаний, запечатленных в мелодии секундовыми опеваниями — сначала высоких, вершинных, а затем и низких, ограничивающих мелодию снизу, контрастных в регистровом отношении, тонов. Этот полный смятения и внутренней

неустойчивости раздел формы кажется еще более рельефным, сущностным благодаря впечатляющей, захватывающей, мастерской технике работы композитора с приготовленным фортепиано. Возникают аналогии с течениями кубизма, абстрактной живописи, супрематизма. Искусство XX века в большой мере построено на шоковом эффекте, шоковом возбуждении сознания, отрицании принципа заорганизованности классического и постклассического наследия, касается ли это формы или средств выразительности — в живописи, поэзии, музыке, театре, скульптуре. Здесь, в этом произведении на сознание бесспорно воздействуют элементы новизны, непривычности, всегда глубоко впечатляющего новационного художественного посыла. Партия фортепианного сопровождения, равноправная с сольной вокальной, насыщена собственными сонористическими, отчасти контролируемые алеаторическими смыслами. Подобные техники до сих пор ошеломляют слушателя-традиционалиста, не особенно привыкшего к современным технологиям в композиторском творчестве. Исполнители тоже часто не готовы к воспроизведению такого рода текстов ввиду преимущественной направленности репертуара на музыку прошлых эпох. Это еще одна сольная партия, в данном случае предназначенная для исполнения на инструменте. Она перемежается в равноправном диалоге с соло певца. Пианист, играя это произведение, получает возможность не только познакомиться, но и обучиться некоторым новым для себя, достаточно стабильно используемым в современной музыке способам общения с собственным инструментом и слушателем. Данный раздел целостной композиции романса представляет собой своеобразную двойную вокально-инструментальную каденцию, подобно небольшому по формату инструментальному концерту. Романс «Плакала лета» написан в симметричной трехчастной форме АВА. В заключительном разделе повторяется в слегка обновленном виде начальный материал композиции.

Репрессивный, жестокий, агрессивный мир разрушителен: драматизм, стенания, хаос. А внутри него, внутри бездушных структур города — старая ветхая церковь. В ней лежит Псалтырь — вечная, зачитанная поколениями наших предшественников Книга. От ее живой красы веет свежестью — радостно спешит вдаль душа Максима-Книжника. Подобная программа, озвученная в том числе и самим композитором в личной беседе, становится основой драматургии сопоставления двух контрастных музыкально-стилевых пластов, представленных Игорем Мациевским в вокальной поэме «Книга» («Як той алень шукае крыніцы чыстай»). В продвижении музыкальной материи можно воочию наблюдать за грандиозным столкновением двух миров, двух разнонаправленных цивилизаций, что вызывает ассоциации с современным жанром инструментального театра. Инструментальное вступление насыщено острой постмалеровской гармонией, характерной для XX века — века катаклизмов и жестокости. Безумные темпы инструментального вступления, сметающая все на своем пути энергия свистящих, тихих, бездушных пассажей, полные затаенной злобы острые прозрачные созвучия вибрирующих, уживающихся в одной вертикали увеличенных кварт с надстройкой к ним, состоящей из больших и малых септим, бесконечно менющихся аккордов — секстово-септимовых, квинтово-секстовых, квинто-септимовых рядоположенных вертикалей, созвучий квартового строения, цепей из подобных им трех-, четырехзвучных аккордовых параллелей. Все эти художественные приемы несут в себе отсыл к определенной неоклассической традиции в композиторской музыке XX века. Историко-культурный контекст

создания музыкального произведения, безусловно, оказывает воздействие на формирование его семантики. Предшествующий опыт, тезаурус любого слушателя, знакомого с музыкой Д. Шостаковича, К. Пендерецкого, К. Шимановского, Б. Бартока, способствуют возникновению образа некоей неостановимой адской машины, с одной стороны, и мира света, тепла, покоя, надежды, читаемого в голосе солиста-тенора, с другой. На фоне кантовой гармонической фактуры, расширительно трактуемой и в своем продвижении постепенно преобразуемой из академически-гармонической, построенной на чистых созвучиях, в сторону расширенного гармонического мышления, снова-таки обостряемого многочисленными вертикалями секундового, септаккордово-секундового, квинто-, сексто-секундового строя с разного рода удвоениями и краткими, полифонического склада, мелодизированными вкраплениями — расщеплениями в средних голосах, располагаются мелодико-декламационные, большого дыхания соло певца, представляющие в процессе становления бесконечную, современную по своей структуре и многоцветности монодию в ее непредсказуемых ладово-мелодических переходах-преобразованиях и неожиданной кантилене кульминаций. Это еще один драматургически выверенный центр цикла, вершинный интеллектуальный момент, от которого простираются связующие нити к другим слагаемым сборника. Все остальное слышится, трактуется в дальнейшем сквозь призму этого номера. Он мог бы стать частью некоей авангардной камерной оперной композиции, представляющей ариозо тенора.

Линию окутанного печалью лирико-философского размышления, реализуемого одновременно в поэзии и музыке и имеющего своим истоком традиционную белорусскую женскую лирическую песенность — песни о доле, о жизни в чужой семье, продолжает романс «Роздум». Этническую составляющую характеризует в этом романсе музыкальный инструмент — дудка, представленная композитором, знатоком традиционной музыкальной культуры славянских и многих других народов мира, исследователем, всесторонне осмысливающим процессы исторического и современного пространства музыки, в качестве равноправного с певческим солирующего инструментального голоса. Именно этот инструмент бытует в белорусской культуре не только для воплощения музыки «под танец», но и для закрепленного в традиции функционально сопровождения «под песню». В полном согласии со стилистикой звучания, акустически и этнически достоверным в конструировании процессуальной музыкальной формы выступает материал, рождаемый из тетраорда в квинте (fis-e-d-h) — знаковый для обрядовой песенной культуры белорусов интонационный модуль, обосновавшийся неожиданным образом в верхней зоне октавного звукоряда. Воспроизводимый на инструменте пастухов — народных мудрецов, философов с их склонностью к уединению, размышлению, этот тематический материал представляется совершенно естественным и органичным. В том же интонационном ключе находится вокальная партия солиста. Отталкиваясь от звучания традиционной белорусской дудки и сохраняя в качестве стилевого ориентира неразрывность в ней дыхательного и музыкально-интонационного начал, соло певца, вбирая в себе округленность, настроенность на волнообразное движение песенной этнической мелодики с ее асимметричным, более долгим, нежели восхождение к очередной вершине, ниспаданием мелодической линии, дополняется параллельно разрабатываемой в партии инструменталиста, уже невозможной в народной белорусской музыке цепочкой мелодических

ходов к неожиданным, хроматически выстроенным последованиям опорных тонов, образующих ладово-мелодическую переменность: h, ais, cis, fis, b, e, a, fis, dis. Последний из этих тонов определяет тональность срединного раздела простой трехчастной формы, реализуемой в данном романсе, — *piu agitato*, призван воплотить волнения, романтические страхи, фантастические видения в вечернем, зеленом, как лед, небе, по которому «грустно плывет бледно-синий молодой месяц». Так услышал это стихотворение Богдановича композитор, обособив в песенной форме как срединный, контрастный названный, ничем не выделяющийся в читаемом фрагменте стиха. Инструмент снова выступает то в качестве солирующего, то сопровождающего пение с развивающимися, дополняющими заданное течение песенной формы краткими мотивными имитациями. В иных случаях инструментальная партия воспринимается уже в качестве продолжительного, свободного подголоска вокальной. При такой погруженности в традицию Мациевский, будучи «до мозга костей» современным, высокообразованным автором, мыслит звуковыми категориями, во многом опережающими обыденный слушательский опыт и ожидания публики.

Два вокальных дуэта — «Не кувай ты, шэрая зязюля» и «Па-над белым пухам» (последний существует как в сольном, так и двухголосном вариантах), чистые, светлые, иногда чуть омраченные грустью, имеют своей художественной целью постижение гармонии, взаимопонимания, полного слияния голосов и душ поющих. Преобладают в фактуре этих песен-романсов терцовые, изредка секстовые параллели с отдельными, бурдонного типа, задержаниями, ходы из квинтового созвучия в терцию, другими приемами двухголосия, характерными для традиционной поздней белорусской лирики преимущественно западных регионов.

Хоровое творчество Мациевского со свойственной ему все пронизывающей мелодичностью, «поющей фактурой» голосов и, вместе с тем, острой современностью, непредсказуемостью в созвучаниях настояно прежде всего на новом слышании архаики, неких доклассицистских пластов музыкального наследия. Все в этих партитурах идет от возможностей голоса и тонкого ощущения прекрасного. Знание музыки раннего христианства, византийского и партесного пения — в связи с предыдущим опытом Мациевского в написании духовных сочинений для хора на канонические тексты — и пронзительное слышание в этих же сочинениях новых звуковых миров остаются в хоре «Ахвяра красе» в большей мере в границах классицистского канона, античной рациональности. Зыбкий образ горящей свечи — живая метафора жизни, одна из излюбленных строк, часто употребляемых в череде сравнений русскими поэтами Серебряного века (И. Анненский, А. Блок, Б. Пастернак и др.). Столь же близок этот образ их погодку М. Богдановичу.

Импровизационная свобода, необычайная пластичность, блестящее владение современными сонористическими технологиями, интерес к хоровой звукописи, новой гармонии, тембровому многообразию, изображению с помощью голоса как музыкального инструмента свиста ветра, завывания вьюги, ударного, пугающего ритма мистической, разбушевавшейся стихии, хохота пьяной метели, динамического развертывания природных стихий, воплощенных в хоровой партитуре второго публикуемого в сборнике хорового сочинения И. Мациевского на стихи М. Богдановича — «Завіруха», не могут не восхитить как слушателя, так и музыканта-исполнителя. Стихи это то, что до конца не понять, что

с трудом переводится с одного языка на другой. Можно лишь попасть или не попасть в резонанс. Причем только в стихах, которые тебе близки.

Необходимо отметить, что цикл «Вянок» складывался и писался постепенно, по мере выбора каждого очередного стихотворения композитором и появления жгучей необходимости услышать его воплощенным в собственной музыке. Во многом интуитивно определялось и дальнейшее расположение каждого из номеров. В результате сложилась стройная и логически оправданная последовательность произведений как цикла с выделением в нем определенных тематически и стилистически однородных групп.

Исполнение вокальной музыки И. В. Мациевского, написанной на стихи белорусского поэта-классика М. Богдановича, требует и от пианиста, и от певцов истинно высокого мастерства, профессионализма, опыта владения всеми современными техническими и художественными навыками концертирующих музыкантов-виртуозов, для которых не существует неисполнимого, — есть лишь искренняя любовь к музыке и таланту во всех их проявлениях.

## **СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ: ПОЭЗИЯ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО**

В 1981 году в Минске состоялось важное событие: открытие литературного музея, посвященное творчеству классика белорусской поэзии начала XX века Максиму Богдановичу. Экспозиции, созданные художниками и научными сотрудниками, воссоздали жизненный путь и самобытный мир мастера.

Коллекция музея по содержанию оказалась весьма разнообразной: книги — круг чтения поэта, собственные сборники, в т. ч. знаменитый «Вянок» (Венок) с его автографом, рукописные листы со стихами, а также многочисленные письменные воспоминания близких ему людей. В негромкой атмосфере модерна среди личных документов, фотографий, старинной мебели в небольших комнатах особняка уютно разместились живописные и графические произведения, которые заняли на стенах достойное место.

Творчество Максима Богдановича выкристаллизовывалось в тот период, когда в русском и славянском искусстве шли мучительные поиски гармонии и красоты. Новая система координат уже не представляла ту регламентирующую основу, которая сложилась в предшествующий период. Это было время «канунов», ожидания перемен. Такая ситуация породила множество союзов, объединений, кружков. Кроме того, интеграционность художественных процессов давала возможность творцам создавать произведения «с оглядкой» на другие виды искусства. Ярким тому подтверждением стало творчество художников из объединения «Мир искусства», созданное на рубеже XIX–XX веков Сергеем Дягилевым и Александром Бенуа.

В литературе новая эпоха сопровождалась неожиданно быстрой сменой эстетических ориентиров, обновлением литературных приемов. Особенно динамично развивалась в это время поэзия. Одухотворенность целого созвездия мастеров слова была ничем иным как поэтическим ренессансом. Своеобразная контаминация различных стилей и форм обновляла художественные возможности. Не случайно в образном строе стихов Максима Богдановича реализовался пластический язык живописи и графики, песенный фольклор родного края, урбанистические ноты и т. д.

Не получив должного признания при жизни, поэт все же обрел своего почитателя в лице творческой интеллигенции конца XX века. Именно в это время широкому кругу любителей слова открылось многообразие художественных помыслов белорусского мастера.

В этой связи важно отметить произведения, которые были созданы под влиянием поэзии М. Богдановича и прежде всего работы композиторов и художников. Одним из важных объектов исследования стал сборник стихов под общим заголовком «Венок». В числе почитателей этого поэтического труда оказался наш современник — композитор Игорь Мациевский. Будучи тонким ценителем русской славянской «рубежной» поэзии, он по достоинству оценил небольшое, но глубоко прочувствованное сочинение

белорусского автора. Музыка, написанная им на стихи из этого сборника, по словам музыковеда Галины Тавлай, стала «...равноценным, а в чем-то очень ярким и новым по качеству музыкальным прочтением стихов поэта...». Нетривиальный способ мышления в контексте крепкой академической школы и глубокое знание этнических традиций позволили композитору создать образы, в которых воплотился дух, традиции и стилистика нескольких эпох.

В этом контексте нельзя не упомянуть о живописных и графических работах, которые создавались именно под впечатлением стихов из сборника.

Особое место занимают произведения известного белорусского художника Геннадия Грака, щедрый художнический дар которого с особой силой воплотился в искусстве гравюры. Гравюра как вид графического искусства никогда не тяготела к парадности. Напротив, она всегда отличалась особой скупостью пластических средств, немногословностью и конспективностью. Ей, как правило, отводили «обслуживающее место». Но желание преодолеть это качество для настоящего художника всегда было делом чести. Это состояние не обошло стороной и Геннадия Грака.

В пейзажах признанного мастера, на первый взгляд, не обнаруживаешь ничего принципиально нового, к теме природы обращалось не одно поколение художников. Но по опыту исследований знаешь, что простота и узнаваемость сюжета, лаконизм линий, черно-белая «палитра» всегда несут в себе неуловимые ощущения, связанные с радостью открытий. В работе «Теплый вечер» растревоженные человеческим участием поля и отроги застыли в ожидании утра. А пока господствует ночь. На освещенном небе, словно доказывая свое превосходство над всем миром, настойчиво напоминает о себе зрелый диск луны, в центре — слегка покосившийся стог сена, далее темные силуэты деревьев, а на первом плане две небольшие елочки и нервный зигзаг проселочной дороги.

Казалось бы, в столь понятном сюжете разговор вновь идет о вечных ценностях, в которые так верил сам поэт. Не случайно в одном из первых отзывов на «Венок» в журнале «Наша Нива» за 1914 год № 8 критик писал: «...не общественные темы занимают главным образом поэта: он, прежде всего, ищет красоты».

Будучи человеком восторженным Максим Богданович не мог оставить без поэтического внимания те места, которые жили в его воспоминаниях. В этом смысле интересно посвящение собору Святой Анны в Вильнюсе.

Само сооружение предположительно было построено в период 1495–1500 годов. Согласно свидетельствам историков<sup>1</sup> на его месте когда-то стоял деревянный костел, но он сгорел. Имя создателя каменного храма неизвестно, однако существует гипотеза о том, что проектировал его архитектор Владислав Ягеллон Бенедикт Рейт — автор знаменитых соборов в Праге и Кракове<sup>2</sup>.

Чем привлек этот собор М. Богдановича и И. Мациевского? Возможно тем, что это одно из самых необычных архитектурных сооружений города, расположенное в исторической части и усилиями жителей сохранившим свою первозданность.

---

<sup>1</sup> Минцлова М. С. По древней Литве. Путевые наброски. СПб., 1914. С. 13; Добрянский Ф. Н. Старая и Новая Вильна: Типогр. А. Г. Сыркина, 1904; Папшис А. Вильнюс / Пер. Д. Гельпернаса. Вильнюс: Минтис, 1977. С. 11.

<sup>2</sup> Медонис А. Э. Туристу о Вильнюсе / Пер. О. Капланаса и М. Шулькинаса. Вильнюс: Минтис, 1965. С. 68–69.



История готической архитектуры к периоду постройки кафедрального собора в Вильнюсе исчислялась столетиями. Центральной Европе в этом смысле повезло больше: там, где проходили многочисленные религиозные реформы, шло укрепление церкви как духовного учреждения и соответственно в свете этого строились многочисленные соборы. Неудивительно, что некоторые исследователи считали культуру и искусство Старого Света «отклонением от общечеловеческой нормы»<sup>3</sup>, объясняя это, в первую очередь, уникальностью интеллектуального опыта мастеров строительного дела. Учитывая школу, пройденную Европой за многие века, идея создания костела в небольшом провинциальном городе не представляла никаких трудностей. Многочисленные готовые проекты к тому времени получили реализацию и себя полностью оправдали как с точки зрения функциональности, так и с точки зрения религиозной доктрины. Но автор собора в Вильнюсе отказался от традиционного перпендикулярного стиля, а воплотил т. н. пламенеющую готику<sup>4</sup>. Подобное название пошло от сильно удлиненных вершин арок и фронтонов на фасадах готических сооружений. В случае с собором Святой Анны отточенные вертикали восточного портала «пересеклись» плавными изгибами линий, идущими от нижних краев длинных узких окон, смыкаясь в центре фасада и образуя т. н. килевидную «слепую» арку<sup>5</sup>. Эта деталь стала лейтмотивом, который появился на боковых башенках, фланкирующих портал, на главном фронтоне. В итоге идея высотности буквально нарушилась «...порывом страстным...»

Как сказал Гете: «Архитектура — это музыка, застывшая в камне». Возможно, поэтому, увидев однажды творение средневекового мастера, в душе мечтательного поэта, а затем и композитора произошли неуправляемые процессы, заставившие их создать хвалебную песнь.

Возвращаясь к графическим произведениям Геннадия Грака, следует упомянуть о гравюре «Зимой». Жизнь в этом небольшом черно-белом пространстве предстает осязательной, проникнутой теплым человеческим переживанием, несущим в себе след вековых, мудрых творений природы. И словно повторяя про себя строки «Здравствуй, морозный, звонкий вечер! Здравствуй, скрипучий, мягкий снег...», мастер приглашает увидеть зримые образы. Наступает долгожданная зимняя ночь, полная тайн, на небе в сполохах загораются молодой месяц и звезды. Загадочная гряда темных деревьев на дальнем плане выступает как своеобразная граница реального и ирреального миров, дорога убегает вдаль, а потом... мираж. И только черные птицы — стражи ночи, оберегая первозданность, остановят любого, кто попытается ее нарушить.

Столь сложный контекст, безусловно, рождается не без участия слова. В приведенной выше строфе отсутствуют развернутые метафоры (во многих стихах «Венка» не обнаруживаются обороты речи, избыточные переносными смыслами), но есть деликатные и простые сравнения, которые при всей своей ясности и понятности дают возможность включиться воображению художника. Выбранный вертикальный формат листа ограни-

---

<sup>3</sup> История Мировой культуры. Наследие запада: Античность. Средневековье. Возрождение: Курс лекций / Под ред. В. И. Бахмина [и др.] Москва, 1998. С. 29.

<sup>4</sup> От фр. Flamboyant — название, данное витиеватому стилю поздней готической архитектуры, популярному во Франции, Испании и Португалии в XV веке.

<sup>5</sup> Арка, перекрывающая несквозной проем. Одной из целей использования такой конструкции является увеличение прочности стены при экономии материала.

чивает пространство, разбивка на несколько планов дает возможность развернуть действие не в ширину, а в глубину<sup>6</sup>, разнообразные линии: от жесткой и прямолинейной до мягкой и податливой, позволяют создать не просто настроение, а его нюансы.

