

УДК 78.01+78.041]: 785. 11. 036 «190». 071.1 Карлович М.

ОСМЫСЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА ЧЕЛОВЕКА В СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ М. КАРЛОВИЧА

Маргарита Соколовская
Минск, Беларусь

В статье показано, каким образом в симфонических произведениях М. Карловича осуществляется осмысление феномена человека. Карлович воплотил в своей музыке такие представления о человеке, которые оказались, в первую очередь, созвучны его индивидуальному мироощущению. Но также ему удалось передать сложную гамму чувств человека начала XX века, его экзистенциальное переживание бытия, восприятие времени и пространства.

Ключевые слова: человек, искусство, музыка, композитор, романтизм, модернизм, модерн, хронотон

Тема человека – одна из «вечных» тем в истории искусства. Искусство обладает способностью раскрывать истину о человеке присущим ему способом. Такую истину произведение искусства уже содержит внутри себя, тогда как философия, например, к ней лишь стремится. Онтологический парадокс искусства заключается в том, что оно скрывает, утаивает смыслы человеческой жизни. С другой стороны, в искусстве угадывается стихия бытия, вне художественного языка невыразимая. Самое отчётливое своё выражение природа искусства находит в музыке. Музыка – квинтэссенция искусства, наиболее «чистая» его модель [1, с. 100]. Именно в музыке нагляднее всего проявляются главные закономерности сугубо художественного способа отображения мира человека, а также воздействия на него. В этом смысле весьма продуктивной оказывается идея обнаружить осмысление феномена человека в симфонических произведениях Мечислава Карловича (1876–1909).

Своеобразие воплощения проблемы человека в музыке М. Карловича следует рассматривать, учитывая позднеромантическую стилевую ориентацию его творчества. После 1900 года Карловичем написано шесть симфонических поэм (среди них «Возвращающиеся волны», «Грустная повесть», «Извечные песни», «Станислав и Анна», «Литовская рапсодия»), оркестровое произведение «Эпизод на маскараде», симфония «Возрождение». «Романтическое мироощущение со свойственными ему состоянием томления, эмоциональной неустойчивостью, внутренней раздвоенностью отразилось непосредственно в тематике произведений композитора» [2, с. 46]. Субъективно-психологическое восприятие мира, присущее человеку начала XX века, нашло отражение в творчестве композитора. Романтические произведения Карловича свидетельствуют о том, что смыслы человеческого существования перемещаются в сферу интимного мира, межличностных отношений. Карлович обращается к семантике романтических форм. В русле романтической традиции тяготение Карловича-симфониста к жанру поэмы.

В творчестве Карловича доминирует интровертное начало. Карлович в жизни был типичным интровертом. Его раздражал старший брат Эдмунд, энергичный, весёлый, легкомысленный и компанейский. Эдмунду в наследство достался фамильный дом семьи Карловичей. Из-за разногласий с братом Мечислав Карлович взрослым не приезжал на Беларусь, хотя «меў глыбокія невыказныя сантыменты да Вішнева і тамтэйшага люду, з якім хадзіў на паляванні, гуляў па лясах або гадзінамі, паглыблены ў задуменне, калыхаўся на азёрных хвалях. Будучы прадуктам вырафінаванага інтэлекту, вельмі любіў прыроду і шукаў у ёй спакой...» [3, с. 20]. Карлович стремился жить в гармонии с природой. Образ белорусской природы – центральный в «Литовской рапсодии».

Карлович является автором первого крупного симфонического произведения, основанного на темах белорусского фольклора – поэмы «Литовская рапсодия». Индивидуальная, авторская трактовка жанра этого произведения, характерно для романтизма, предполагает синтез рапсодийности и поэмности. Поэмность определяет особый тип музыкальной образности «Литовской рапсодии» – сочетание лирико-психологических, повествовательных и картинно-изобразительных начал в музыке. Обнаруживаются типичные жанровые признаки фантазии – импровизационность; свобода высказывания, проявляющаяся в чередовании разнохарактерных эпизодов; использование фольклорного материала. Обращаясь к фольклорным истокам (претворение белорусского и польского народно-песенного материала, приёмов народного многоголосия, бытового инструментального музицирования), Карлович преломляет их сквозь призму собственной индивидуальности. На уровне гармонии, натурально-ладовая сфера связана с непосредственным или опосредованным обращением к фольклору. Напротив, субъективному характеру композиторского мировосприятия оказались созвучны хроматическая ладотональная основа, обуславливающая диссонантность звучания. Таким образом, диатоника вступает во взаимодействие с

хроматикой, что приводит к переосмыслению народного напева в соответствии с авторской концепцией. Поиск гармонии, синтез оригинального и фольклорного, объективного и субъективного – внутренний подтекст всех симфонических поэм М. Карловича.

В сфере музыкальной эстетики Карлович в романтическом духе высказывается о недостижимости идеала в музыке. «З кожным новым творам, які я распачынаю, маю запал і веру, што будзе ён у пэўны момант адпавядаць маім намерам і майму «крэда»; з кожным скончаным творам пакутліва адчуваю, што дарога яшчэ бязмерна далёкая, можа нават бязмежная! І ўсе думкі збягаюць ад скончанай рэчы, каб звярнуцца да новага праекта і ўвасобіць яго без мінулых памылак і недахопаў. Але паўтараецца тое ж самае пастаянна і здаецца прызначэннем кожнага, хто ўсёй душой закахаўся ў мастацтва. Шчасліўцы тыя, хто па завяршэнні чагосьці прызнае, што «справа выйшла добрая» і ўмее радавацца; мне ж гэта не дадзена» [3, с. 22]. Современник и соотечественник Карловича М. Ельский в статьях начала 1860-х годов «В. Бянькевич» и «К. Стравинский» также писал о том, что искусство не имеет и не может иметь границ. Человек, созерцающий совершенство, отмечает Ельский, чувствует в душе наивысшую красоту, достичь которой он никогда не сможет в полной мере. Для этого мало жизни. В бессилии воплотить идеал каждый артист вряд ли добивался и половины того, о чём мечтал. В искусстве идеал тем выше, чем значительнее талант художника.

Позднее творчество М. Карловича стилистически относится к первой волне авангарда (около 1908–1925 гг.). Карлович локально воспроизводит идеи западноевропейского искусства, на рубеже веков вступившего в фазу развития, принятую в науке называть модернизмом. Идеино-художественное течение модернизма определило основной характер культуры, в том числе и музыкальной, первой половины XX века. На фоне мощных социальных потрясений (Первая мировая война, пролетарско-социалистическая Россия и национал-социалистическая революции в Германии), а также под влиянием имманентных движущих сил самого искусства в музыке происходят необратимые изменения её смыслов. Драматическая образность, сфера трагического совмещаются с конвульсивной эйфорией, вплоть до воплощения состояний психического наваждения, безумия. Настроения тревоги, растерянности и беспокойства, страха, подавленности, шока, царившие в обществе в первой половине XX века, воплощаются в музыке. В музыкальном творчестве ощущается сильнейшее напряжение человеческого сознания и подсознания. Композиторы экспериментируют, занимаются активными поисками новой системы организации звукового пространства.

Модернизм сформировался в обществе с предельно жёсткой социальной и культурной дифференциацией. «Модернизм, отмечал М.С. Каган, разорвал живое единство объединения людей в обществе и обособления каждого как уникальной личности – и противопоставил друг другу как антиподов безликого «массового человека» и эгоцентричного эстета-интеллектуала» [4, с. 381]. В модернизме утрачена свойственная европейской классике цельность мышления. Сознание раздроблено, оно определено французским социологом А. Молем как «мозаичное», представляет собой сумму фрагментарных форм восприятия, познания и осмысления мира [5]. В границах модернизма произошло расслоение, распадение тех моментов художественной деятельности и сознания, которые в прошлом были лишь гранями, аспектами целостной практики и мировосприятия. Представители модернизма считали устаревшим само изображение реального мира. Хотя на протяжении тысячелетий именно такой принцип культивировался в культуре, при всех изменениях стилевых систем, средств художественной выразительности.

В музыке конца XIX – начала XX веков обнаруживаются черты модерна, доминирующего стиля в модернизме. Модерн вовлекал в сферу искусства все виды деятельности человека. Материальное и духовное, всё, в широком смысле, экстерьерное и интерьерное, включая стиль жизни, моду, манеру поведения, афиши, витрины, ювелирные украшения, тип мышления, творчество, было пропитано духом модерна.

Именно это качество модерна делало его универсальным стилем. Музыкальное творчество этого периода пестрит креативными идеями, в нём также ощущается надлом, происходит коренная метаморфоза смыслов, сущностей и форм. В музыкальных произведениях нередко отображаются эпохальные исторические события, очевидцами, а иногда и участниками которых были многие известные композиторы эпохи, ставшие новаторами и реформаторами. Стил ь модерн проявился в музыкальном искусстве на разных уровнях – в духе самой музыки, её атмосфере, эмоциональном содержании, образах, смыслах, в технике композиторского письма.

В тематике произведений Карловича («Грустная повесть», «Извечные песни», «Станислав и Анна») воплощены настроения глубокого отчаяния, пессимизм, мысли о смерти. Так, его произведение «Извечные песни», пронизано темами мечты о любви, тоски о смерти, вечности, зловещего предназначения, отречения. Определённо, существует мистическая связь между художественным осмыслением загадки смерти Карловичем, его навязчивая идея, и трагедией личной жизни композитора. Карлович погиб в горах в возрасте 33 лет. Неповторимая карловичская интонация характеризуется обострённо эмоциональным тоном музыки, исполненной щемящей грусти и безысходной тоски.

В гармоническом языке сочинений Карловича проявилась также тенденция развития функциональности – особое внимание не к консонансу, устою, разрешению, но, наоборот, к диссонансу, неустою, напряжению. Как считает Т. Адорно, стремление к диссонансам в музыке – роль, которую понятие «бессознательное» втайне играло в истории буржуазного *ratio* [6]. Для авторского стиля композитора характерно соприкосновение со стилевыми воздействиями экспрессионизма, импрессионизма. Карлович выходит за рамки мажора-минора в сферу обогащённой 12-ступенной хроматической тональности, свободной атональности, где на первый план выступает фонический, тембровый аспект гармонии. В «Литовской рапсодии» использование деревянных духовых инструментов подчёркивает «рефлексийный характер» поэмы. Черты предельной самоуглублённости приобретают народные напевы, преломлённые сквозь призму личного восприятия. В произведении обнаруживается интерес к народной архаике в её сочетании с острым психологизмом и утончённо-красочной созерцательностью.