Зимние пейзажи — одна из любимых тем в творчестве разных поколений художников. В этом плане интерес представляет еще одна работа из коллекции музея — это «Зимняя дорога» Виктора Сашчанюка. В традиционном контексте формальных приемов художник увлеченно рассказывает зрителям об особенностях зимы. Отступают сильные морозы, долгожданное тепло наполняет новый день богатой палитрой оттенков. На дальнем плане, соприкасаясь с линией горизонта, разворачивается лента тонкоствольных деревьев. Голубоватое марево неба охватывает деревушку, спрятавшуюся за холмом, небольшой ельник, длинные стволы берез с нависающими от тяжести снега ветвями. И зимняя дорога — молчаливый свидетель протекающей жизни — «пересекает» все пространство листа, в очередной раз напоминая миру о постоянном никогда не заканчивающемся движении.

Выбирая схожее по смыслу произведение из «Венка», взгляд останавливается на небольшом стихотворении «Зимняя дорога». Есть в нем картинная содержательность: «брызги золота в небе», «серебристый туман», «синяя даль». Особое звуковое построение фраз и слов с доминированием звонких согласных передает радостное приподнятое настроение лирического героя. Соотнесение формально-художественных приемов стиха и гравюры дает право говорить об общем идейно-смысловом содержании двух произведений.

Если сопоставить творческие изыскания Максима Богдановича с тем временем, в котором он работал, то становится понятной его тяга к сочинениям символистского толка. Следует заметить, что поэты этого периода были увлечены звукописью как одним из важных конструктивных материалов при создании образов. Немалую роль в пристрастиях поэта сыграло увлечение поэзией Поля Верлена — основоположника литературного символизма и импрессионизма. Однако возвеличенные французским стихотворцем до предела состояния глубокой тоски и отчаяния, не были близки Максиму Богдановичу. Его поиск красоты — это немного грустные, но всегда задушевные путешествия, а лирические герои — чаще всего одушевленные явления природы. И даже тогда, когда речь идет о смерти, например, в музыкально-поэтическом откровении «Жертва красоты», все герои становятся прекрасными явлениями большого мира: горящая свеча — символ скоротечности жизни — «блестящая», «пригожа и светла», ее огонь — «красота живая» и жертва «безвольного» мотылька также красива.

У Геннадия Грака есть еще одно произведение из серии «Места», в котором отчетливо реализуется мысль катастрофы всего человечества.

Тема Армагеддона — одна из востребованных в мировом искусстве. Многие поколения графиков и живописцев по-разному ее трактовали. В ренессансном понимании картины, связанные с концом света, обычно изобиловали подробностями и второстепенными деталями. Достаточно вспомнить классиков Северного Возрождения Дюрера, Босха, Брейгеля,

---

<sup>6</sup> Особый вид организации плоскости, который позволяет реализовать одну из важных идей, связанную с движением.

чьих произведения представляли своего рода идеологию для верующего человека.

В работе белорусского мастера нет той детализации, которая была столь важна для мастеров прошлых столетий. Тем не менее, авторская концепция «конца света» убедительно реализовывается при помощи формально-пластических приемов. На почти квадратном листе появляется два плана. Нижний регистр — первый план — заполнен контурами церковей, колоколен, нагромождением крыш и крестов. Последние превращаются в застывшие кристаллы, освещающие своим светом мириады звезд ночного неба. Эту фосфоресцирующую, почти праздничную атмосферу нарушает взмах крыльев зловещего животного, кружащегося над городом, изображенного в верхнем регистре. Его контур отчетливо вычерчивается на черно-белом фоне: острые крылья буквально врезаются в плоскость листа, неистовы и безумны горящие глаза. Его большие уши выхватывают в ночной тиши любой едва различимый звук. Крылья «фанатика» столь огромны, что город буквально оказывается в тисках зверя. Последним штрихом, вносящим в аллегория определенность, является сферическая композиция, которая прежде всего выражает идею утверждения космоса.

Для многих художников тема творческого процесса — одна из самых сокровенных. «Покой в доме» именно то произведение, в котором эта мысль находит яркое воплощение. В полумраке небольшой скромно обставленной комнаты, под ярко-желтым светом настольной лампы происходит рождение слова. Два больших окна занимают почти треть холста. Сквозь легкие занавеси за окном просматривается ночь. Несмотря на очевидную жанровую однонаправленность, а перед нами т. н. интерьер, здесь срабатывает та область свободы человеческого сознания, которую можно охарактеризовать как искусство углубленной ассоциативности. Поэтому жанровая структура становится не столь однозначной, когда понимаешь, что «лирический герой» находится где-то рядом. Аккуратно разложенные листы бумаги, отточенные карандаши в стакане, небольшая рама с памятным фото, отодвинутая на край стола стопка книг, остывающая кружка чая, стул, на котором только что сидели, — эти детали, бесспорно, усиливают повествовательное начало.

Ценность замысла этого произведения заключается в философской рефлексии — важной стороне творческого процесса, которая разъясняет, правда не так открыто, особенности смысла создания произведений искусства. Аналогичное состояние обнаруживается в стихах и романсах «Пентаметры» и «Ночь», где тема глубинных чувствований раскрывается при помощи так называемого ночного сознания. Своеобразное переживание темноты как источника рождения нового дает свободу выбора, стирает грань между явью и сном, делает поэта носителем истины.

Безусловно в анализируемых выше точках соприкосновения поэзии и изобразительного искусства обнаруживается определенная эскизность. Но даже при этом переключка двух искусств очевидна. Не беря во внимание формальный аспект, ибо каждое из искусств имеет собственные отработанные приемы, ценностной является авторская сверхзадача. Не перегруженные аллегориями и смыслами, в стихах Максима Богдановича, музыке Игоря Мациевского и работах известных белорусских художников поднимаются простые истины, которые благодаря профессиональному чутью не превращаются в расхожие штампы, а напротив, сохраняют свою первозданность, но на более высоком уровне, называемом художественной правдой.

## Литература

1. Добрянский Ф. Н. Старая и новая Вильна: Типогр. А. Г. Сыркина, 1904. 298 с.; ил.
2. История Мировой культуры. Наследие запада: Античность. Средневековье. Возрождение: курс лекций / Под ред. В. И. Бахмина и др. Москва, 1998. 429 с.
3. Медонис А. Э. Туристу о Вильнюсе / Пер. О. Капланаса, М. Шулькинаса. Вильнюс: Минтис, 1965. 224 с.; ил.
4. Минцлова М. С. По древней Литве. Путевые наброски СПб., 1914. 32 с.; ил.
5. Папшис А. Вильнюс / Пер. Д. Гельпернаса. Вильнюс: Минтис, 1977. 144 с.; ил.

*Ангеліна Алпатава, Уладзімір Лісавы*

## **МУЗЫЧНЫ ВЯНОЧАК ПАЭТУ**

(Да 125-годдзя з дня нараджэння Максіма Багдановіча)

Вакальна-харавы гіперцыкл Ігара Маціеўскага «Вянок» на вершы з аднайменнай кнігі выдатнага беларускага паэта пачатку ХХ стагоддзя Максіма Багдановіча (1891–1917) з’яўляецца музычным прынашэннем яго памяці.

Асобу Багдановіча, пражыў вельмі кароткае, але яркае і насычанае творчае жыццё, звязаная з кірункам маладога пакалення беларускіх паэтаў-рамантыкаў пачатку ХХ стагоддзя і з эпохай Срэбнага стагоддзя ў рускай культуры і паэзіі. У яго творчасці арганічна злучыліся традыцыі шматлікіх славянскіх народаў, а дзякуючы яго рознабаковай дзейнасці умацаваліся руска-беларускія культурныя сувязі.

Ужо ў сваім першым творы — аповяданні «Музыка» — Багдановіч адлюстроўвае музыканта, з якім з дапамогай сваёй майстэрскім граннем на скрыпцы атрымоўваецца абудзіць народ і прымусіць яго задумацца аб сваёй нялёгкай лёсе, каб быць гатовым змагацца за сваё вызваленне.

Паэт нарадзіўся ў інтэлігентнай сям’і. Яго бацька, Адам Ягоравіч Багдановіч, служыў настаўнікам Першага гарадскога вучылішча ў Мінску, займаўся гісторыяй, даследаваў фальклор і этнаграфію беларускага народа. У родзе бацькі былі выдатныя аповядальніцы народных казак — прабабуля Р. К. Осьмак і бабуля А. Ф. Осьмак, чые казкі ён запісваў і ўжываў у навучальным працэсе (у тым ліку ў сваёй сям’і). Маці, Марыя Апанасаўна, жывая і паэтычна натура, была адукаванай жанчынай і выходзіла іх чацвёрта дзяцей (Максім быў другім сынам) па сістэме Ф. Фребель.

У доме Багдановічаў, дзе б яны ні жылі ў Беларусі (Менск, Гродна) і Расіі (Ніжні Ноўгарад, Яраслаўль), заўсёды збіралася моладзь, прыходзілі знаёмыя настаўнікі, лекары, афіцэры, якія адкрыта выказвалі свае думкі і вялі бурныя дыскусіі пра падзеі, што ў той час падзеях, чыталі літаратурныя творы, дэкламавалі вершы, спявалі песні. У круг зносін бацькі ўваходзілі сябры Максіма Горкага.

Багдановіч з дзяцінства ўбіраў свабодалюбівыя настроі, якія падтрымлівала яго сям’я, меў дэмакратычныя погляды. Вучыцца ў Ніжнегародскай гімназіі у 1905 годзе ён прымаў удзел у студэнцкіх дэманстрацыях, чым заслужыў рэпутацыю недобранадзейнага вучня. Пасля пераезду ў Яраслаўль пачаў складаць свае першыя вершы, у якіх з’явіліся мастацкія вобразы і прыёмы, якія склалі асаблівасці яго стылю. Знаёмства з Б. Эпімах-Шыпілам, В. Ластоўскім, А. і І. Луцкевічамі ды іншымі дзеячамі беларускага Адраджэння падчас паездкі ў Вільню ў 1911 годзе і зносіны з беларускім гісторыкам У. Пічэты падчас знаходжання ў Маскве ў 1915 годзе яшчэ больш ўмацавала паэта ў яго поглядах і творчых ідэях.

У гэты час ён таксама працягвае ісці па слядах свайго бацькі, вывучаючы гісторыю, этнаграфію, літаратуру беларускага народа і заходнееўрапейскія і славянскія мовы і літаратуры. Перакладае на беларускую мову творы Авідзія, Гарацыя, Г. Гейне, Ф. Шылера, А. Пушкіна, М. Майкова, П. Верле-

на, піша навуковыя артыкулы па гісторыі беларускай літаратуры і паэтычных твораў на беларускай і рускай мовах. Акрамя таго падтрымлівае адносінны з Яраслаўскай беларускай радай, дапамагаючы бежанцам Першай сусветнай вайны і працуе ў Беларускім камітэце дапамогі ахвярам вайны ў Мінску, куды ён пераехаў у 1916 годзе.

Праз год на грошы, сабраныя яго сябрамі, Багдановіч змог адправіцца ў Крым для лячэння туберкулёзу, якім ён пакутаваў з 1909 года. Але лячэнне ўжо не дапамагло ... Максім Багдановіч быў пахаваны на новым гарадскіх могілках Ялты. З яго апошніх работ засталіся матэрыялы для чытанкі на беларускай мове і перадсмяротны верш пра кнігу з яго вершамі, якую ён сам сабраў (18).

Памяць пра Багдановіча захоўвае яго родная зямля і яго нашчадкі. Літаратурныя музеі М. Багдановіча былі адкрыты на яго радзіме ў Мінску (мае філіялы ў Мінску і ў в. Ракуцёўшчына Мінскай вобласці, дзе паэт гасцяваў у маёнтку Лычкоўскіх улетку 1911 года, — «Фальварак Ракуцёўшчына»), а таксама ў Гродне і Яраслаўлі. Яго творчасць даследуецца ў Беларусі, Расіі і іншых краінах, вершы выдаюцца ў арыгінале і ў перакладах (18).

Кніга вершаў «Вянок», сабраная збольшага па ўзгадненні з самім паэтам і якая ўключыла дзевяноста два вершы і дзве паэмы (усяго 120 старонак), была выдадзена ў 1914 годзе ў Вільні ў друкарні М. Кухты накладам 2000 асобнікаў дзякуючы фінансавай падтрымцы М. М. Радзівіл. Яна апынулася адзіным прыжыццёвым выданні твораў Багдановіча. Прысвячэнне кнігі вядомаму беларускаму публіцысту і празаіку («Вянок на магілу С. А. Палуяна») было зроблена пісьменнікам В. Ластоўскім без ведама аўтара вершаў, але затым адобрана Багдановічам (18).

Аснову вобразнасці «Вянка» склалі адносінны паэта да свету і прыродзе. Стану душы і разважанні пра сэнс жыцця, суперажыванне таго, што адбываецца на роднай зямлі, і вобразы суайчыннікаў, памяць цэлай гісторыі і асабістыя ўспаміны — такое ўтрыманне ўваходзяць у «Вянок» вершаваных мініячур і паэм. Чуласць у адчуванні мовы і беражлівыя адносінны да слова разам з тонкасцю і вытанчанасцю мастацкай перадачы пачуццяў характарызуюць яркі паэтычны стыль гэтай кнігі.

Сучасны кампазітар і навуковец Ігар Мацыеўскі больш глыбока ўсвядоміў творчасць Багдановіча ў 1990-я гады. Інтэнсіўна вывучаючы рускія, украінскія, беларускія, польскія, літоўскія, казахскія, тувінскую і іншыя этнічныя музычныя традыцыі і арганізуючы этномузыкаведчыя экспедыцыі, да гэтага часу ён ужо склаўся як вядучы расійскі этноинструментовед і самабытны кампазітар, прадаўжальнік класіка-рамантычных традыцый і наватар, аўтар арыгінальных твораў у сімфанічных, камерных і харавых жанрах і музыкі экрана. У такой якасці Мацыеўскі выступае ў Канцэрце для трох раяляў (1; 9), Сонатнага дыптыха для віяланчэлі сола (12), Канцэрце для аркестра «Перепутаница (4) і шэрагу іншых твораў (5; 14).

У 1970–1980-я гады Мацыеўскі была напісана музыка да фільмаў вядомага расійскага рэжысёра С. Аўчарова «Нескладуха» (1978); «Барабаніада» (1980); «Небывальшчына» (1983); «Ляўша» (1986), у перыяд канца 1980-х — пачатку 1990-х гадоў — да фільмаў «Данчык» (1989), «Развітанне» («Развітанне», 1991), «Вось такі лёс» («Такі лёс», 1992), «Дрэва вечнасці» («Дрэва вечнасці», 1994) вядомага беларускага рэжысёра А. Канеўскага і фільму «Рассыпушка» (1995) вядомага беларускага рэжысёра С. Гайдука (студыя «БЕЛВИДЕОФИЛЬМ»). У канцы 1990-х — пачатку 2000-х гадоў гэтая праца працягваецца — кампазітар складае музыку да фільмаў «Лявонаў Філатаў. Каханне...» (1998, рэжысёры Е. Габец і К. Мурашоў),

«Фараон» (1998), «Сочинушки» (1999) і «Сказ аб Федота-стрельца» (2001) (рэжысёр С. Аўчароў), Музычныя кінатвораў сталі своеасаблівай лабараторыяй, ва ўмовах якой ажыццявілася выпрацоўка новых сродкаў мастацкага стылю майстра (7; 8; 10).

У 1990–2000-я гады Мацыеўскі піша вакальныя (у суправаджэнні фартэпіяна, струнных або духавых інструментаў) і харавыя цыклы і асобныя творы на кананічныя тэксты і вершы прадстаўнікоў Срэбнага веку М. Валашына, У Гіпіус, А. Гаруна, нацыянальных класікаў і паэтаў XIX–XX стагоддзяў — Т. Шаўчэнкі, Л. Украінкі, П. Тычыны, А. Алеса, Н. Артымовіч, Ул. Бранеўскага, І. Драча, Б.-И. Антонавіча, С. Рачинця, Т. Ружэвіча, Я. Бжыхвы, С. Бярнацкага, В. Таўлая, С. Сурыновіча і іншых аўтараў. Кампазітар імкнецца пачуць і зразумець паэтычны сэнс у арыгінале, таму ў сваіх творах звяртаецца да сапраўдным тэкстаў на рускай, украінскай, беларускай, польскай, літоўскай, беларускай, тувінскай, стараславянскай, лацінскай, ангельскай, нямецкай і іншых мовах, а таксама да народных дыялектаў (як у цыкле для драматычнага сапрана і малога сімфанічнага аркестра «Дзеці Гуцульшчыны» на народныя словы на гуцульскім дыялекце (2) і ў «Калыханцы-змове» на наўгародскім дыялекце з музыкі да тэатральнай пастаноўкі «Сказ аб Фядоце-стральцу»).

Да 2008 года кампазітарам была завершана «Беларуская імша» для салістаў, хору і аркестра, якую ў рамках XVI Міжнароднага фестывалю духоўнай музыкі «Магутны Божа» 26 чэрвеня 2008 года выканалі ў Кафедральным касцёле Успення Найсвяцейшай Панны Марыі і св. Станіслава г. Магілёва хор і аркестр Магілёўскай гарадской капэлы пад кіраўніцтвам С. Лішчэнка. Раздзелы кананічнай імшы ў творы аб'ядноўваюцца з харавымі спевамі на тэкст псалма «Хвалі душа мая Госпада» і на вершы беларускіх і ўкраінскіх паэтаў, перамяжоўваюцца аркестравымі інтэрлюдзія (13).

У атмасферы цесных зносін з беларускай культурай вершы Багдановіча сталі адкрыццём для кампазітара цэлага свету жывога Слова, пачутага і перададзенага ў творчасці яе паэтычнага генія. Так нарадзіліся асобныя раманы і песні, выспела задума музычна-паэтычнага сходу — вакальна-харавога гиперцыкла «Вянок» на вершы Багдановіча, праца над якім працягвалася з 1992 па 2010 гады, а канчатковая рэдакцыя якога завяршылася ў 2015 годзе.

Дзякуючы звароту Мацыеўскі да спадчыны Багдановіча і глыбокага музычнаму прачытання за ўсё, што было выказана ім у паэтычных творах, вобразы мінулага нібы зноўку нараджаюцца ў мастацтве нашага часу. Кампазітар выбудоўвае ўласную непаўторную музычна-паэтычную канцэпцыю гиперцыкла, якая вызначаецца аўтарскім выбарам асобных вершаў Багдановіча (перш за ўсё з кнігі «Вянок») і абаліраецца на арыгінальныя музычныя, часам з элементамі кінематаграфічны, прыёмы перадачы яркіх і рэльефных карцін жыцця.

У гэтым кантэксце пашыраецца кола значэнняў, зададзены назвай. Да традыцыйнага «Вянка песень» або «Вянка паэзіі» (гэта значыць вершаў і паэм у кнізе) і «Вянка на магілу С. А. Палуяна» як сымбалю памяці пра яго у Багдановіча Мацыеўскі дадае яшчэ два значэння — вянка, якім здабудзе героя (паэта), як знака яго перамогі (над абьякавасцю, коснасцю, жыццёвымі нягодамі і нават над смерцю) і ўзнагароды за яго доблесць і сілу, а таксама як знака круга ў музычным прысвячэнні — падобна на тое, як гэта акрэсліў Г. В. Свірыдаў у сваім харавым канцэрце «Пушкінскі вянок».

Акрамя таго музычнае прачытанне «Вянка» Багдановіча кампазітарам па-іншаму раскрывае магчымасці манаграфічных цыклаў як творы на вершы аднаго паэта, які склаўся ў эпоху рамантызму, і па-рознаму ўвасабляецца ў сучаснай музыцы. Яркімі прыкладамі могуць быць творы «Да далёкай каханай» Л. ван Бетховена, «Выдатная мельничика», «Зімовы шлях» Ф. Шуберта, «Каханне і жыццё жанчыны», «Каханне паэта», «Мірты» Р. Шумана, «Выдатная Магелона» І. Брамса, «Вершы Мёрике», «Вершы Эйхендорфа», «Вершы Гётэ» для голасу і фартэпіяна Г. Вольфа, «Песні вандроўнага чалавечка», «Песні аб памерлых дзецях», «Чароўны рог хлопчыка» Г. Малера, «Дзіцячая», «Песні і скокі смерці», «Без сонца» М. Мусаргскага, «Пяць вершаў А. Ахматавай» С. Пракоф'ева, «Сем вершаў А. Блока», «Шэсць вершаў М. І. Цвятаевай» Д. Шастаковіча і многія іншыя. У іх закранаюцца ключавыя тэмы лёсу паэта ў свеце і яго адносіны да асобных людзей і грамадству, да ўласнай творчасці і мастацтва паэзіі, да прыроды, да жыцця і смерці.

Аналіз кампазіцыі «Вянок» Маціеўскі, разгляданы ў кантэксте працягу гэтай традыцыі, можа апынуцца плённым пры апоры не толькі на традыцыйныя акадэмічныя, але і на сучасныя метады навуковага музыказнаўчага даследавання, сярод якіх вылучаюцца метады духоўнага аналізу музыкі і саналагічны падыход (15; 16).

Відавочна, што «Вянок» у Маціеўскі вырастае да вакальна-харавога гіперцыкла, які ўключае вакальны цыкл «Пентаметры», арыю «Касцёлу Сьв. Ганны ў Вільні» («Касцёл Св. Ганны ў Вільні»), дуэт для голасу і дудкі без суправаджэння фартэпіяна «Роздум» («Разважанне»), вакальныя дуэты «Па-над белым пухам» («над белым пухам») і «Не Кувай ты, шэрая Зязюля» («Ня кукуй, ты, шэрая кукушечка»), харавыя паэмы для выканання а'сарелла «Ахвярам красе» («Ахвярапрынашэнне прыгажосці») і «Завіруха» («Завея») і дванаццаць рамансаў і песень для голасу і фартэпіяна. Песні «Азра» (тэкст уяўляе сабой пераклад верша Г. Гейнэ) і «Ахвярам красе» прысьвечаныя дачкі славутага беларускага пісьменніка, паслядоўніка Багдановіча Валянціна Таўлая, этнамузыказнаўца Галіне Таўлай, раманс «Падымі у гару сваё вока» («Падымі ўверх свой погляд») — пецярбургскай спявачцы Вользе Фурман, раманс «трыялет» («трыялеты») — выдатнаму беларускаму спеваку і дзеячу культуры Беларусі, лаўрэату Дзяржаўнай прэміі Рэспублікі Беларусь, салісту Вялікага тэатра оперы і балета Рэспублікі Беларусь і мастацкаму кіраўніку цэнтру музычнай культуры Рэспублікі Беларусь «Беларуская капэла» Віктару Скорабагатаву. Песня «Роздум» прысьвечана памяці беларускага музыкі і майстры-рэстаўратару старажытных нацыянальных музычных інструментаў Уладзіміру Пузыне, песня «Не Кувай ты, Шэрая Зязюля» — памяці беларускага рэжысёра Адольфа Канеўскага.

У творы «Вянок» Маціеўскі выступае як майстар музычнай драматургіі, які з музыкі на вершы Багдановіча розных гадоў выбудоўвае драму. Але гэтая драма — ня узыходзячая да эпохі Антычнасці класіцысцкая, з захаваннем законаў адзінства месца, часу і дзеяння; ня драма характараў з канцэнтрацыяй на ўнутраным свеце герояў; ня драма палажэнні, якая паказвае дзеянне якіх-небудзь знешніх сіл. Гэта хутчэй рамантычная драма стану, заснаваная на паэтыцы сузірання. У ёй гарманічна злучаюцца глядзельную (у паэта — суцэльнае сузіранне, бачанне як феномен: бачу — не бачу, вачам даступна — не дазволена) і слыхавы (ў кампазітара — гукавыя) планы-пейзажы не толькі ў фартэпіянным парты, але ва ўсёй музычнай фактуры.



Дзякуючы поўнай адсутнасці драматургічнага канфлікту пры наяўнасці пэўных кантрастаў у «Вянка» выказана ідэя адзінства чалавека і навакольнага яго свету прыроды. Рамантычнае і амаль аўтабіяграфічнае апавяданне разгортваецца ад першай асобы — цэнтральнага і адзінага дзейнага лірычнага героя гіперцыкла, у якасці якога выступае сам паэт — адначасова ўдзельнік і назіральнік таго, што адбываецца, мысліцель і суразмоўца.

Ва ўнутраным стане, думках і перажываннях паэта адлюстроўваецца жывы і шматмерны свет зямной прыроды і цэлай Сусвету, пабудаваных па законах Боскай гармоніі. Яе мастацка-паэтычнымі сымбаламі становяцца Неба і Зямля («Пад зімовай Маскаев» / «Пад зімовай маскай», «Падымі у гару сваё вока»), Храм і Малітва («Касцёлу Сьв. Ганны Ё Вільні», «Кніга» / «Кніга»), Вёска, Лес, Pole, Рака і Снег («Зімой»/«Узімку», «Зімовая дарога»/«Зімовая дарога», «Перад паводкай»/«Перад паводкай»), Пory года і дня («Плакала лета , Зямля пакідаючы»/«Плакала лета, зямлю пакідаючы», «Ноч»/«Ноч», «Роздум»), Зязюля і Матылёк («Не Куваев ты, Шэрая Зязюля», «Па-над белым пухам», «Ахвярам красе») і Чалавек, які з'яўляецца не проста важнай часткай прыроды, але галоўным духоўным выразнікам яе сутнасці («Пентаметры», «Касцёлу Сьв. Ганны Ё Вільні», «Кніга», «Кола» і ўсе астатнія раманы, у змесце і вобразах якіх ён нябачна прысутнічае).

Паэтыка-прасторавы светувакальна-харавымгіперцыклепрадстаўлены як шматузроўневы (ё буйным плане — трохузроўневы) і ўключае такія прыродныя антыноміі, як неба — зямля, лес — поле, рака — бераг, акіян — прыбярэжныя пагоркі і іншыя. Пры гэтым прырода паказана не толькі як заселеная, населеная птушкамі і казуркамі, але і як жывая, нібы дыхае. Яна спачувае, суперажывае чалавеку: у месяца на небе — «сумныя рожкі», а крыгі падчас крыгаходу «жаласна звяняць». Ёспрыманне такой прыроды імкнецца да феномену сінэстэзіі: слухач амаль уваходзіць у свет адчуванняў паэта, бачыць святло месяца на палях і крыгаход на Нёмане, адчувае пякучы марознае паветра, нюхаць пах квітнеючых вішняў...

Прасторавыя каардынаты дзейнічаюць як на макра-, так і на мікраўзроўні, іх вобразы ё музыцы выяўляюцца яркімі фактурнымі і гарманічнымі сродкамі:

– Вобразы залітай месячным святлом бязмежнай зімовай раўніны з якія едуць-імчаць па ёй санкамі з седаком — роўнае рух шаснацатага і пункцірны рытм-імітацыя гуку званочкаў ё верхнім рэгістры ё фартэпіяна, сузіральнасць, амаль медытатывыныя сугучча ё сярэднім раздзеле у рамансе «Зімой»; мерны рытм з групетто і яркія гарманічнымі воплескамі-Гукападражаньнем звону шаргуноў ё фартэпіянай партыі, структурнае і Рэгістравае пашырэнне як «звукоживопись» карціны зімовай ночы ё рамансе «Зімовая дарога»;

– Вобразы гэтак жа бясконца разлітай вады — светлыя і далікатныя пастаральныя гарманічныя фігурацыі і рытм баркароллы ё фартэпіяна, пераход у верхні рэгістр ё зняволенні ё рамансе «Перад паводкай»;

– Сонца, якое адлюстроўваецца ё люстэрку Месяца, — мяккія гарманічныя абароты з альтэрираванымі акордамі терцовоў структуры; сляды прысутнасці вясны пад снегам — зварот да жанру вальса-Бостана ё рамансе «Пад зімовай Маскаев» («Пад зімовай маскай»).

Знакі прасторы ясна праступаюць і ё мастацка-антрапалагічным вымярэнні — фізічным, душэўным і духоўным свеце. Прыкладам можа служыць трактоўка верху і нізу ё «Пентаметрах» (перадача ладу слёз, што

каціліся з вачэй у пыл каля ног і якія ператвараюцца там у бруд, адбываецца з дапамогай паступова паскараецца руху пры пераходзе ў ніжні рэгістр па гуках ундецимаккорда ў фартэп'яаннай партыі) і ў рамансе «Падымі у гару сваё вока» (триольный рытм, празрыстая фактура з арпеджыя, якія ахопліваюць практычна ўвесь дыяпазон, у фартэп'яанна і паступовае пашырэнне гукавога / зямнога прасторы ў фактуры першых двух вакальных строф з прарывам і выхадам за яго межы — ў нябёсы — дзякуючы ўключэнню ў вакальную партыю вакалізы ў канцы трэцяй вакальнай страфы). У раманс «Пад зімовай Маскаев», «Зімой», «Зімовая дарога», метроритм не толькі вызначае прыродныя і бытавыя рытмы, але і паказвае на пачашчаны пульс і дыханне чалавека (паэта) — стан, калі «кроў пачынае кіпець». На гэтым жа ўзроўні ў рамансе «Пад зімовай Маскаев» супрацьпастаўляюцца плач суайчыннікаў і заснулая, нібы, пад снегам, краіна, а сам верш паэта параўноўваецца з дзівоснай казкай і зорнымі снамі.

Паэтыка-часовай свет «Вянка» ахоплівае зададзены утрыманнем вершаў і іх музычнай трактоўкай цэлы шэраг разнавіднасцяў мастацкага часу:

час, якое вызначае стан лірычнага героя, яго думкі і пачуцці (імгненне або некалькі імгненняў) — «Пентаметры», «Роздум», «Ахвярам красе»;

падзейна час у жыцці чалавека і ў прыродзе (суткі, раніца, дзень, вечар, ноч) — «Пентаметры», «Ноч», «Азра», «Роздум»;

цыклічнае прыроднае час у жыцці чалавека (чатыры сезоны года) — у раманс «Пад зімовай Маскаев», «Зімой», «Зімовая дарога», «Перад паводкай», «Плакала лета, зямля пакідаючы», дуэтах «Ці не Куваев ты, Шэрая Зязюля», «Па-над белым пухам», харавой паэме «Завіруха»;

час гістарычнай памяці (пасведчанні пісьмовых тэкстаў) — «Касцёлу Сьв. Ганны ў Вільні», «Кніга»;

час Вечнасці (малітва, пошук чалавекам духоўнага шляху, філасофскае разважанне) — «Касцёлу Сьв. Ганны ў Вільні», «Кніга», «Падымі у гару сваё вока», «Кола», «Варона і чыж. Байка» («Варона і Чыж. Байка»), «Трыялет», «Ці не Куваев ты, Шэрая Зязюля», «Ахвярам красе» і «Завіруха».

У гэтым кантэксце на першы план у музычнай драматургіі выходзіць тэма часоў года, якая сыходзіць сваімі вытокамі ў творчасць кампазітараў Барока (А. Вівальдзі) і класіцызму (Й. Гайдн).

Які ўтвараецца ў выніку ўзаемадзеяння вобразна-паэтычных светаў прасторава-часовай кантынуум падтрымліваецца музычна-паэтычным паралелізмам — увасобленай у музычнай драматургіі ідэяй супастаўлення цыклаў ў прыродзе і ў чалавечым жыцці ў прасторы Быцця. Неабходна падкрэсліць, што гэта адбываецца і дзякуючы ўключэнню кампазітарам у гіперцыкл вершаў, якія былі напісаныя Багдановічам ў 1909–1913 гадах, але не ўвайшлі ў першае выданне кнігі «Вянок» — «Касцёлу Сьв. Ганны ў Вільні», «Кола» і «Азра».

У цэлым утвараецца контонацыйнае адзінства блізкіх і часам процілеглых паэтыкі-музычных феноменаў (3; 6; 11).

Складваецца гіперцыкл або макроцыкл «Вянок» групы песень, рамансаў, дуэтаў і харавых паэм можна лічыць мікроцыкламі першага ўзроўню, а вакальны цыкл «Пентаметры» і групу з трох песень-іншасказанняў «Азра», «Варона і Чыж. Байка» і «Трыялет» — мікроцыкламі другога ўзроўню, якія ўваходзяць у склад мікроцыклов першага ўзроўню. У цэлым у гіперцыкле «Вянка» выбудоваецца гарманічная і сіметрычная паслядоўнасць з пяці груп — мікроцыклов першага ўзроўню (3 + 6 + 1 + 6 + 3) з адпаведнымі музычна-выразнымі сродкамі ўвасаблення вобразаў:

I — ўводны — лета ў прыродзе, цяперашні час і Вечнасць (усяго тры песні):

– Філасофскае разважанне аб сэнсе чалавечага жыцця — «Пентаметры»;

– Малітва аб тых, хто жыве і якія пайшлі — «Касцёлу Сьв. Ганны Ё Вільні», «Кніга» (у паэтычным тэксе тут выкарыстаная цытата з сорок першага, псалма, а ва ўступленні ў фартэпіянай партыі дадзена алюзія старадаўняга гексахорда — у выглядзе храматычных гукарада гемиольнага лада, выкладзенага у манатонных фактурных фігурацыі шаснаццатага працяглы — нібы пісьмовых знаках рукапіснага тэксту, у першай вакальнай строфы вобраз Псалтыры выяўлены з дапамогай консоніруючых інтэрвалаў і трезвучий);

II — асноўны — маюць месца ў прыродным часу жыццёвыя падзеі, стан і думкі, настроі сузірання паэта (шэсць песень):

– Зімой — «Пад зімовай Маскай», «Зімовая дарога», «Зімой»;

– Увесну — «Перад паводкай», «Падымі уверх свой погляд»;

– У канцы лета — «Плакала лета, зямлю пакідаючы» (кульмінацыя гіперцыкла);

III — цэнтральны — цяперашні час (адна песня):

– Філасофскае разважанне аб сэнсе чалавечага жыцця — «Кола»;

IV — паралельны асноўнаму — злучэнне рэальнага і мастацкага часу ў думках паэта і падзеях яго жыцця, успаміны, асацыяцыі (усяго шэсць песень, з іх другая, трэцяя і чацвёртая ўтвараюць мікrocикл другога ўзроўню, а першая і шостая служаць яго апраўленнем):

– Думкі і падзеі жыцця паэта восенню — «Ноч» (вобраз мігатлівых зорак перададзены з дапамогай прыёму схаванага двухгалоссем, пасля заключных слоў пра тое, што зямля «свае пугы атрасе» перарывіста рухаюцца галасы ў фартэпіянай партыі нібы лунаў у верхні рэгістр);

– Мастацкае адхіленне ў сферу вобразаў літаратурных герояў і гульні — прыпавесць аб немагчымасці чалавека быць разам з яго каханай «Азра», пададзена як тэатралізаваная сцэнка байка аб гонару, ліслівасці і падмане «Варона і Чыж. Байка», лірыка-філасофская мініяцюра і паэтычная гульня-алегорыя пра таямніцу чалавечай асобы «трыялеты» (адмова ў першай песні ад алюзіі ўсходніх інтанацый і рытмаў, выкарыстанне ў якасці асноўнага прыёму ў першых двух песнях кантраснага спалучэння двух асноўных тыпаў фактуры — рэчытатыву / спеваў — сказа гаворкай і кантилены, у другі — жартаўлівых інтанацый у фартэпіянай партыі, у трэцяй — супрацьпастаўлення рытмоформулы ў ніжнім голасе ў фартэпіяна консоніруючым інтанацыям ў вакальнай партыі, вакаліз ў зняволенні); — Увосень — «Роздум» (растварэнне думак і пачуццяў ў прыродзе — супрацьпастаўленне-дадатак сольным інструментам і галасы пры апоры на гексахорд ў партыі дудкі і на тетрачорд ў вакальнай партыі), «Не Куваев ты, Шэрая Зязюля» (ціхая кульмінацыя гіперцыкла — «думкі ўслых», уяўны размова з зязюляй, стварэнне светлай выявы смерці з дапамогай спакойнага у духу баркарольнага руху восьмьюмі працягласцю ў фартэпіянай партыі, а таксама пераважна наступнага выкладу аднагалосных мелодыі ў вакальнай партыі ў яе чаргаванні з двухгалоссем; выкарыстанне танальнасці *d moll*, семантычна звязанай з вобразам смерці, як у Дваццаць чацвёртай прэлюдыі Ф. Шапэна);

V — заключны — вясна і зіма ў прыродзе, цяперашні час і Вечнасць (тры песні):

– Успамін пра вясну з іноказательным чынам паэта-матэрыка як апошня надзея паэта на выздараўленне, і ў той жа час адкрыццё аб прызначэнні паэта — «Над белым пухам вішняў» (пастаральныя гучанні на аснове дыатонікі ў спалучэнні з ажыўленым і усхваляваным рытмам);

– Філасофскае разважанне аб сэнсе жыцця паэта як ахвяры за ідэалы — вобраз згарэў ад агню свечкі матылька ў харавой паэме «Ахвярам красе» (чатырэхголосных харавое выклад тэмы з паступовым рэгістравых пашырэннем і дынамічным узмацненнем);

– Рэальны і іншай (тагасветны — з міфалагічным істотай Падвеем, ўвасабленнем моцнага ветру і выкліканых ім хвароб (17) свет як вобраз сусветнага свята і гульні стыхій у харавой паэме «Завіруха» (заклучная кульмінацыя гіперцыкла, прымяненне розных тыпаў голасавядзення і Гукападражання гуду, скавытаньня, Звон, спевы з прагаворванне складоў з шыпячы галоснымі, гудзенне).

Акрамя мастацка-паэтычнай складнікам драматургічнае адзінства «Вянка» забяспечваецца з дапамогай які імкнецца да агульнай цыклічнасці і кругападобных замкнёных і растуленых (пераважна трохчастковую) структур і пэўнымі кампазітарам для кожнай песні і раманса музычнай формай (трохчастковай безрэпрызнай ў ары «Касцёлу Сьв. Ганны Ў Вільні», куплетна-страфічныя ў раманс «Зімовая дарога», «Кола», песнях-дуэтах «Не Куваев ты, Шэрая Зязюля» і «Па-над белым пухам», просты трохчастковай ў «Пентаметрах», скразны і кантрасна-складовай ў харавых паэмах «Ахвярам красе» і «Завіруха»). Акрамя таго, у кодавых раздзелах многіх песень і рамансаў эмацыйна рэзюмуецца сказанае ў асноўнай частцы, што таксама спрыяе стварэнню цэласнасці музычнай кампазіцыі.

Шматмернасць увасаблення паэтычных вобразаў у музычнай мовай і музычнага задумы ў гіперцыкле выяўляецца ў звароце да фактурным і жанравай тыпах (вальс-бастон ў рамансе «Пад зімовай маскай», спалучэнне вакальнага і інструментальнага тэмбраў ў дуэце голасу і дудкі «Роздум», праява контонаціі ў проціпастаўленні партый чатырэхголосных хору а'capella ў харавых паэмах «Ахвярам красе» і «Завіруха»); трактоўцы галасы як музычнага інструмента, а інструмента як галасы; апоры на ладавыя мадэлі народнай музыкі, мажоры-мінор і пашыраную танальнасць (увесь гіперцыкл). Яна падмацоўваецца лейтінтонаціямі і лейтфактурай («Пентаметры», «Зімой», «Зімовая дарога»), кантрасным супастаўленнем консонируючых і дысануючых сугуччаў, вылучэннем акордаў нетерцовоў структуры, складанай семантыкай эліптычных абаротаў, рэльефнымі метрарытмічнымі спалучэннямі, выкарыстаннем тэмбравай драматургіі, прыёмаў найтонкай гуказапісі і іншых сучасных сродкаў музычнага ліста.

У зняволенні вылучым асобныя ключавыя моманты ў развіцці ўсяго музычнага цэлага гіперцыкла.

Адкрывае «Вянок» і нібы задае яму тон у музычнай мовай і сродках музычнай выразнасці мікроцыкл другога ўзроўню «Пентаметры», які складаецца з трох песень, якія выконваюцца без перапынкаў, на вершы, напісаныя Багдановічам на аснове антычнага вершаскладання. У мініяцюры ён утрымлівае ў сабе ідэі круга, якая характарызуе цэлае (вянок — круг — цыкл), і ў той жа час выхаду з акрэсленага ім прасторы, растуліць формы (адсутнасць рэпрызы ў апошняй песне). Кантрасна-складовая трохчастковую музычная форма будзецца на аснове паэтычнай структуры. Музычны матэрыял раздзелаў (яны пазначаныя лацінскімі літарамі) суадносіцца з паэтычнай тэкстам наступным чынам:

– У першай частцы — тры раздзелы:

– А — ўступленне ў партыі фартэпіяна, выкарыстанне квартаккордов і акордаў з расшчапленне тэрцыя як асновы гармоніі і гэтага мікроцыкла, і ўсяго гіперцыкла;

У — першая вакальная страфа на тэкст сьлёзы, якія зваліліся ў пыл і там пераўтвораных у бруд;

А — заключэнне часткі ў партыі фартэпіяна.

– У другой частцы - тры раздзелы:

З — ўступленне ў фартэпіяна; першы зварот у гиперцыкле да жанру вальса (у творчасці Мацыеўскі зварот да жанру вальса часта сімвалізуе каханне ці ўспамін пра каханне);

С1 — пачатак другой вакальнай страфы на тэкст аб падаўжаюць да вечара ценях;

Д — канчатак другой вакальнай страфы на тэкст пра ўспаміне на схіле жыцця;

З 2 — зняволенне ў партыі фартэпіяна.

– У трэцяй частцы — чатыры раздзелы:

Е — ўступленне ў фартэпіяна, прымяненне триольнага рытму пры пераменным метры як увасабленне ідэі круга;

Ф — першая вакальная страфа на тэкст пра дне акіяна, недаступным для погляду чалавека з берага;

Г — другая вакальная страфа на тэкст пра поглядзе чалавека на акіян з вяршыні прыбярэжнай стромай;

Н — постлюдыя ў партыі фартэпіяна.

У музычнай фактуры мікроцыкла «Пентаметры» кампазітарам перадаецца дваісты вобраз прасторы ўнутранага свету лірычнага героя і прыроды — цеснага, нібы сціснутага (першая песня — вобраз чыстых слёз у пылу), і пашыранага (трэцяя песня — вобраз чалавека на беразе акіяна як думка пра тое, што «вялікае бачыцца на адлегласці»).

Настрой усяго гиперцыкла шмат у чым вызначаюць пачатковыя радкі першага раманса — «Чыстая сьлёзы в е вачэй пакаціліся...» («Чыстыя слёзы з вачэй пакаціліся...»). Кожнае наступнае выказванне ўспрымаецца як бы праз прызму гэтых слёз — не толькі як знака туті, адзіноты і аплаквання які прайшоў, але як знака успамінаў пра перажытае і адначасова надзей на светлую будучыню. А праз гэта лірычны герой (паэт-рамантык, якім і быў Багдановіч), заўсёды знаходзячыся на пярэднім плане, у той жа час застаецца нябачным гледачу і слухачу. Ён нібы раствараецца з гэтымі слязьмі у малітве і духоўных помніках гісторыі (першы мікроцыкл), разнастайных формах і фарбах прыроды (другі, чацвёрты мікроцыклы), або хаваецца за героямі прыпавесці, байкі, гульні (чацвёрты мікроцыкл) і паўміфічнай вобразамі на ўлонні прыроды (пяты мікроцыкл). І толькі адзіны раз — у рамансе «Кола» (філасофскі цэнтр гиперцыкла) — мудры паэт выступае перад слухачом адкрыта — як суразмоўца і нават сябар (верш было прысвечана паэтам яго сябру па гімназіі Д. Д. Дзявольскаму). Гэты раманс варта асабліваком у гиперцыкле і сведчыць пра асаблівую значнасці таго, што адбываецца з лірычным героем — паэтам — і ў яго асабістым жыцці, і ў жыцці ўсяго яго пакалення.

Яму папярэднічае кульмінацыя, якая прыходзіцца ў кампазіцыі на зону залатога перасеку, — раманс «Плакала лета, зямля пакідаючы», у якім перададзены амаль сусветны плач пра душу чалавека і прыроды. Выключна яркай выразнасці кампазітар дасягае за кошт прымянення нароўні з традыцыйнымі таксама наватарскіх прыёмаў гульні на раялі — гліссандо пазногцямі, ўдары і шчыпанне пальцамі па струнах, ўдары пальцамі па металічнай раме, - якія чаргуюцца з рэчытатывам ў вакальнай партыі і гукавой імітацыяй капала слёз у партыі фартэпіяна.

У перадапошняя харавой паэме «Ахвярам красе», з аднаго боку, у вобразе палае ад агню свечкі матылька перададзены вобраз героя, які памірае ад кахання да прыгажуні. У кантэксце ж за ўсё гіперцыкла, галоўным героем якога з'яўляецца паэт, гібель матылька іншасказальна паказвае на ахвяру, якая прыносіцца ім на алтар паэзіі і мастацтва як справы, за якое можна аддаць усё сваё жыццё.

Агульны рух музычна-эмацыйнага патоку гіперцыкла «Вянок» завяршаецца чынам ўрачыстасці Вечнасці і Прыроды ў карціне звеставанне завеі ў харавой паэме «Завіруха». Такое наватарскае рашэнне Ігар Маціеўскі, як і драматургічны ўвасабленне цэлага, у поўнай меры адпавядае духу творчасці славутага беларускага пісьменніка, рамантыка і змагара за свабоду.

## Літаратура

1. Алпатова А. С. Инструментальные концерты Игоря Мацеевского: спор между этническим и историческим? // Петербург и национальные музыкальные культуры: Материалы Международного научного симпозиума (Санкт-Петербург, 27 апреля 2011 г.). Вып. 2. СПб.: РИИИ, 2011. С. 38–40.
2. Алпатова А. С. Музыка Игоря Мацеевского о детях и для детей: сказка — игра — обучение // Феномен творческой личности в культуре. Фатющенковские чтения: Материалы V международной конференции: В 2 т. М.: МГУ, 2012. Т. 2. С. 146–155.
3. Алпатова А. С. Об универсальных категориях в музыковедении: история и современный опыт // Международная интернет-конференция «Музыкальная наука на постсоветском пространстве». РАМ им. Гнесиных, 2014–2015. [Электронный ресурс] Режим доступа: [gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/12/alpatova-2014.pdf](http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/12/alpatova-2014.pdf).
4. Алпатова А. С. Пути современной отечественной музыки: встреча с прошлым и взгляд в будущее // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. Вып. 5, 2011. Москва: МГУКИ, 2011. С. 226–233. [Электронный ресурс] Режим доступа: [files.msuc.org/Vestnik/2011/2011-5/2011%20-%205%20-%20226.pdf](http://files.msuc.org/Vestnik/2011/2011-5/2011%20-%205%20-%20226.pdf).
5. Алпатова А. С. Соприкосновение с традицией как новаторство в музыке Игоря Мацеевского // Вестн. Челяб. гос. акад. культуры и искусств. 2012. № 2 (30). С. 115–118. [Электронный ресурс] Режим доступа: [cyberleninka.ru/article/.../soprikosnovenie-s-traditsiey-kak-novatorstvo-v...](http://cyberleninka.ru/article/.../soprikosnovenie-s-traditsiey-kak-novatorstvo-v...)
6. Алпатова А. С. Теория контонации в исследовании музыки народов мира. Контонация: Перспективы музыкального искусства и науки о музыке: Материалы Международного инструментоведческого конгресса. Санкт-Петербург, 5–7 декабря 2011 года. СПб.: РИИИ, 2011. С. 78–81.
7. Алпатова А. С. Ценности современной культуры в творчестве: музыкальные миры Игоря Мацеевского. К 70-летию музыканта, композитора, ученого, педагога. // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. № 4 (28), 2011. Челябинск: ЧГАКИ, 2011. С. 94–98. – [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://socionet.ru/publication.xml?h=spz:cyberleninka:5665:14634753>
8. Алпатова А. С., Лисовой В. И. Игра в творчестве Игоря Мацеевского: звучания и образ // PAX SONORIS: Научный журнал. Вып. IV–V / Гл. ред. Е. М. Шишкина. Астрахань: «Полиграфком», 2010–2011. С. 179–190.
9. Алпатова А. С., Лисовой В. И. Концерт для трех роялей Игоря Мацеевского: штрихи к интерпретации образов // Искусствознание и гуманитарные науки современной России. Параллели и взаимодействия: Материалы Между-

народной научной конференции (Москва, 9–12 апреля 2012 года). М.: ГКА им. Маймонида, 2012. С. 84–89.

10. Алпатова А. С., Лисовой В. И. Музыкальное путешествие как феномен творчества Игоря Мациевского // Международная интернет-конференция «Музыкальная наука на постсоветском пространстве». РАМ им. Гнесиных, 2009–2010. 15 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: [musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/.../AlpatovaLisovoy.pdf](http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/.../AlpatovaLisovoy.pdf).
11. Алпатова А. С., Лисовой В. И. Новые подходы к изучению традиционной музыки народов мира: теория контонации // PAX SONORIS: Научный журнал. Вып. VI / Гл. ред. Е. М. Шишкина. Астрахань: «Полиграфком», 2012.
12. Алпатова А. С., Лисовой В. И. Сонатный диптих Игоря Мациевского «Вступление в Апокалипсис: музыкальная память о войне // Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности: Материалы научной конференции. Москва, 16 декабря 2011 года. М.: ИБП, ИГУПИТ, 2014. [Электронный ресурс] Режим доступа: [gosprav.ru/PDF/01OGP114.pdf](http://gosprav.ru/PDF/01OGP114.pdf).
13. Лисовой В. И., Алпатова А. С. «Белорусская месса» Игоря Мациевского: знаковая сфера культуры в современной музыке / Lisovoy V., Alpatova A. «Belarusian mass» by Ihor Maciejewski: a sign sphere of culture in modern music // Современное музыковедение в мировом научном пространстве [Modern musicology in the world of science] / Сост. и науч. ред. Е. Н. Дулова: Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 23. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2010. С. 87–99.
14. Лисовой В. И., Алпатова А. С. Встреча с традиционной литовской музыкой (поэма «Воспоминание» Игоря Мациевского) // Этническая традиция в современной музыкальной культуре. К 80-летию Альгирдаса Вижинтаса. Материалы Международного симпозиума. Санкт-Петербург, 31 мая — 1 июня 2010 г. СПб.: РИИИ, 2010. С. 41–44.
15. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки. Учебное пособие: В 2 ч. М.: Композитор, 2014. 1000 с.
16. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М., 1988. 254 с.
17. Падвей. Мифология славян. [Электронный ресурс] Режим доступа: [mifjislavyan.ru/stories2/320.htm](http://mifjislavyan.ru/stories2/320.htm).
18. Сайт Максима Богдановича [Электронный ресурс] Режим доступа: [maksimbogdanovich.ru/](http://maksimbogdanovich.ru/)

## **АЎРА ГОРАДА Ў МУЗЫЧНА-ПАЭТЫЧНЫМ ЗБОРНІКУ «ВЯНОК»: САЮЗ МУЗЫКІ І СЛОВА**

Для любога чалавека, які ўсведамляе сябе беларусам, імя, творчасць Максіма Багдановіча святыя. Высокая паднябесная пяшчота, сіла і чысціня думкі, мудрая выстраданность ахутваюць кожнае яго слова, кожны радок, якія выйшлі з-пад яго пяра і народзіліся ў юным палкім сэрцы. Ён — загадкавы беларускі геній, пішучы пра сваю «краіну-браночку», на якой на працягу жыцця яму амаль не даводзілася бываць, пра якую былі ўсе яго думы, рамантычныя летуценні, якую ён бясконца любіў, разумеў і часткай якой заўсёды сябе адчуваў.

Паэт песьціў беларускае слова, якое было яго душой і багаццем. Яго ён спазнаваў, у пэўны момант ператвараў у вызначальны пачатак сваёй асобы, сваёй творчасці па дакладных, бясконца таленавітых тэкстах народных казак, песень, абрадаў, запісаных яго бацькам — прафесійным этнографам, даследчыкам беларускага краю. Роднае слова М. Багдановіч палюбіў, жывучы воляю лёсу ў Расіі, у рускіх гарадах і знаёмячыся з ім спачатку думкай, зрокам, але не слыхам і жывым вымаўленнем. Падчас першага і адзінага знаходжання паэта ў Мінску беларускія словы ажывалі ў гучанні часта зусім нечаканым для яго самога чынам. Тым не менш, гэта не перашкаджала хлопцу, выпускніку расійскай гімназіі, па рукапісных і друкаваных тэкстах чуйна ўлоўліваць і прайграваць ва ўласнай творчасці не толькі словы, думкі, але часам нават асаблівасці найскладанай сістэмы беларускага народна-песеннага вершаскладання, якая праяўляе сябе толькі ў еднасці з нячутнай па адных тэкстах песеннай мелодыкай.

М. А. Багдановіч быў чалавекам кніжным, выхаваным культурай і духам горада (Ніжні Ноўгарад, Яраслаўль, Мінск, Вільня). Горад заўсёды акумулюе інфармацыю рознага толку, у тым ліку — прадстаўленні пра актуальныя і гістарычныя стылі ў мастацтве, навуцы, паэзіі. Гады яго кароткага жыцця — 1891–1917. Паэт памёр маладым, поўным сіл і мар — юнай, прамяністай застаецца і яго паэзія. Міфалагічнае мысленне, дзейсная фантазія, цудоўны лад выяўляюць сябе ў адмысловым пачуцці замірання сэрца, заўсёды перапаўняюць, зачароўваць чытача вершаў Багдановіча, заражаюць яго трапяткім стаўленнем, пякучым суперажываннем з нагоды ўсяго, чаго кранаўся не па гадах асвечаны розум паэта. Гэта — ўласцівасці, якія працінаюць паэзію М. Багдановіча цалкам. Яна зачароўвае кожнага, хто хоць раз дакрануўся да яго радкоў — як любая сапраўдная прыгажосць.

Музыка кампазітара Ігара Маціеўскага, напісаная ў Мінску і Санкт-Пецярбургу ў 1990-я — пачатку 2000-х гады на выбраныя ім самім 19 вершаў з кнігі «Вянок» — адзінага, невялічкага па аб'ёме, але вельмі каштоўнага для беларускай і славянскай культуры зборніка паэзіі Максіма Багдановіча. Яна ўжо паспела стаць раўнацэнным, а ў нечым вельмі яркім і новым па якасці музычным прачытаннем вершаў паэта. І. У. Маціеўскі працуў, увабраў у сябе культуру розных гарадоў Еўропы, а збольшага і Азіі, увасабляючы музычныя традыцыі, сам спосаб мыслення — класіку,



неарамантызм, авангардныя, мадэрнісцкіх памкненні прадстаўляючых культуру сваіх народаў мастакоў. Харкаў і Львоў, Архангельск і Санкт-Пецярбург, Мінск, Варшава, Браціслава, Клайпеда, Алматы, Бішкек — у кожным з гэтых культурных цэнтраў сфармаваліся ўласныя кампазітарскія і этномузыказнаўчыя школы са сваімі пэўнымі прыярытэтамі, творчымі памкненнямі, кантактамі. Музыка, якая запісана, пачута кампазітарам непасрэдна ў экспедыцыях, у зносінах з жывымі яе носьбітамі — украінцамі Карпат (гуцулы), Падляшша, Херсоншчыны, беларусамі Паазер'я, Палесся, Беласточчыны, рускімі Зауралья, Приладожья, палякамі, вепсамі, літоўцамі, кыргызам, казахамі — уся маляўнічасць і тэмбравыя шматаблічнасць гэтых культур перавандравала ў сілу гістарычных прычын у горад, стала часткай, вызначальнай рысай іх музычнай жыцця, але без стракатасці і эклектычнасці. Дасягненні сучаснай камернай, сімфанічнай, харавой музыкі ў іх этнічнай самабытнасці, творчасць папярэднікаў і сучаснікаў неўсвядомлена і арганічна сплаўлены ў ярка індывідуальным, заўсёды пазнавальным кампазітарскім стылі І. У. Маціеўскага. У зборнік увайшлі рамансы і песні для голасу і фартэпіяна сола, для дуэта спевакоў, хору. Гэта — апошняя, найбольш сучасная — з мяжы ХХ–ХХІ стагоддзяў — кампазітарская інтэрпрэтацыя. Увасобленныя ў гучанне вершы паэта ахутаны магіяй зборнага акустычнага ландшафту сучаснага горада.

Кожны раз да новага, нечаканага спалучэнню непарыўных у сваёй гістарычнай перспектыве відаў мастацтва — паэзіі і музыкі — падключаюцца нябачныя, але якія адчуваюцца, якія адчуваюцца на слых магчымасці іншых, ва ўласным ключы пераўтвараючыя свет, віды мастацтва. У «Касцёле святой Ганны ў Вільні» — увасобленай у строі музычнага і паэтычнага пачаў паўстае муза мастацкага доўгства. Ўзаемадзеянне слова, музычнай формы і Новай Готыкі ў архітэктуры нараджае раскошныя гукавыя прасторавыя музычныя пабудовы, якія цягнуцца ўгору, знаходзячыся на скрыжаванні ўяўнага і рэальнага, чутнага і нябеснага, зрокава успрыманага і ў думках дамаляванага сінэргетычнага пачатку. Тут нараджаюцца новыя ідэі, выпрацоўваюцца мастацкія прыёмы для іх увасаблення, якія захопліваюць дух і амаль спыняюць дыханне слухача. Выбудаваныя падобна тэрасам, гукавыя гронкі накіроўваюцца знізу ўверх, займаючы ўсё больш высокія «паверхі» у гукавышыннай прасторы рэгістраў, захоўваючы ў нязменнасці асновы, якія трывала спачываюць, быццам на зямлі, ствараючы падмурак музычна-паэтычнага будынка.

Гэтыя інтанацыйныя пасылы, якія адпавядаюць працягласці вершавых радкоў, даюць поўную ілюзію руху ад частак да няўлоўнай цэласнасці храма як знака высокага духоўнага пачатку, аднаго з архітэктурных цэнтраў горада. Шырока адлеглы адзін ад аднаго гукі інтэрвальнай і аккордавай гармоніі ў фартэпіянай партыі, ўсё больш аддаленыя ў «завоблачныя» рэгістравыя захопы саліруючага галасу, абдымаюць меладычным рэчытатывам чарговую, вышынна завяршаючую папярэдні рух музычна-архітэктурную пляцоўку-гарызанталь, адпаведную прасторы адной буйной метрычнай адзінкі — верша. Паслядоўнасці фанічна ўскладненых гукавых комплексаў нетаропка рухаюцца кожны раз да новай кульмінацый-вяршыні — быццам піку чарговай вежы гатычнага сабора. Гэты шлях становіцца базавым блокам, скразным модулем, з дапамогай якога пераадольваецца страфічнасць музычнай формы. Вербальныя арыенціры змяняюцца ў свядомасці слухача музычна-візуальным — уяўным малюнкам як такім. Калі казаць пра мажлівыя падключэнні магчымасцяў іншых выяўленчых мастацтваў, то гэта хутчэй не фатаграфічны мастацтва, не тэатр,

але галаграфічная тэхніка кіно з яго развіццёвай, драматургічна прадуманай, іканаграфічна выбудаванай кампазіцыяй цэлага і поўнай ілюзіяй шматмернасці рэчаіснасці. Толькі музыку, музыку слова, думкі, спецыфічных ўяўных фізічных адчуванняў, зарада, які ідзе ад шматтонных і разам з тым вытанчаных архітэктурных формаў, створаных чалавечым талентам, і ўчуў у гэтым вершы М. Багдановіча І. Маціеўскі. Памножанья, у сваю чаргу, на музычныя імпульсы ўласнай душы кампазітара, яны разам здольныя ўвасобіць тую неверагодную магічную сілу, дух ўладарнасці, велічы, якія аказваюцца адэкватнымі эстэтычнаму ўзрушэнню ад убачанага і захаванага ў памяці архітэктурнага шэдэўра.

Асновай кампазіцыі як у гэтым, так і ў іншых рамансах, а таксама песнях-рамансах І. Маціеўскага, застаецца тэкстава-музычная форма (Ю. М. Халопай). Першасным арганізуючым пачаткам для інтэрпрэтацыі вершаў у музыцы паўстае паэтычны тэкст у яго структурнай іерархіі. Найбольш значным для арганізацыі песеннай формы аказваецца сінтаксічная форма верша, а таксама фанетычны і сэнсавы ўзроўні слоўнага тэксту. Марфалагічны ўзровень структуравання, зададзены ў паэтычным матэрыяле М. Багдановічам, у музыцы ўчуты кампазітарам індывідуальна, зыходзячы з уласных уражанняў па чытанні кожнага з абраных вершаў. Чуйна ўлоўлены, верш набывае між тым іншы па сваёй скіраванасці, больш глыбокі і эмацыйны мастацкі рэзананс.

Вакальны цыкл «Пентаметры» — прыклад яшчэ адной звыш тонкай музычна-паэтычнай непарыўнасці-неразлучнага, растваранай ва ўяўнай нематэрыяльнай культуры сузірання, імпрэсіі. Спроба вяртання да традыцый страчанай гармоніі антычнасці, з аднаго боку, і гарадская паэтычная культура Срэбнага стагоддзя, з другога. Тут вытокі ахутанай сімвалічнасцю ідэі быў прыняты паэта. Незалежна ад месца пражывання, аддаленасці ад духоўнага жыцця еўрапейскіх сталіц, які чытае, адчувае свой час малады паэт дыхаў, тварыў згодна хранатоп пачатку ХХ стагоддзя. Цяжка паверыць, што яго паэтычныя радкі жылі калісьці без музычнага агучвання. Здавалася б, толькі так, у такім музычным ключы гэтыя вершы і варта чытаць, толькі ў прапанаванай кампазітарам музычна-паэтычнай форме яны павінны ў далейшым жыць у культуры. Мудрыя ісціны-алегорыі, што запалі ў гэтым мінімалістическом «цыкле у цыкле», які складаецца з трох мініяцюр, хутчэй не спявае, але речітуюцца. Музыка надае тэксту неабходную інтанацыю. У руху *ad libitum* расстаўляюцца патрэбныя для дакладнага разумення сэнсаў музычныя акцэнтывехі, набліжаныя да маўленчай інтанацыі і тонка якія вылучаюць новыя, атоніруемыя стиховой схемай, рознай велічыні часовыя славесныя націску. Прадбачліва размяркоўваюцца ў межах выканальніцкай палітры і песеннай формы, неабходныя для спасціжэння тонкіх паэтычных сэнсаў, па-свойму, зыходзячы з музычна-рытмічных адчуванняў кампазітара згрупаваныя ў рамках верша гукі-склады, якія адзначаюць маляўнічую інтанацыйна прыроду, падкрэсліваюць сэнс кожнага слова, склада, то спыняючыся у патрэбны момант на долі секунды, то ледзь запавольваючы або паскараючы ход апавядання ў музыцы — на фоне неба, акіяна, вяршыняў стромай: напоўненага святлом і паветрам прасторы, захаванага ў вербальным матэрыяле.

Мікрацыкл аказваецца вытрыманым у найціхі дынаміцы (з аднаго толькі імгненнай дынамічнай вяршыняй-выбліскам крешендо ў трэцім пентаметры). Ён увесь — нібы гнуткая аліўкавая галіна, якая даецца ў ўзнагароду самым адораным у вытанчаным мастацтве складання песень. Выконваючы функцыю эпіграфа да зборніка, «Пентаметры» арыентуюць

увагу слухача на зразуменне некаторых вечных ісцін жыцця і мастацтва, такіх, да прыкладу, як тое, што вялікая бачыцца толькі на адлегласці; што цану слёз спазнае, адчуваючы чужую боль, далёка не кожны; што жыццё не вечная; што дзень заўсёды змяняецца увечары — але пра гэта, як і пра многае іншае, мы ўспамінаем часта толькі на схіле жыцця. Суадносін «вакальнага перакладу» і стиховага арыгінала адрозніваюцца свабодным укараненнем у малюнак мелодыі новай музычнай рытміка-інтанацыйнай логікі, дадаткам галоўных граматычных і фразовае акцэнтаў верша новымі, музычнымі, больш чуйна перадавальнымі абвостранае слуханьні вершаванай прамовы кампазітарам. У арганічным яднанні музыкі і паэтычнага тэксту кампазітарскім слыхам улоўліваюцца драбнютка руху цякучай маўленчай інтанацыі, ледзь адчувальныя часовыя распеванія галосных, дзівосны па прыгажосці часовай асіметрычнасці шэрагаў рознай велічыні радкоў рытм буйнога плана, свабодны, на першы погляд, ад якой бы там ні было ўстойнай рытмічнай зададзенасці і стопныя схемы. Пры жаданні ва ўласна стиховай структуры можна злавіць яго ў якасці базавай для першага пентаметра («Чыстыя слёзы в е вачэй пакаціліся нізкай парванай») шасцістопны дактыль, які складае рытмічнае своеасабліваць адной пачатковай суцэльнай радкі, а таксама падобнай ёй наступнай, толькі падзеленай на дзве часткі. Падпарадкоўваюць сябе гэтаму ж стиховому рытму і другой («Хіліцца да Вечар дзэн, І даўжэйшымі робяцца цені») і трэці пентаметры («З нізкага берагах дно акіяна вачам недаступна»). Радкі строфаў пры гэтым няроўнаскладовымі, цотныя стиховыя шэрагі адрозніваюцца ад няцотных на адзін-два склада па прычыне адрознення клаўзулы і магчымасці адсякаць ў завяршальных верш сегментах асобныя складовыя адзінкі схемнага стиховага памеру. Пры гэтым акцэнтнымі рытмічная паэтычная мера строга выконваецца. У музыцы кароткая двух-, часам чатырехстывая страфа зноў-такі ператвараецца ў нейкі свабодны неметрический верш, які збірае ў лёгкім і далікатным, ледзь вальсавым музычным руху. Строфичность ў структуры верша завуаляваная скразным станаўленнем вакальнай монодзіі, адсутнасцю ў сувязі з гэтым звыклых для песеннай кампазіцыі, шырока прадстаўленых у сусветнай музычнай літаратуры знакаў рэпрызы, Вольты, адсылае ў пачатак папярэдняй страфы. Гэта не эквірытміческий пераклад з мовы аднаго мастацтва на іншы. Музыка і слова дыхаюць ва ўнісон, аднак вядучае становішча, няўлоўнае найтонкае лідэрства застаецца за музычным пачаткам. Кожны імпульс у руху паэтычнай думкі — з прыцягненнем прасторавых асацыяцый рэалізуецца ў іх музычна-інтанацыйна разгортванні, аб'ёмнасці гучання, загадкавым і зачаравальным вышынным перамяшчэнні («з нізкага берага на вяршыню прыбярэжнай стромай»), які адказвае сэнсаваму напаўненню вербальнага тэксту, у кантрасным супастаўленні што спяваюць матэрыялу, рознай яго канцэнтрацыі ў форме («чыстыя слёзы з вачэй пакаціліся», «з хварэем пад Захад жыцця» «але ўзбярыся ўтару на вяршыню») — і прамаўляець, рэчытураемага паэтычнага слова. Чысціня і працінае вастрыва, «Крыштальная» празрыстых, нетрывіяльна якія гучаць гармоній, тэмбравых фарбаў, полетность кожны раз нечакана абрываецца, незавершанай, заўсёды ўся імкнецца на ўзыходжанне меладычнай лініі, ператваральнай, звяртаецца кожны раз у сваю семантычную супрацьлегласць — з узнёсла-ўтрапёнае ў згладжаную па экспрэсіі, якая губляе імпульс руху, як бы само знішчаюцца адкрытую, найўнюю пачуццёвасць напева, што заўсёды адпавядае моманту злому, пераходу ў іншае, нечаканае стан выказвае паэтам думкі ў патрэбнай, кампазіцыйна абгрунтаванай кульмінацыйнай кропцы. Вы-

будаваная падобным чынам музычна-драматургічная лінія дазваляе, хто чуе спасцігнуць, яшчэ ў большай ступені прачуць глыбіню, прыгажосць чалавечых, ня якія ляжаць на паверхні свядомасці, сэнсаў, дзеля якіх, уласна, і існуе мастацтва паэзіі.

Свабоду творчасці мастак-паэт і мастак-кампазітар могуць знайсці толькі ўнутры сябе. Паўната жыцця, радасць вясновага абнаўлення, зімовы траскучы мароз, вецер, завіруха, лятуць пры яздзе на санках боры, лугі, якая закіпае ў грудзях кроў — вечная сіла прыродных стыхій знаходзіць выхад у ўтрапёнае чалавечай душы. Гімніческое, перапаўняюць аптымізмам, буянства, змяталі ўсё на сваім шляху ўспрыманне жыцця — нядоўгі, але важны момант быцця, які вызначае запас яго трываласці. Гэта пантэістычнай стан, моцнае і дакладнае ўражанне, пакідае ім, адлюстравана ў песнях-рамансы І. Маціеўскі, напісаных на вершы аднаго з любімых кампазітарам паэтаў — на гэты раз у строгай страфічнай песеннай форме з пануючай у ёй і выбудоўвае яе «пад сябе» бясконцай мелодыяй: «Перад паводкай», «Па-над белым пухам», «Зімой» і інш. напевы другога з пералічаных песень-рамансаў ўвасабляе ў сабе шырокае, прывольнае меладычнае пачатак. Ён рухаецца да вяршыні невялікімі, якія займаюць прастору ў два верша паэтычнага тэксту, у меру завершанымі двухсінтагменнымі меладычным пабудовамі. У далейшым — у вольным, умоўна секвенцыйным ўзыходжанні меладычных вяршыняў перамяшчаецца спачатку на тэрцыю, а затым, у новым інтанацыйна руху — займае квінтовы, квартовыя вяршыніныя тоны, паніжаную кварту і тэрцыю. Такім чынам, другая, якая развівае страфа узбуйненага па форме запеў, размяшчаецца ўжо ў танальнасці на секунду вышэй пачатковай (замест асноўнага тону F — танальнасць G). Яе заключная кульмінацыя абароніць ад першапачатковай, заяўленай у першай строфы, на актаву вышэй. Заканчваецца гэты незвычайны двухстрофны запеў непадрыхтаванай меладычнай мадуляцыяй, якая вяртае мелодыю ў рэчышча пачатковай танальнасці. Так спывае сэрца, сама трапяткая, разняволеная душа, нічым не абмяжоўваемая і якая знаходзіцца сам-насам з прыродным прасторам — на прыволле. Тут ёсць дзе разгарнуцца вакальнай стыхіі, прадэманстраваць неабмежаваны пеўчы дыяпазон, майстэрства — божы дар спевака.

Феномен выдзялення шэрагу «буйных планаў» — выразны мастацкі і тэхнічны прыём, запазычаны ў мастацтве кіно і праяўлены ў гукапісу, агучванні галасоў прыроды — у музыцы стыхій, іх неўтаймаванай прыгажосці, пачуў і паэтам і кампазітарам. Ён прыўносіць асаблівую ўнутраную экспрэсію, становіцца элементам трансцэндэнтальнага ў адпаведнай групе твораў «ландшафтнай» серыі. Гэтыя вершы-песні выклікаюць непасрэдна яркі водгук уласнай эмацыйнасці ў слухача, ўздзейнічаюць на яго падобна да самім рэальным, які выражаны ў музыцы выявам стыхій, якія абнаўляюць, чысцяць звыклы навакольны свет. Стыхіі быццам самі пачынаюць гучаць, самі становяцца музыкай у ходзе песеннага прасоўвання, асабліва ў кульмінацыйных моманты — на фортэ і фартысіма, адпавядаючы ў гэтым плане разгортваюцца ва ўсю моц сваім рэальным прыродным гука-акустычным магчымасцям і амаль вар'яцкай маляўнічасці. Вядома ж, вясновае красаванне вішнёвага саду, зіготкія ў ночы рожкі мясяца застаюцца доляй упадабанай кампазітарам цішынёй і пяшчоты, прасветленага, беражлівых тушэ ў інтэрпрэтацыі яго твораў.

Асаблівую невялікую групу зборніка складаюць песні-рамансы, закліканыя смяшыць публіку, але па сутнасці ў большай меры — якія прымушаюць яе задумацца, прымерыць на сябе падобныя жартаўліва-

гумарыстычныя сітуацыі, «пераварыць» іх уяўныя гэтак прасценькімі і трывіяльнымі паэтычнымі заключэння-сентэнцыі — з элементам насмешлівы над дзеяннямі і думкамі персанажаў. Такія увасобленыя ў музыцы Мацыеўскі байка Багдановіча «Варона і Чыж», збольшага песні-рамансы «Азра», «трыялеты». Кожная з гэтых кампазіцый — маленькі спектакль. Тут узнікае драматургія, працягая тэатралізацыі, а не толькі сюжэтнай падзейна. Саркастычнае пачатак, выказанае з бляскам і словам, і музыкай у які стаіць крыху асобна «трыялеты», калі ў перабіваўся чарговым новым мелостишнем на абарваныя кадансе папярэдняга меладычнага пабудовы, дапоўненым рэзкай, спадарожнай яму зменай пануючага настрою — спакойнае, вясёлае музычнае апавяданне раптам перарываецца вопросительна — няўпэўненай інтанацыяй або нечаканым, што разбураюць папярэдняе пабудова рытмічным зрушэннем-акцэнтам, — здольныя перадаць эмацыйна-псіхічную дынаміку асобы, паказаць хуткапынным перамены ў ходзе паэтычных разважанняў філасофску наладжанага маладога паэта. Музыка-мастацкае прачытанне дэманструе яднанне двух галоўных структурных пачаў музычна-паэтычнай кампазіцыі, у той жа час падкрэсліваючы, шматкроць узмацняючы сэнсы, зададзеныя паэтычным арыгіналам. «Дзе-то гэта інтэрпрэтацыя таго, што закладзена ў вершах, а дзесьці — нагода для жарту ці журыся», — заўважае аўтар музыкі.

І ўсё ж не адкрытае, перапаўняюць пачуцці захаплення светаадчуванні, народжанае ва ўспрыманні разнастайных жыццёвых праяў, а паглыблена-філасофскі, мудры погляд на свет у патаемна-трагічным ключы — у прадбачанні насоўваецца смяротнай бяды, якія ўводзяць у нябыт усе мараў і надзеі паэта, становяцца вызначальнымі у асэнсаванні творчай спадчыны Максіма Багдановіча. Рамантычная полетность, бязважжасць, нябесная, ангельская растваранасць душы ўяўнага героя паэта ў аблоках, у сіняй вышыні неба, дзе няма ні нуды, ні клопатаў, ні шчасця, ні ласкі, з усёй шчырасцю і талентам выяўленыя ў рамансе «Падымі ўтару сваё вока» — яшчэ адна вяршыня кропка ў творчым дыялогу роднасных адзін аднаму па думцы і пачуццю паэта і кампазітара. І гэта пры отстоянні іх жыццёвых біяграфій больш, чым на восемдзсят гадоў! Мастакі — прадстаўнікі розных пакаленняў, больш за тое — розных гістарычных эпох, розных стылявых напрамкаў, абумоўленых часам. Кожны з іх для свайго часовага перыяду - адначасова нэрамантыка і авангардыст-наватар. Пры гэтым музычнае ўтрыманне, якое адносіцца да мастацкай творчасці канца ХХ стагоддзя, вопыт стварэння разнастайных па жанрах складу музычных палотнаў такім буйным, шматдосведным майстрам як І. В. Маціевский робяць паэзію пачатку стагоддзя яшчэ больш сучаснай, запатрабаванай, высокай. Саюз гэты — на здзіўленне арганічнае, плённае садружнасць, у якім сапраўды — «згадка згадку чуе» (бел.). Гэта значыць: «адзін успамін становіцца водгукам, пачаткам іншага».

«Плакала лета» — зусім невялікі па часе гучання і пранізлівы па сіле захаваных у ім перажыванняў раманс, успрымаецца як метафара, вобразная мімалётнасці, перанесеная, спраецыявалася са свету прыроды на жыццё паэта: «Бледныя восеньскія кветкі, вшпеленыя горам, тугою, слязінкі лета, выраслі, каб тут жа загінуць. Можа таму так любоўна надарвалі душа вянок з вас сплятае»... У вершы крыецца разгадка тытульнага назвы кнігі вершаў паэта, дадзенага ўжо пасля яго смерці і, натуральна, не ім самім, але дакладна і проста ўключае яго думы і пачуцці. У музыцы Ігара Маціевскага гэтае кароткі вершык, нечакана стаў загалоўным для цыкла, набывае форму грандыёзнай па ступені выразнасці музычнай паэ-

мы, яркай, нібы пошугі чырвона-аранжавага святла ў імпрэсіяністычнай маляўнічым палатне, пранізлівы душу і які расчыняе перад слухачом непамерная па сіле талент абодвух мастакоў, пераўтваральных кожны сродкамі свайго мастацтва ўсё і ўсіх вакол, актывізуе закладзеную ў чалавечы арганізм здольнасць да эмацыйнага водгуку.

Слыхам счытваецца бясспрэчнае інтанацыйнае сваяцтва пачатковага раздзела вакальнай партыі саліста, які папярэдняя яму фартэпіянная партыя ўступлення, з беларускай абрадавай песеннай культурай. Такія знакавыя для вялікай колькасці беларускіх напеваў ход ад субкварты ўверх з опеваннем апорнага тоны h: fis-h-ais-h з наступнай філіграннай працай з заяўленым матэрыялам у рамках гэтак жа этнічна характэрнай ладоў-меладычнай пераменнасці асноўнага і субсекундовага тонаў: I-2 — ha. Гукавышынных зменнай, ўзаемазаманнасць двух гукавышынных раўнапраўных варыянтаў у рэальным гучанні субсекундовага тоны — павышанага і натуральнага: a-ais — становяцца падставай для I. У. Маціеўскага, каб, адштурхнуўшыся ад зноў здабытай апорнай прыступкі — ais, выкарыстоўваць у меладычным прасоўванні партыі саліста ужо наступны, з веданнем справы, што падаюцца апазнавальны знак беларускай традыцыі — тыпавы для мноства абрадавых жанраў інтанацыйны модуль: ais-dis-fis-gis-fis — мала терцовый лад з субквартой, пашыраны кварцьянае опеваннем III ступені з наступным октавным кідком - перамяшчэннем на актаву ўверх субквартовага тоны.

Далей пачынаецца кантрасны, які ўносіць у інтанацыйны лад раманса дух парадаксальнасці, раздзел сучаснай ва ўсіх сваіх праявах кампазітарскай музыкі, у вышэйшай ступені мастацка апраўданы — з целотонавымі, секвентно узнімальнымі хадамі ў межах вялікі тэрцыю: fis-e-d, gis-fis-e. Семантычна падобныя гучання, шматкроць апрабаваныя ў акадэмічнай еўрапейскай музыцы, атаясамліваюцца з нейкімі здарэннямі са свету казачна-міфалагічнай фантастыкі. Тут у паэтычным матэрыяле ім спадарожнічае цэнтральны матыў верша: прарастанне восеньскіх кветак ў месцы, куды ўпалі слязінкі лета. Услед за характэрным для народнай песеннай культуры дакладным паўторам другі з прыведзеных інтанацый робіцца упадабаны Маціеўскім шырокі, непадрыхтаваны узыходзячы дваіны меладычны крок у інтэрвале септым-дэцымы: e1-d2 з наступным, яшчэ вялікім па амплітудзе, замахом-уздымам ўжо да fis2. Следам ідзе, падобны гліссандо, характэрны для завяршальных сегментаў строф ў народнай культуры, інтанацыйна пашыраны скід агучанага дыхання. Целотонныя хады, зараз ужо ў межах кварты: gis-fis-ed. Вычляненне ў далейшым секстовага ходу і перанясенне тоны d на актаву ўверх: fis1-d2 вячаюць буру эмацыйных кіданняў, захаваных у мелодыі секундовымі опеваннямі — спачатку высокіх, вяршынных, а затым і нізкіх, якія абмяжоўваюць мелодыю знізу, кантрасных ў рэгістравых дачыненні, тонаў.

Гэты поўны трывогі і ўнутранай няўстойлівасці раздзел формы здаецца яшчэ больш рэльефнай, сутнасных дзякуючы ўражлівай, захапляльнай, майстэрні тэхніцы працы кампазітара з прыгатаваным фартэпіяна. Узнікаюць аналогіі з сучаснымі плынямі кубізму, абстрактнай жывапісу, суперматызма. Мастацтва ХХ стагоддзя ў вялікай меры пабудавана на шокавым эфекце, шокавым ўзбуджэнні свядомасці, адмаўленні прынцыпу заарганізаванасці класічнага і посткласічнага спадчыны, датычыць гэта формы або сродкаў выразнасці — у жывапісе, паэзіі, музыцы, тэатры, скульптуры. Тут, у гэтым творы на свядомасць бясспрэчна ўздзейнічаюць элементы навізны, нялюдскае, заўсёды глыбока уражлівага новацыйнага мастацкага пасылу.

Партыя фартэпійнага суправаджэння — раўнапраўная з сольнай вакальнай — насычана ўласнымі сонорыстычнымі, збольшага кантраляванымі алеаторычнымі сэнсамі. Падобныя тэхнікі да гэтага часу ашаламляюць слухача-традыцыяналіста, не асабліва звыкся да сучасных тэхналогій у кампазітарскай творчасці. Выканаўцы таксама часта не гатовыя да прайгравання такога роду тэкстаў з прычыны пераважнай накіраванасці рэпертуару на музыку мінулых эпох. Гэта яшчэ адна сольная партыя — у дадзеным выпадку прызначаны для выканання на інструменце. Яна перамяжоўваецца ў раўнапраўным дыялогу з сола спевака. Піяніст, гуляючы гэтую працу, атрымлівае магчымасць не толькі пазнаёміцца, але і навучыцца некаторым новым для сябе, дастаткова стабільна выкарыстоўваным у сучаснай музыцы спосабам зносін з уласным інструментам і слухачом. Дадзеная частка цэласнай кампазіцыі раманса ўяўляе сабой своеасаблівую двойную вакальна-інструментальную кадэнцыю, падобна невялікай па фармаце інструментальнаму канцэрту. Раманс «Плакала лета» напісаны ў сіметрычнай трохчастковай форме Ава. У заключным раздзеле паўтараецца ў злёгку абноўленым выглядзе пачатковы матэрыял кампазіцыі.

Рэпрэсіўны, жорсткі, агрэсіўны свет разбуральны: драматызм, стогну, хаос. А ў ім нешта такое ўнутры бяздушных структур горада — старая трухлявая царква. У ёй ляжыць Псалтыр - вечная, зачытаная пакаленнямі нашых папярэднікаў Кніга. Ад яе жывой красы вее свежасцю — радасна спяшаецца ўдалачынь душа Максіма-кніжніка. Падобная праграма, агучаная у тым ліку і самім кампазітарам падчас асабістай размовы, становіцца асновай драматургіі супастаўлення двух кантрасных музычна-стылявых пласта, прадстаўленых Ігар Мацыеўскі ў вакальнай паэме «Кніга» («Як той Алёнай Шукаеў крыніцы чыстай»). У прасоўванні музычнай матэрыі можна на свае вочы назіраць за грандыёзным сутыкненнем двух светаў, двух разнаправленых цывілізацый, што выклікае асацыяцыі з сучасным жанрам інструментальнага тэатра. Інструментальнае ўступленне насычана вострай постмалеровскай гармоніяй, характэрнай для XX стагоддзя — стагоддзя катаклізмаў і жорсткасці. Вар'яцкія тэмпы інструментальнага ўступлення, смятаны ўсё на сваім шляху энергія свісцячых, ціхіх, бяздушных пасажаў, поўныя затоенай злосці вострыя празрыстыя сугучча вібуюць, ўжывацца ў адной вертыкалі павялічаных кварт з надбудовай да іх, якая складаецца з вялікіх і малых септیم, бясконца менююцца акордаў — секстова-септیمовых, квінтова-секстова, квінта-септیمовых рядоположэнных вертыкаляў, сугуччаў кварцянае будынкі, ланцугоў з падобных ім трох-, чатырхзвучных аккордовых паралеляў. Усе гэтыя мастацкія прыёмы нясуць у сабе адсылаючы да пэўнай неакласічнага традыцыі ў кампазітарскай музыцы XX стагоддзя.

Гісторыка-культурны кантэкст стварэння музычнага твора, безумоўна, аказвае ўздзеянне на фарміраванне яго семантыкі. Папярэдні досвед, тэзаўрус любога слухача, знаёмага з музыкай Д. Шастаковіча, К. Пэндэрэцкі, К. Шыманоўскага, Б. Барток, спрыяюць узнікненню ладу нейкай несупынены пякельнай машыны, з аднаго боку. І свету святла, цяпла, спакою, надзеі, чытанага ў голасе саліста-тэнара, з другога. На фоне кантавай гарманічнай фактуры, больш шырока трактаванай і ў сваім прасоўванні паступова ператваральнай з акадэмічна-гарманічнай, пабудаванай на чыстых сугучча, у бок пашыранага гарманічнага мыслення, зноў-такі абвастраецца шматлікімі вертыкаль секундовага, септакордова-секундовага, квінтова-, Секста-секундовага ладу з рознага роду падваенне і кароткімі, поліфанічнага склада, мелодызіраванымі украпінамі — расшчапленне ў сярэдніх

галасах, размяшчаюцца мелодыкі-декламационныя, вялікага дыхання сола спевака, якія прадстаўляюць у працэсе станаўлення бясконцую, сучасную па сваёй структуры і шматколернасці монодыю ў яе непрадказальных ладоў-меладыхных пераходах-пераўтварэннях і нечаканай кантылене кульмінацый. Гэта яшчэ адзін драматургічна вывераны цэнтр цыклу, вяршыняй інтэлектуальнага момант, ад якога распасціраюцца злучныя ніткі да іншых складнікам зборніка. Усё астатняе чуецца, трактуецца ў далейшым скрозь прызму гэтага нумара. Ён мог бы стаць часткай нейкай авангарднай камернай опернай кампазіцыі, якая прадстаўляе арыёза тэнара.

Лінію ахутаў смуткам лірыка-філасофскага разважання, які рэалізуецца адначасова ў паэзіі і музыцы і які мае сваім вытокам традыцыйную беларускую жаночую лірычных песень — песні аб долі, пра жыццё ў чужой сям’і, працягвае раманс «Роздум». Этнічную складваючую характарызуе ў гэтым рамансы музычны інструмент — дуда, прадстаўленая кампазітарам, знаўцам традыцыйнай музычнай культуры славянскіх і многіх іншых народаў свету, даследчыкам, усебакова асэнсоўвае працэсы гістарычнага і сучаснага прасторы музыкі, у якасці раўнапраўнага з пеўчай саліруючага інструментальнага галасы. Менавіта гэты інструмент бытуе ў беларускай культуры не толькі для ўвасаблення музыкі «Мпад танец», але і для замацаванага ў традыцыі функцыянальна суправаджэння «пад песню». У поўнай згодзе са стылістыкай гучання, акустычна і этнічна пэўным ў канструяванні працэсуальнай музычнай формы, выступае матэрыял, нараджаліся з тетраарда ў квінта (fis-e-d-h) — знакавы для абрадавай песеннай культуры беларусаў інтанацыйны модуль, атабарыўся нечаканым чынам у верхняй зоне октавных гукарада. Прайграваны на інструменце пастухоў — народных мудрацоў, філосафаў з іх схільнасцю да адзіноты, разважання, гэты тэматычны матэрыял уяўляецца цалкам натуральным і арганічным. У тым жа інтанацыйна ключы знаходзіцца вакальная партыя саліста. Адштурхваючыся ад гучання традыцыйнай беларускай дуды і захоўваючы ў якасці стылявога арыентыру непарыўнасць у ёй дыхальнага і музычна-інтанацыйнага пачаў, сола спевака, убіраючы ў сабе акругленасць, настрой на хвалепадобнае рух песеннай этнічнай мелодыкі з яе асіметрычным, больш доўгім, чым ўзыходжанне да чарговай вяршыні, ніспаданнем меладыхнай лініі, дапаўняецца паралельна распрацоўваецца ў партыі інструменталіста, ужо немагчымай ў народнай беларускай музыцы ланцужком меладыхных ходоў да нечаканых, храматычных збудаваным паслядоўнасць апорных тонаў, якія ўтвараюць ладоў-меладыхную зменнай: h, ais, cis, fis, b, e, a, fis, dis. Апошні з гэтых тонаў вызначае танальнасць сярэдняга раздзела прасты трохчастковай формы, якая рэалізуецца ў дадзеным рамансы — *riu agitato*, закліканы ўвасобіць хвалявання, рамантычныя страхі, фантастычныя бачання ў вячэрнім, зялёным, як лёд, небе, па якім «сумна плыве бледна-сіні малады месяц». Так пачуў гэты верш Багдановіча кампазітар, адасобілася ў песеннай форме як сярэдні, кантрасны названы, нічым не які вылучаецца ў чытаная з дапамогай зроку фрагменце верша. Інструмент зноў выступае то ў якасці саліруючага, то суправаджальніка спеваў — з якіх развіваюць, дапаўняючымі зададзенае працягу песеннай формы кароткімі матэрыяламі імітацыямі. У іншых выпадках інструментальная партыя ўспрымаецца ўжо ў якасці працяглага, вольнага падгалосак вакальнай. Пры такой паглыбленасці ў традыцыю І. Ц. Маціевскіх, быўшы «да мозгу касцей» сучасным, высока адукаваным аўтарам, думае гукавымі катэгорыямі, шмат у чым апераджальнымі звычайны слухачкі вопыт і публіку.



Два вакальных дуэта — «Не Кувай ты, Шэрая зязюлю» і «Па-над белым пухам» (апошні існуе як у сольным, так і двухгалосных варыянтах), чыстыя, светлыя, часам ледзь азмрочаныя сумам, маюць сваёй мастацкай мэтай зразуменне гармоніі, узаемаразумення, поўнага зліцця галасоў і душ, што сьпяваюць. Пераважаюць у фактуры гэтых песень-рамансаў терцовыя, зрэдку секставыя паралелі з асобнымі, бурдон тыпу, затрыманнямі, хады з квінтового сутучча ў тэрцыю, іншымі прыёмамі двухгалоссем, характэрнымі для традыцыйнай позняй беларускай лірыкі, пераважна заходніх рэгіёнаў.

Харавое творчасць Маціеўскі з уласцівай яму ўсё амаль невыноснага меладычнасцю, «спяваючыя фактурай» галасоў і, разам з тым, вострай сучаснасцю, непрадказальнасцю ў созвучаных настоі перш за ўсё на новым слышанні архаікі, нейкіх докласіцыстычных пластоў музычнай спадчыны. Усё ў гэтых партытурах ідзе ад магчымасцяў голасу і тонкага адчування прыгожага. Веданне музыкі ранняга хрысціянства, візантыйскага і партеснага спеваў — у сувязі з папярэднім вопытам І. У. Маціеўскага ў напісанні духоўных твораў для хору на кананічныя тэксты, і пранізлівае слуханні ў гэтых жа творах новых гукавых светаў застаюцца ў хоры «Ахвярам красе» ў большай меры ў межах класіцыстычнага канону, антычнай рацыянальнасці. Зыбкі вобраз падпаленай свечкі — жывая метафара жыцця, адна з упадабаных радкоў, часта употребімых у чарадзе параўнанняў рускімі паэтамі Срэбнага стагоддзя (Л. Анненский, А. Блок, Б. Пастарнак і інш.). Гэтак жа блізкі гэты вобраз іх сучасніку і ровестніку - Надвор'ечка М. Багдановічу.

Імпровізацыйная свабода, надзвычайную пластычнасць, бліскучае валоданне сучаснымі сонорыстычнымі тэхналогіямі, цікавасць да харавой гукапісу, новай гармоніі, тэмбравыя разнастайнасці, малюнку з дапамогай голасу як музычнага інструмента свісту ветру, скуголенні завірухі, ўдарнага, пужалага рытму містычнай, ўсхадзілася стыхіі, рогату п'янай завеі, дынамічнага разгортвання прыродных стыхій, увасобленых у харавой партытуры другога публікуемага ў зборніку харавога сачыненні І. Маціевскага на вершы М. Багдановіча — «Завіруха», не могуць не захапіць як слухача, так і музыканта-выканаўцы. Паэзія — гэта не тое, што перакладаецца. Вершы — тое, што да канца не зразумець. Можна толькі патрапіць або не патрапіць у рэзананс. Прычым толькі ў вершах, якія працябе.

Неабходна адзначыць, што цыкл «Вянок» складваўся і пісаўся паступова, па меры выбару кожнага чарговага верша кампазітарам і з'яўлення пякучай неабходнасці пачуць яго увасобленым ва ўласнай музыцы. Шмат у чым інтуітыўна вызначалася і далейшае размяшчэнне кожнага з нумароў. У выніку склалася стройная і лагічна апраўданая паслядоўнасць твораў як цыкла з вылучэннем у ім пэўных тэматычна і стылістычна аднародных груп.

Выкананне вакальнай музыкі І. В. Маціеўскі, напісанай на вершы беларускага паэта-класіка М. Багдановіча, патрабуе і ад піяніста, і ад спевакоў праўдзіва высокага майстэрства, прафесіяналізму, вопыту валодання ўсімі сучаснымі тэхнічнымі і мастацкімі навыкамі канцэртуючых музыкаў-віртуозаў, для якіх не існуе нездзяйсняльных — ёсць толькі шчырая любоў да музыкі і таленту ва ўсіх іх праявах.

## СЕМАНТЫЧНЫЯ ПАРАЛЕЛІ: ПАЭЗІЯ І ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА

У 1981 годзе ў Мінску адбылася важная падзея: адкрыццё літаратурнага музея, прысвечанага творчасці класіка беларускай паэзіі пачатку ХХ стагоддзя Максіма Багдановіча. Экспазіцыя, створаная мастакамі і навуковымі супрацоўнікамі, аднавіла жыццёвы шлях і самабытны свет майстра.

Калекцыя музея па зместу застаецца вельмі рознастайнай: кнігі — круг чытання паэта, уласныя зборнікі, у тым ліку — знакаміты «Вянок» з яго аўтографам, рукапісныя лісты з вершамі, а таксама шматлікія пісьмовыя ўспаміны блізкіх М. Багдановічу людзей. У нягучнай атмасферы мадэрна сярод асабістых дакументаў, фотаздымкаў, старадаўняй мэблі ў невялікіх пакоях асабняка ўтульна размясціліся жывапісныя і графічныя творы, якія занялі на сценах годнае месца.

Творчасць Максіма Багдановіча выкрысталізоўвалася ў той перыяд, калі ў рускім і славянскім мастацтве ішлі пакутлівыя пошукі гармоніі і прыгажосці. Новая сістэма каардынат ужо не абавіралася на тую рэгламентаваную аснову, якая склалася ў папярэдні перыяд. Гэта быў час «канунаў», чакання пераменаў. Такая сітуацыя спарадзіла мноства саюзаў, аб'яднанняў, гурткоў. Акрамя таго, інтэграцыйнасць мастацкіх працэсаў давала магчымасць творцам прапанаваць кожнаму свае новыя рэчы «з аглядкай» на іншыя віды мастацтва. Яскравым прыкладам такога роду накіраванасці стала творчая дзейнасць мастакоў з аб'яднання «Свет мастацтва», створанага на рубяжы XIX–XX стагоддзяў Сяргеем Дзягілевым і Аляксандрам Бенуа.

У літаратуры новая эпоха суправаджалася нечакана хуткай зменай эстэтычных арыенціраў, аднаўленнем літаратурных прыёмаў. Асабліва дынамічна развівалася ў гэты час паэзія. Адухоўленасць цэлага сузор'я майстроў слова была нічым іншым, як паэтычным рэнесансам. Своеасабліва кантамінацыя розных стыляў і форм абнаўляла мастацкія магчымасці. Невыпадкова ў вобразным строі вершаў Максіма Багдановіча рэалізавалася пластычная мова жывапісу і графікі, песенны фальклор роднага краю, урбаністычныя ідэі і г. д.

Не атрымаўшы належнага прызнання пры жыцці, паэт усё ж набыў сваіх прыхільнікаў ў коле творчай інтэлігенцыі канца ХХ стагоддзя. Менавіта ў гэты час аматарам слова адкрылася рознастайнасць мастацкіх намераў беларускага майстра.

У сувязі з гэтым важна адзначыць творы, якія былі створаны пад уплывам паэзіі М. Багдановіча, і, перш за ўсё, працы кампазітараў і мастакоў. Адным з важных аб'ектаў даследавання стаў зборнік вершаў пад агульным загалоўкам «Вянок». У ліку прыхільнікаў гэтай паэтычнага працы апынуўся наш сучаснік — кампазітар Ігар Маціеўскі. Тонкі знаўца рускай і славянскай «рубежнае» паэзіі, ён па вартасці ацаніў невялікі, але глыбока прачулы збор вершаў беларускага аўтара. Музыка, напісаная ім на вершы з гэтага зборніка, па словах музыказнаўцы Галіны Таўлай, стала «...роўнацэнным, а ў нечым вельмі яркім і новым па якасці музычным прачытаннем вершаў

паэта...». Нетрывіяльны спосаб мыслення ў кантэксце моцнай акадэмічнай школы і глыбокае веданне этнічных традыцый дазволілі кампазітару стварыць вобразы, у якіх увасобіўся дух, традыцыі і стылістыка некалькіх эпох.

У гэтым кантэксце нельга не згадаць пра жывапісныя і графічныя працы, якія ствараліся менавіта пад уражаннем вершаў са зборніка.

Асаблівае месца займаюць творы вядомага беларускага мастака Генадзя Грака, шчодры мастакоўскі дар якога з асаблівай сілай увасобіўся ў мастацтве гравюры. Гравюра як від графічнага мастацтва ніколі не імкнулася да параднасці. Наадварот, яна заўсёды адрознівалася асобай скупасцю пластычных сродкаў, нешматслоўнасцю і канспектыўнасцю. Ёй, як правіла, адводзілі ролю «абслугоўвання месца». Але жаданне пераадолець гэтую якасць для сапраўднага мастака заўсёды было справай гонару.

Такое стаўленне не абмінула і Генадзя Грака. У пейзажах прызнанага майстра, на першы погляд, не выяўляеш нічога прынцыпова новага, да тэмы прыроды звярталася не адно пакаленне мастакоў. Але па вопыту даследаванняў ведаеш, што прастата і пазнавальнасць сюжэту, лаканізм ліній, чорна-белая «палітра» заўсёды нясуць у сабе няўлоўныя адчуванні, звязаныя з радасцю адкрыцця.

У працы «Цёплы вечар» адухоўленыя чалавечым удзелам палі і пагоркі застылі ў чаканні раніцы. А пакуль пануе ноч. На асветленым небе, нібы даказваючы сваю перавагу над усім светам, настойліва паведамляе пра сваё існаванне спелы дыск месяца, у цэнтры — злёгка пакрыўіўся стог сена, далей цёмныя сілуэты дрэў, а на першым плане — дзве невялікія ялінкі і нервовы зігзаг прасёлкавай дарогі. Здавалася б, у гэтак зразумелым сюжэце размова зноў ідзе пра вечныя каштоўнасці, у якія так верыў сам паэт. Невыпадкова ў адным з першых водгукаў на «Вянок» у часопісе «Наша Ніва» за 1914 г. № 8 крытык пісаў: «...не грамадскія тэмы займаюць галоўным чынам паэта: ён, перш за ўсё, шукае прыгажосці».

Будучы чалавекам захопленым, Максім Багдановіч не мог пакінуць без паэтычнага увагі тыя месцы, якія жылі ў ягоных успамінах. У гэтым сэнсе цікавы верш-прысвячэнне сабору Святой Ганны ў Вільні. Сам будынак, як мяркуюць, быў завершаны ў перыяд 1495-1500 гг. Паводле сведчанняў гісторыкаў (1), на яго месцы калісьці стаяў драўляны касцёл, але ён згарэў. Імя стваральніка каменнага храма невядома, аднак існуе гіпотэза пра тое, што праектаваў яго архітэктар Уладзіслаў Ягелончык Бенедыкт рэйты — аўтар знакамітых сабораў у Празе і Кракове. (2)

Чым прыцягнуў гэты сабор М. Багдановіча і І. Маціеўскага? Магчыма тым, што гэта адно з самых незвычайных архітэктурных збудаванняў горада, размешчанае ў гістарычнай частцы, якое намаганнямі жыхароў захавала сваю спрадвечнасць. Гісторыя гатычнай архітэктуры да перыяду пабудовы кафедральнага сабора ў Вільні вылічваецца стагоддзямі. Цэнтральнай Еўропе ў гэтым сэнсе пашанцавала больш: там праходзілі шматлікія рэлігійныя рэформы, ішло ўмацаванне царквы як духоўнага ўстанова і, адпаведна, у святле гэтага — будаваліся шматлікія храмы. Не дзіўна, што некаторыя даследчыкі лічылі культуру і мастацтва Старога Свету «адхіленнем ад агульначалавечай нормы» (3), тлумачачы гэта, у першую чаргу, унікальнасцю інтэлектуальнага вопыту майстроў будаўнічай справы. Улічваючы школу, якую прайшла Еўропа за шматлікія стагоддзі, ідэя стварэння касцёла ў невялікім правінцыйным горадзе не ўяўляла ніякіх цяжкасцей. Шматлікія гатовыя праекты да таго часу атрымалі сваю рэалізацыю і цалкам сябе апраўдалі як з пункту гледжання функцыянальнасці, так і з пункту гледжання рэлігійнай дактрыны.

Але аўтар сабора ў Вільні адмовіўся ад традыцыйнага перпендыкулярнага стылю і ўвасобіў так званую «Успалымнёную готыку» (4). Падобнае назва пайшла ад моцна падоўжаных вяршыняў арак і франтонаў на фасадах гатычных збудаванняў. У выпадку з саборам Святой Ганны вывастраныя вертыкалі ўсходняга партала «перасекліся» пльўнымі выгібамі ліній, ідучых ад ніжніх краёў доўгіх вузкіх вокнаў, тулячыся ў цэнтры фасада і утвараючы так званую кілявідную «сляпую» арку (5). Гэтая дэталі стала лейтматывам, які з’явіўся на бакавых вежках, фланкіруючых партал, на галоўным франтоне. У выніку, ідэя вышыннасці літаральна парушылася «...парывам гарачым...». Як сказаў Гётэ: «Архітэктур — гэта музыка, застылая ў камяні». Магчыма, таму, убачыўшы аднойчы тварэнне сярэднявечнага майстра, у душы летуценніка-паэта, а затым і кампазітара адбыліся няўлоўныя працэсы, якія прымусілі іх стварыць хвалебную песьню.

Вяртаючыся да графічных твораў Генадзя Грака, варта згадаць пра гравюры «Узімку». Жыццё ў гэтай невялікай чорна-белай прасторы паўстае прасякнутым цёплым чалавечым перажываннем, якое нясе ў сабе след адвечных мудрых тварэнняў прыроды. І нібы паўтараючы пра сябе словы: «Здароў, марозны, звонкі вечар! Здароў, рыпучы, мяккі снег...», майстар запрашае адчуць гэтыя бачныя вобразы. Надыходзіць доўгачаканая зімовая ноч, поўная таямніц, на небе ў бліскавічным святле загараюцца малады месяц і зоркі.

Загадкавая града цёмных дрэў на далёкім плане выступае як своеасаблівая мяжа рэальнага і іррэальнага светаў, дарога ўцякае ўдалячынь, а потым ... міраж. І толькі чорныя птушкі — вартавыя ночы, засцерагаючы спрадвечнасць, спыняць любога, хто паспрабуе яе парушыць.

Гэты складаны кантэкст, безумоўна, нараджаецца не без удзелу слова. У прыведзенай вышэй строфе адсутнічаюць разгорнутыя метафары (у многіх вершах «Вянка» не выяўляюцца звароты мовы, збытныя пераноснымі сэнсамі), але ёсць далікатныя і простыя параўнанні, якія пры ўсёй сваёй яснасці і зразумеласці даюць магчымасць ўключыцца ў псіхалагічны працэс уздзеяння паэтычнага слова ўяўленню мастака. Абраны вертыкальны фармат ліста абмяжоўвае прастору, разбіўка на некалькі планаў дае магчымасць разгарнуць дзеянне не ў шырыню, а ў глыбіню, рознастайныя лініі: ад жорсткай і проста лінейнай да мяккай і гнуткай, дазваляюць стварыць не проста настрой, але яго нюансы.

Зімовыя пейзажы — адна з любімых тэм у творчасці розных пакаленняў мастакоў.

У гэтым плане цікавасць выклікае яшчэ адна праца з калекцыі музея — гэта «Зімовая дарога» Віктара Сташчанюка. У традыцыйным кантэксце фармальных прыёмаў мастак захоплена распавядае глядачам пра асаблівасці зімы. Адступаюць моцныя маразы, доўгачаканае цяпло напаўняе новы дзень багатай палітрай адценняў. На далёкім плане, датыкаючыся да лініі гарызонта, разгортваецца стужка тонкаствольных дрэў. Блакітнаватае марыва неба ахоплівае вёсачку, схаваную за пагоркам, невялікі ельнік, доўгія ствалы бяроз з навіслымі пад цяжарам снегу галінамі. І зімовая дарога — маўклівы сведка працякання жыцця «перасякае» усю прастору ліста, у чарговы раз нагадваючы свету пра пастаянны рух у прыродзе і жыцці, які ніколі не заканчваецца. Выбіраючы падобны па сэнсе твор з «Вянка», пагляд спыняецца на невялікім вершы «Зімовая дарога». Ёсць у ім карцінная змястоўнасць: «пырскі золата ў небе», «серабрысты туман», «сіняя даль». Асаблівая гукавая пабудова фраз і слоў з дамінаваннем звонкіх зычных перадае радасны ўзнёслы настрой лірычна-

га героя. Суаднясенне фармальна-мастацкіх прыёмаў верша і гравюры дае права казаць пра агульны ідэйна-сэнсавы змест абодвух твораў.

Калі супаставіць творчыя пошукі Максіма Багдановіча з тым часам, у якім ён працаваў, то становіцца зразумелым яго цяга да складання твораў сімвалісцкага толку. Варта заўважыць, што паэты гэтага перыяду захапляліся гукапісам як адным з важных канструктыўных матэрыялаў пры стварэнні вобразаў. Немалую ролю ў прыхільнасцях паэта адыграла захапленне паэзіяй Поля Верлена — заснавальніка літаратурнага сімвалізму і імпрэсіянізму. Аднак узвялічванне французскім вершапісцам пачуццяў на мяжы стану глыбокай тугі і распачы не было блізкім Максіму Багдановічу. Яго пошук прыгажосці — гэта крыху сумнае, але заўсёды шчырае падарожжа, а лірычныя героі — часцей за ўсё адушаўленыя з’явы прыроды.

І нават тады, калі гаворка ідзе пра смерць, напрыклад, у музычна-паэтычным творы «Ахвяра прыгажосці», усе героі становяцца адметнымі з’явамі вялікага свету: падпаленая свечка — сімвал хуткаплыннасці жыцця, — «бліскучая», «прыгожая і светлая», яе агонь — «прыгажосць жывая» і ахвяра «бязвольнага» матылька таксама прыгожая.

У Генадзя Грака ёсць яшчэ адзін твор з серыі «Места», у якім выразна рэалізуецца думка пра катастрофу ўсяго чалавецтва. Тэма Армагедона — адна з вельмі запатрабаваных у сусветным мастацтве. Многія пакаленні графікаў і жывапісцаў па-рознаму яе трактавалі. У рэнесансным разуменні карціны, звязаныя з канцом свету, звычайна мелі ў сабе шмат падрабязнасцей і ізабілавалі другараднымі дэталямі. Дастаткова прыгадаць класікаў Паўночнага Адраджэння Дзюрэра, Босха, Брэйгеля, чые творы ўяўлялі свайго роду ідэалогію для веруючага чалавека.

У працы беларускага майстра няма той дэталізацыі, якая была гэтак важная для майстроў мінулых стагоддзяў. Тым не менш, аўтарская канцэпцыя «канца свету» пераканаўча рэалізуецца пры дапамозе фармальна-пластычных прыёмаў. На амаль квадратным аркушы з’яўляюцца два планы. Ніжні рэгістр — першы план — запоўнены контурамі цэркваў, званіц, нагрувашчваннем дахаў і крыжоў. Апошнія ператвараюцца ў застылыя крышталі, што асвятляюць сваім святлом мірыяды зорак на начным небе. Гэтую фасфарысцыруючую, амаль святочную атмасферу парушае ўзмах крылаў злавеснай фантастычнай жывёліны, якая кружыць над горадам, намаляваным у верхнім рэгістры. Яе контур выразна вычэрчваецца на чорна-белым фоне: вострыя крылы літаральна ўрэзваюцца ў плоскасць ліста, асвятляючы палкія і неразумныя падпаленыя вочы. Яго вялікія вушы выхопліваюць з цішыні ночы кожны ледзьве прыкметны гук. Крылы «фанатыка» гэтакія велізарныя, што горад літаральна аказваецца ў цісках зверга. Апошнім штрыхом, які ўносіць у алегорыю нейкую пэўнасць, становіцца сферычная кампазіцыя, якая перш за ўсё выказвае ідэю сцвярджэння космасу.

Для большасці мастакоў тэма творчага працэсу — адна з самых патэмных. «Спакой у доме» менавіта той твор, у якім гэтая думка знаходзіць яркае ўвасабленне. У паўзмроку невялікага, сціпла абстаўленага пакою, пад ярка-жоўтым святлом настольнай лямпы адбываецца нараджэнне слова. Два вялікіх акна займаюць амаль трэць палатна. Праз лёгкія фіранкі за акном праглядаецца ноч. Нягледзячы на відавочную жанравую аднанакіраванасць, а перад намі так званы інтэр’ер, тут спрацоўвае тая вобласць свабоды чалавечай свядомасці, якую можна ахарактарызаваць як мастацтва паглыбленай асацыятыўнасці. Таму жанравая структура

становіцца не гэтак адназначнай, асабліва калі разумееш, што «лірычны герой» знаходзіцца дзесьці побач. Акуратна раскладзеныя лісты паперы, вывастраныя алоўкі ў шклянцы, невялікая рамка з памятным фота, адсунутая на край стала стопка кніг, астываючы кубак з гарбатай, крэсла, на якім толькі што сядзелі, — гэта дэталі, якія бяспрэчна ўзмацняюць апавядальны пачатак.

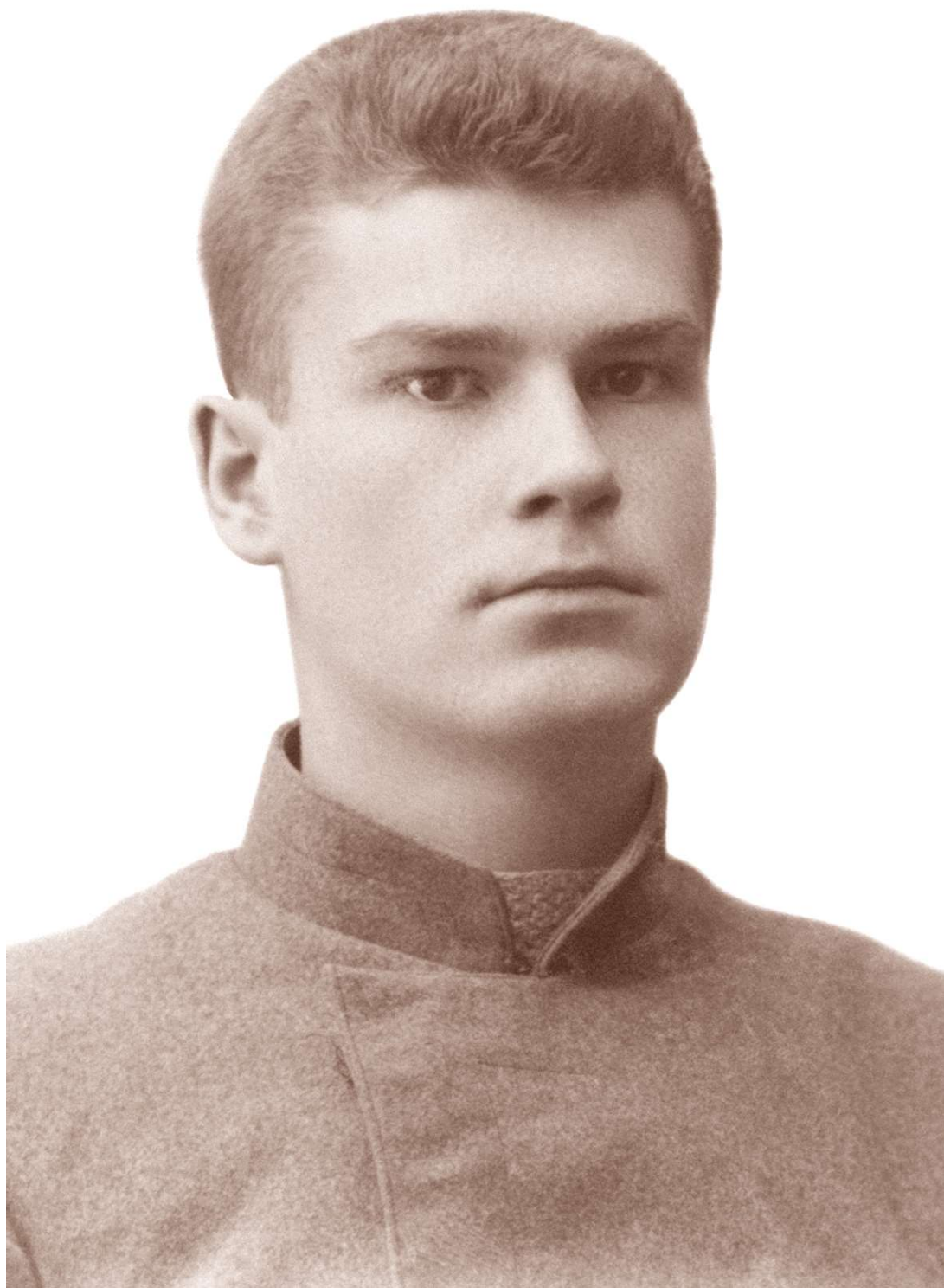
Каштоўнасць задумы гэтага твора заключаецца ў філасофскай рэфлексіі — важным баку творчага працэсу, якая тлумачыць, праўда не так адкрыта, асабліва сэнсу тварэння твораў мастацтва. Аналагічнае стан выяўляецца ў вершах і рамансах «Пентаметры» і «Ноч», дзе тэма глыбінных пачуццяў раскрываецца пры дапамозе так званай «начной свядомасці». Своеасаблівае перажыванне цемры як крыніцы нараджэння новага дае свабоду выбару, сцірае грань паміж явай і сном, робіць паэта носьбітам ісціны.

Безумоўна, у аналізаваных вышэй кропках судакранання паэзіі і выяўленчага мастацтва іх сувязі выяўлены ў пэўным сэнсе эскізна. Але нават пры гэтым пераклічка двух мастацтваў відавочная. Ня беручы пад увагу фармальны аспект, бо кожнае з мастацтваў мае ўласныя адпрацаваныя прыёмы, каштоўнаснай з'яўляецца аўтарская звышзадача. Не перагружаныя алегорыямі і сэнсамі, у вершах Максіма Багдановіча, музыцы Ігара Маціеўскага і працах вядомых беларускіх мастакоў распрацоўваюцца простыя ісціны, якія, дзякуючы прафесійнаму нюху, не ператвараюцца ў ходкія штампы, а наадварот, захоўваюць сваю спрадвечнасць, але на больш высокім узроўні, званым мастацкай праўдай.

## Літаратура

1. *Добрянский Ф. Н.* Старая и новая Вильна. Вильна: Типогр. А. Г. Сыркина, 1904. 298 с.; ил.
2. *История Мировой культуры. Наследие запада: Античность. Средневековье. Возрождение: курс лекций / Под ред. В. И. Бахмина и др.* Москва, 1998. 429 с.
3. *Медонис А. Э.* Туристу о Вильнюсе / Пер. О. Капланаса, М. Шулькинаса. Вильнюс: Минтис, 1965. 224 с.; ил.
4. *Минцлова М. С.* По древней Литве. Путевые наброски СПб., 1914. 32 с.; ил.
5. *Папшис А.* Вильнюс / Пер. Д. Гельпернаса. Вильнюс: Минтис, 1977. 144 с.; ил.

(Пераклад Лявона Габрусёнкі)



Максим Богданович (1891–1917)  
Фотография 1914 г.?  
Литературный музей Максима Богдановича, Минск

## ВЕРШЫ МАКСІМА БАГДАНОВІЧА

### 1. Пэнтаметры (Цыкл для барытона і ф-на)

Чыстыя сьлёзы з вачэй пакаціліся нізкай парванай,  
Але, упаушы у пыл, брудам зрабіліся там.

\* \* \*

Хіліцца к вечэру дзень і даўжэйшымі робяцца цені;  
З бодем пад захад жыцьця ўспомніш пра гэтае ты.

\* \* \*

З нізкаго берэгу дно акіяна вачам не даступна, —  
Глуха укрыла яго цемень вады.  
Але ўзбярыся ў гару на вяршыну прыбрэжнай страмніны, —  
Кожны каменьчык на дне, пэўна, пабачыш ты стуль.

### 2. Касцёл св. АННЫ ў Вільні (арыя для сапрана і ф-на)

Каб залячыць у сэрцы раны,  
Забыць пра долі цяжкі глум,  
Прыйдзіце да касцёла Анны,  
Там знікнуць сцені цяжкіх дум.  
Як лёгка да гары, як красна  
Узносіць вежы ён свае!  
Іх зарыс стройны ў небе ясна  
Ізломам дзіўным устае.  
А вастрья іх так высока,  
Так тонка ў вышу неба тнуць:  
Што міг — і ўжо, здаецца воку,  
Яны ў паветры паплывуць.  
Як быццам з грубаю зямлёю  
Расстаўся стройны, лёгкі гмах  
І вась, чаруючы красою,  
Ўступае на блакітны шлях.  
Глядзіш, — і ціхнуць сэрца раны,  
І забывае долі глум.  
Прыйдзіце да касцёла Анны,  
Там знікне горач цяжкіх дум.

### 3. Кніга (для барытона і ф-на)

Псалтыр, пакрытую няжорсткай, бурай кожай  
Я ўзяў і срэбныя засьцёжкі адамкнуў  
Перэчытаў рады кірыліцы прыгожай,  
І воску з ладанам прыемны пах пачуў.  
Вось псальма сьлічная: «Як той алень шукае



Крыніцы чыстай, так шукаю Бога я».   
Як вее сьвежасьцю яе краса жывая!   
Як радасна ўсё далыш сьпяшыць душа мая!   
І бачу я ў канцы няхітраю прыпіску   
Што «кнігу гэтую, раб Божы, дзяк Гапон   
Дзеля душы спісаў у месту Воўкавыску.   
У рок сем тысяч сто васьмы с пачатку дзён».

#### **4. Пад зімовай маскай** (раманс для барытона або мецца-сапрана і ф-на)

Кінь вечны плач свой   
Аб старонцы!   
Ня ужо жэ цёмнай ноччу ты   
Не бачыш, што глядзіцца сонцэ   
Ў люстэрка — месяц залаты?   
Не згасла сонцэ! Сонцэ гляне,   
Усіх падыйме ада сна.   
Ён, гэты дзень, ешчэ настане, —   
І ачунее старана!   
Я пад яе зімовай маскай, —   
Пад сьнегам, — бачу твар вясны,   
І вее верш мой дзіўнай казкай,   
І ясны ён, як зорак сны.

#### **5. Зімой** (арыя для баса і ф-на)

Здароў, марозны, звонкі вечар!   
Здароў, скрыпучы, мяккі снег!   
Мяцель не вее, сціхнуў вецер,   
І волен лёгкіх санак бег.

Як мары, белья бярозы   
Пад сінявой начной стаяць.   
У небе зоркі ад марозу   
Пахаладзеўшыя дрыжаць.

Вільготны месяц стуль на поле   
Празрысты, светлы стоўп спусціў   
І рызай срэбнаю раздолле   
Снягоў сінеючых пакрыў.

Ўзрываіце ж іх санямі, коні!   
Звіні, вясёлых бомбаў медзь!   
Вакол лятуць бары і гоні,   
Ў грудзях пачала кроў кіпець.

#### **6. Зімовая дарога** (раманс для барытона і ф-на)

Шпарка коні імчацца у полі,   
Сумна бомы гудзяць пад дугой,

Запяваюць аб долі і волі,  
Навяваюць у сэрцы спакой.

Ўюцца змейкай срабрыстай дарожкі,  
Брызгі золата ў небе блішчаць,  
І маркотныя месяца рожкі  
Праз марозную мглу зіхацяць.

Поле нікне у срэбным тумане,  
Снег блішчыць, як халодная сталь,  
І лятуць мае лёгкія сані,  
Унашуся я ў сінюю даль.

## **7. Перад паводкай** *(для сапрана або тэнара і ф-на)*

Праясняецца пагода,  
Бо вярнулася вясна.  
Ўсё чакаеш, што прырода  
Ўстрапянецца ада сна.

І пад птушы крык і гоман,  
Даўшы хвалям вольны ход,  
Прыпадыме бацька Нёман  
На хрыбце магутны лёд.

Зазвіняць жалобна крыгі,  
І бурлівая вада  
Снег, размоклы ў час адлігі,  
Змые з луга без сляда.

Дык разліўся жа раздольна  
Ў чыстым полі і гаю  
І красой паводкі вольнай  
Душу выпрастай маю!

## **8. Падымі у гару сваё вока** *(для сапрана і ф-на)*

Падымі у гару сваё вока,  
І ты будзеш ізноў, як дзіця,  
І адыдуць-адлынуць далёка  
Ўсе трывогі зямнога жыцця.

Ціха тучу блакіт закальша,  
У душы адрасце пара крыл, —  
Узляціць яна ў сінюю вышу  
І ў струях яе змые свой пыл.

Там не трэба ні шчасця, ні ласкі,  
Там няма ні нуды, ні клопот,  
Ты — царэвіч цудоўнае казкі,  
Гэта хмара — дыван-самалёт!

**9. Плакала лета, зямлю пакідаючы** (*арыя для сапрана і ф-на*)

Цветы осенние милей  
Роскошных первенцев полей.  
**А. Пушкін**

Плакала лета, зямлю пакідаючы;  
Ціха ліліся слязінкі на поле.  
Але прыгожаю восенню яснаю  
Там, дзе упалі яны, вырасталі  
Кветкі асеннія, кветкі, ўспаённыя  
Тугаю, горам, слязінкамі лета.  
Кветкі асеннія, родныя, бледныя!  
Выраслі вы, каб ураз жа і  
згінуць.  
Можа таму-то душа надарваная  
Гэтак любоўна вянок з вас сплятае.

**10. Круг** (*раманс для барытона і ф-на*)

**Д. Д. Дзявольскаму**

Быць можа, пуціна жыцця  
Лягла пярсцёнкам, друг.  
І я ў краіне забыцця  
Не раз раджаўся, як дзіця,  
Прайшоўшы поўны круг.  
Быць можа, я не скончу жыць,  
Бо ў ім няма канцоў.  
Зноў шлях знаёмы пабяжыць,  
І ўсё, што мозг здалеў забыць,  
Перажыву я зноў.  
Быць мо, ў прасторы беза дна  
Ўвесь час мой круг ляціць,  
І ўся навіна та адна,  
Што ў іншым месцы пуціна  
Мо інакш заблішчыць.  
І ў новым свеце пройдзе ўсё  
Былое прада мной...  
Што ж: хай канчаецца жыццё,  
Хай зноў зварушыцца чуццё  
Мінулай пуціной.

**11. Ноч** (*для барытона і ф-на*)

Ноч. Газьніца гарыць, чырванее,  
І гарбата, астыўшы, стаіць.  
За сьцяной запевае завея,  
Сумна бомамі у полі зьвініць.  
С краю у край яе гул аддаецца,  
І чагось усё думаю я,  
Што з няволі зімовай там рвецца  
Крэпка скутая сьнегам земля:

Грудзі моцныя цяжка ўздымае,  
Ветрам вее, як дыхаць пачне,  
Сьнег халодны ў палёх калыхае,  
І вось-вось свае путы страхне.

## **12. Азра** (для барытона і ф-на)

Кожны вечар ля крыніцы,  
Дзе вада дзюрчыць, плюскоча,  
Упярод і ўзад хадзіла  
Доч прыгожая султана.

Кожны вечар ля крыніцы,  
Дзе вада дзюрчыць, плюскоча,  
Малады стаяў нявольнік  
І марнеў штодня ўсё болей.

Раз яна ў яго паціху,  
Затрымаўшыся, спытала:  
«Як завуць цябе, дзе край твой  
Ды з якога ты народу?»

Адказаў нявольнік: «Клічуць  
Магаметам з Іемена,  
А народ мой — тыя Азры,  
Што канаюць ад каханья».

## **13. Варона і чыж. Байка** (для баса і ф-на)

Прыгода гэтая не так даўно была.  
К чыжу (а сілы ён, як ведама, не мае)  
Варона прыступае:

«Скажы, ці я падобна да арла?»  
І бачыць чыж — з варонаю не жарты,  
А ўласны хахалок чаго-небудзь ды варты.

«Зусім арол», — адказывае чыж  
Вароне клятай з клёна.  
«Ну, то ж бо то! Глядзі ж!» —  
З ласкаваю гразьбой пракаркала варона  
І паляцела стуль далей.

Ўсё тое бачачы, здзівіўся верабей:  
«Браток! Ці жа вачэй не маеш —  
Арлом варону называеш?»

Засараміўшыся, чыж так пачаў казаць:  
«Я гэтым не зрабіў благога.  
Дай Бог арла варонай не назваць;  
Варону жа арлом — нічога».

#### **14. Трыялет** (для барытона і ф-на)

Дзераўлянае яечка  
Ты ўдаеш сабой зусім.  
Адчыні яго, — а ў ім  
Дзераўлянае яечка.

Гэтаксама чалавечка  
Затаіўшы ў нетрах, тым  
Дзераўлянае яечка  
Ты ўдаеш сабой зусім.

#### **15. Роздум** (для барытона і дудкі, або флейты)

Вечэр на захадзе ў попелі тушыць  
Кучу чырвоных кавалкоў вугля;  
Ціха ўсё; вецер лістка не зварушыць,  
Не скалыхнуцца ні траўкай паля;

Цёмныя цені даўжэй у лагчыне,  
Птушкі прыстаушай марудней палёт;  
Сумна плыве маладзік бледна-сіні  
У небі вячэрнім, зялёным, як лёд;

Іскрацца зорак сьняжынкі маркотна,  
Збожжэ пакрылыся шызай расой...  
Кінь можэ думкі аб долі гаротнай,  
Хоць бы на момэнт спачынем душой!

#### **16. Не кувай ты, шэрая зязюля** (песьня для дуэта барытона і сапрана з ф-на)

Не кувай ты, шэрая зязюля,  
Сумным гукам у бары;  
Мо і скажаш, што я жыці буду  
Але лепш не гавары.

Бо не тое сведчыць маё сэрцэ,  
Грудзі хворыя мае;  
Боль у іх мне душу агартае.  
Думцы голас падае.  
Кажа, што нядоўга пажыву я,  
Што загіну без пары...  
Прыляці ж тады ты на магілу,  
Закувай, як у бары.

#### **17. Па-над белым пухам** (песьня для дуэта сапрана і барытона з ф-на)

Па-над белым пухам вішняў,  
Быццам сіні аганёк,

Б'ецца, ўецца шпаркі, лёгкі  
Сінякрылы матылёк.

Навакол ўсё паветра  
Ў струнах сонца залатых, —  
Ён дрыжачымі крыламі  
Звоніць ледзьве чутна іх

І ліецца хваляй песня —  
Ціхі, ясны гімн вясне.  
Ці не сэрца напявае,  
Навявае яго мне?

Ці не вецер гэта звонкі  
Ў тонкіх зёлках шапаціць?  
Або мо сухі, высокі  
Ля ракі чарот шуміць?

Не паняць таго ніколі,  
Не разведаць, не спазнаць:  
Не даюць мне думаць зыкі,  
Што ляцяць, дрыжаць, звіняць.

Песня рвецца і ліецца  
На раздольны, вольны свет.  
Але хто яе пачуе?  
Можа толькі сам паэт.

### **18. Ахвяра красе** *(паэма для змешанага хору а капэлла)*

Сьвеча бліскучая зіе,  
Каб разступілася імгла;  
Ў яе агню — краса жывая, —  
Яна прыгожа і сьветла.

Ў блізі матыль дрыжыць ад болю  
Прываблены з імглы агнём,  
Ён рынуўся туды бяз волі  
І сьмерць сваю спаткаў у ём.

Сьвеча гарыць. З яе ліецца  
За кропляй кропля як раса,  
А матылёк ужо ня б'ецца:  
Табе ахвяра ён, краса!

### **19. Завіруха** *(паэма для змешанага хору а капэлла)*

У бубны дахаў вецер б'е,  
Грыміць па ім, зьвініць, п'е.  
І спеў ліецца ўсё мацней, —  
Гулянку справіў пан Падвей.

У бубны дахаў вецер бье.  
Грыміць па ім, зьвініць, пяе.  
Ўскіпела сьнежнае віно  
І белай пенай мкне яно.

У бубны дахаў вецер бье,  
Грыміць па ім, зьвініць, пяе.  
Па вулках вее дзікі хмель,  
Гудзіць спяная мяцель.

У бубны дахаў вецер бье,  
Грыміць па ім, зьвініць, пяе.

## ПОДСТРОЧНЫЕ ПЕРЕВОДЫ СТИХОВ МАКСИМА БОГДАНОВИЧА

### 1. Пентаметры

Чистые слезы с очей покатались разорванной нитью,  
Но упавши в пыль, грязью сделались там.

\* \* \*

Клонится к вечеру день и длиннее становятся тени.  
С болью на закате жизни конца вспомнишь об этом ты.

\* \* \*

С низкого берега дно океана очам недоступно, —  
Глухо укрыла его темень воды.  
Но взберись ввысь на вершину прибрежной стремнины, —  
Камешек каждый на дне точно увидишь оттуда.

### 2. Костел Св. Анны в Вильне

*(русский вариант М. А. Богдановича)*

Чтоб заживить на сердце раны,  
Чтоб освежить усталый ум,  
Придите в Вильну к храму Анны,  
Там исчезает горечь дум.  
Изломом строгим в небе ясном  
Встает, как вырезной, колосс.  
О, как легко в порыве страстном  
Он башенки свои вознес.  
А острия их так высоко,  
Так тонко в глубь небес идут,  
Что миг один, и — видит око —  
Они средь сини ввысь плывут.  
Как будто с грубою землею  
Простясь, чтоб в небе потонуть,  
Храм стройный легкою стопою  
В лазури пролагает путь.  
Глядишь — и тихнут сердца раны,  
Нисходит мир в усталый ум.  
Придите в Вильну к храму Анны!  
Там исчезает горечь дум.



### **3. Книга**

Псалтырь, покрытую нежесткой бурой кожей,  
Я взял и серебряные застежки отстегнул  
Перечитал ряды кириллицы пригожей  
И воска с ладаном приятный запах ощутил.  
Вот псалм прекрасный: «Как тот олень ищет  
Источник чистый, так ищу Бога я»  
Как веет свежестью ее краса живая!  
Как радостно все дальше спешит душа моя!  
И вижу я в конце нехитрую приписку,  
Что «книгу эту раб Божий дьяк  
Гапон  
Для спасения души списал в местечке  
Волкавыске  
В году семь тысяч сто восьмом от  
начала всех времен».

### **4. Под зимней маской**

Отбрось свой вечный плач о сторонке!  
Неужто же темной ночью ты  
Не видишь, что глядится солнце  
В зеркальце — месяц золотой?  
Не погасло солнце! — Солнце глянет,  
Всех подымет ото сна.  
Он, этот день, еще настанет, —  
И пробудится сторона!  
Я под этой ее зимней маской, —  
Под снегом, — вижу лик весны,  
И веет стих мой дивной сказкой,  
И ясен он как звезд сны.

### **5. Зимой**

Здравствуй, морозный, звонкий вечер!  
Здравствуй, скрипучий, мягкий снег!  
Метель не веет, стихнул ветер,  
И волен легких санок бег.

Как грезы белые березы  
Под синевой ночной стоят.  
И в небе звезды от мороза  
Похолодевшие дрожат.

Влажный месяц оттуда на поле  
Прозрачный светлый столб спустил  
И ризой серебряной раздолье  
Снегов синеющих покрыл.

Взрывайте ж их санями, кони!  
Звени веселых звонов медь!  
Кругом летят боры и поля,  
И кровь в груди начала кипеть.

## **6. Зимняя дорога**

Быстро кони мчатся в поле,  
Грустно бубенцы гудят под дугой,  
Запевают о судьбе и воле,  
Навевают в сердце покой.

Вьются змейкой серебристой дорожки,  
Брызги золота в небе блестят,  
И печальные месяца рожки  
Сквозь морозную мглу мерцают.

Поле никнет в серебряном тумане  
Снег блестит как холодная сталь,  
И летят мои легкие сани,  
Уношусь я в синюю даль.

## **7. Перед паводком**

Проясняется погода,  
Ведь вернулась весна.  
Все ждешь, что природа  
Встрепенется ото сна.

И под птичий крик и гомон,  
Дав волнам свободный ход,  
Приподнимет батька Неман  
На хребте могучий лед.

Зазвенят жалобно льдины,  
И бурлящая вода  
Снег, размокший в час оттепели  
Смоет с луга без следа.

Так разлейся же раздольно  
В чистом поле и гаю,  
И красой паводка вольной  
Душу выпрями мою!

## **8. Подними вверх свое око**

Подними вверх свое око,  
И ты будешь опять, как дитя,  
И отойдут-отхлынут далёко  
Все тревоги земной жизни.

Тихо тучу лазурь заколышет,  
В душе отрастет пара крыльев, —  
И взлетит она в синюю высь,  
И в струях ее смочит свою пыль.

Там не нужно ни счастья, ни ласки,  
Там нет ни тоски, ни хлопот,  
Ты — царевич чудесной сказки,  
Эта туча — ковер-самолет!

## **9. Плакало лето, землю покидая**

Цветы осенние милей  
Роскошных первенцев полей.  
**А. Пушкин**

Плакало лето, землю покидая;  
Тихо лились слезинки на поле.  
Но пригожей осенью ясной  
Там, где упали они, вырастали  
Цветы осенние, цветы, вспоенные  
Тугой, горем, слезинками лета.

Цветы осенние, родные, бледные!  
Выросли вы, чтобы враз и погибнуть.  
Может потому-то душа надорванная  
Так любовно венки из вас сплетает.

## **10. Круг**

(Д. Д. Дзябольшкому)

Быть может, жизни путина  
Кольцом свернулась, друг.  
И я в стране забытья  
Не раз рождался как дитя,  
Пройдя с ней полный круг.  
Быть может, я не окончу жизнь,  
Ведь нету в ней концов.  
Вновь путь знакомый побежит,  
И все, что мозг сумел забыть,  
Переживу я вновь.  
Быть может, в пространстве без дна  
Весь час мой круг летит,  
И новость вся лишь та одна,  
Что в другом месте путина  
Может иначе заблестит.  
И в новом мире пройдет все  
Былое предо мной...  
Что ж: пусть кончается жизнь,  
Пусть встрепенется чувство вновь  
Минувшей путиной.

## 11. Ночь

Ночь. Светильник горит и краснеет.  
И чай, остывая, стоит.  
За стеной запеваёт метель,  
Грустно колокольчиками в поле звенит.  
Из края в край её гул отдаётся,  
И почему-то все думаю я,  
Что из зимней неволи там рвется  
Накрепко скованная снегом земля:  
Груди сильные тяжко вздымает  
Ветром веет, дышать лишь начнет,  
Снег холодный в полях всё качает  
И вот-вот свои путы стряхнет.

## 12. Азра

Каждый вечер у родника,  
Где вода журчит, плещет,  
Взад-вперед похаживала  
Дочь красивая султана.  
Каждый вечер у родника,  
Где вода журчит, плещет,  
Молодой стоял невольник  
Чохнул день за днем все больше.  
Раз она его тихонько,  
Задержавшись, спросила:  
«Как зовут тебя, где край твой,  
Из какого ты народа?»  
И ответил ей невольник:  
«Зовут меня Магомет из Йемена,  
А народ мой — это азры,  
Что умирают от любви».

## 13. Ворона и чиж. Басня

Случай этот был не так давно.  
К чижу (а силы он, известно, не имеет)  
Ворона подступает:  
«Скажи, похожа ли я на орла?»  
И видит чиж — с вороной шутики плохи,  
А собственный хохолок чего-нибудь да стоит.  
«Совсем орел», — так отвечает чиж  
Вороне клятой с клена.  
«Вот то-то же! Гляди ж!» —  
С угрозой ласковой прокаркала ворона  
И полетела оттуда.  
Все это видя, удивился воробей:  
«Братишка! У тебя что: глаз нету? —  
Орлом ворону называешь?»  
И застыдившись, чиж так стал говорить:

«Я этим не свершил плохого.  
Дай Бог орла вороной не назвать;  
Ворону же орлом — ничего».

#### **14. Триолет**

Деревянное яичко  
Ты напоминаешь собой совсем.  
Отвори его, — а в нем  
Деревянное яичко.  
Точно так же человек  
Затаившись в глубинах, этим,  
Деревянное яичко  
Напоминаешь ты собой совсем.

#### **15. (Раздумье)**

Вечер на закате гасит  
Грудю красных кусочков угля;  
Тихо все; ветер листка не шелохнет,

Не всколыхнутся ни травкой поля;  
Темные тени длиннее в ложбине,  
Птицы приставшей спокойней полет;  
Грустно плывет молодой месяц бледно-синий  
В небе вечернем, зеленом как лёд;  
Искрятся звезд снежинки печально,

Зерна покрылись сизой росой...  
Брось же мысли о горькой доле,  
Хотя бы на миг отдохнем  
душой!

#### **16. Не кукуй ты, серая кукушка**

Не кукуй ты, серая кукушка,  
Грустным голосом в бору;  
Может и скажешь, что я жить буду  
Но лучше не говори.  
Ведь не то вещует мое сердце  
Грудь больная моя,  
Боль в ней мне душу охватывает.  
Мысли голос подает.  
Говорит, что недолго проживу я  
Что погибну без поры...  
Прилети ж тогда ты на могилу,  
Закукуй, как в бору.

#### **17. Над белым пухом**

Над белым пухом вишен  
Будто синий огонек

Бьется, вьется быстрый, легкий  
Синекрылый мотылек.

А вокруг всё ветер, воздух  
В струнах солнца золотых, —  
Он дрожащими крылами  
Еле слышно в них звонит.

И волною льется песня —  
Тихий, ясный гимн весне.  
Или сердце напевает,  
Напевает его мне?

Иль не ветер это звонкий  
В нежных травках шепчет?  
Или может, сухой, высокий  
У реки камыш шумит?

Не понять того никогда,  
Не разведать, не постичь:  
Не дают мне думать звуки,  
Что летят, дрожат, звенят.

Песня рвется и льется  
На свободный, вольный мир.  
Но кто ее услышит?  
Может только сам поэт.

## **18. Жертвоприношение красоте**

Свеча блестящая сияет,  
Чтоб расступилась ночи мгла;  
В ее огне — красота живая, —  
Она пригожа и светла.  
Близ мотылек дрожит от боли —  
Привлек его из мглы огонь.  
Он ринулся туда без воли  
И смерть свою вдруг встретил в нем.  
Свеча горит. Из нее льется  
За каплей капля как роса,  
А мотылек уже не бьется:  
Тебе жертва он, красота!

## **19. Метель**

В бубны крыш ветер бьет,  
Гремит по ним, звенит, поет.  
И пенье льется все сильнее, —  
Гулянье справил пан Падвей.  
В бубны крыш ветер бьет.  
Гремит по ним, звенит, поет.  
Вскипело снежное вино

И белой пеной тает оно.  
В бубны крыш ветер бьет,  
Гремит по ним, звенит, поет.  
По улице веет дикий хмель,  
Гудит опьяневшая метель.  
В бубны крыш ветер бьет,  
Гремит по ним, звенит, поет.

***И. В. МАЦИЕВСКИЙ***

# **ВЕНОК**

Музыкально-поэтическое собрание  
на стихи Максима Богдановича

Редактор В. А. Фролов  
Компьютерная верстка: В. А. Фролов

Подписано к печати 05.05.2018  
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Times».  
Усл. печ. л. 9,5. Тираж 250 экз.

[www.artcenter.ru](http://www.artcenter.ru)

Редакционно-издательский комплекс  
Российского института истории искусств  
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5  
Т. 314-41-36