Музыкально-эстетическая проблема программности инструментальной музыки находит отражение в письмах Карловича. По сравнению с представлениями о программной музыке французских композиторов-романтиков XIX века (Ф. Лист, К. Сен-Санс, П. Дюка), Карлович значительно продвигается в понимании проблемы. «Калі чалавецтва ўзнімецца на даволі высокі эстэтычны ўзровень, яно будзе змушана аддаць належны чын і прыярытэт чыстай музыцэ, не абмежаванай ланцюгамі паэзіі, бо апошняя так ці інакш, як мастацтва больш дакладнае, гвалтоўна ўтрымлівае музыку ў пункце, якога сама можа дасягнуць. Магчыма, музыка не здолее скочыць вышэй за паэзію, але ўпэўнена будзе рушыць кудысьці яшчэ, у іншым кірунку. Вышэй пазначаныя думкі даўно скіравалі мяне да клятвы вернасці той музыцэ, якая, паводле майго разумення, можа пранікаць далей і глыбей, то бок музыцэ аркестравай, што не залежыць ад паэзіі або адмысловай праграмы» [3, с. 44].

В музыкальном наследии Карловича содержатся представления о свойствах времени и пространства, существующих в сознании человека его эпохи. Опыт эмпирического восприятия человеком начала XX века времени-пространства переносится в сферу музыкального искусства. Стил ь композитора удаётся содержательно интерпретировать с точки зрения наличия в нём определённого хронотопа. Хронотоп в музыке запечатлевает тесную связь авторского стиля со стандартами восприятия и понимания времени и пространства человеком в ту или иную эпоху. Определить хронотоп также можно как слой содержания музыкального произведения, повествующий о пространственно-временной картине мира, меняющейся исторически. Обращение к философским категориям времени и пространства в музыке Карловича оказывается

весьма продуктивным потому, что решается вопрос о специфике его музыки, способах организации музыкальной формы в его сочинениях.

В симфонических поэмах Карлович сумел воплотить непрерывное движение и изменчивость картины мира. Как и Р. Вагнер в своём оперном творчестве, Карлович стремится добиться максимально длящейся напряжённости звучания, незатухающего страстного воздействия музыки путём оттягивания появления тоники всеми имеющимися средствами. И. Ю. Вьюгинова пишет, музыка «темы отречения» из поэмы «Извечные песни» пребывает в состоянии «разрешения без исхода». Создаётся впечатление неустойчивости и нескончаемости музыки. Огромное значение имеет «тонально-дезорientированное» движение как динамический способ постоянного избегания и отодвигания тоники. Текучесть и непрерывность мелодико-гармонического развития в своей основе «асимметрична» и «нерегулярна», «утомительна, терниста» и «мучительна», что создаёт ощущение тревоги и внутреннего дискомфорта.

Мироощущению М. Карловича присуще глубоко эмоциональное, континуальное восприятие времени. Карлович переживает время таким образом, что прошлое и будущее не оказываются фазами поступательного процесса, но сливаются в звучащее «бесконечное настоящее». По-особенному композитор ощущал пространство. В «Песни о Вечности» Карлович увеличивает пространственный объём звучания, что помогает ему воплотить идею космического универсума. В творчестве Карловича преломляются гармонические особенности манеры письма композитора-импрессиониста К. Дебюсси, которую можно определить как «синтез фонизма и «пространственности»».

Таким образом, в художественном видении М. Карловича содержатся представления о современной ему картине мира. В технике композиторского письма претворяются общекультурные параметры человеческого сознания. Индивидуальный стиль композитора поддается изучению с точки зрения его хронотопологической интерпретации. В целом, феномен человека в музыке Карловича может быть осмыслен довольно полно.

1. Раппопорт, С. Х. Природа искусства и специфика музыки / С. Х. Раппопорт // Эстетические очерки: Избранное. – М., 1980. – С. 63–102.
2. Вьюгинова, И. Ю. Стилевые детерминанты гармонии М. Карловича / И. Ю. Вьюгинова // ВесціБел. дз. Акадэміі музыкі : 2005. – № 7. – С. 46–53.
3. Шумская, І. Мечыслаў Карловіч: Забыты беларускі геній / І. Шумская. – Мінск : «Харвест», 2013. – 64 с.: малюнкi. – (Серыя «100 выдатных дзеячаў беларускай культуры»).
4. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб. : Петрополис, 1996. – 416 с.
5. Моль, А. Социодинамика культуры / А. Моль. – М. : Прогресс, 1973. – 406 с.
6. Адорно, Т. В. Философия новой музыки / Т. В. Адорно. – М. : Логос, 2001. – 352 с.
7. Музыкальная эстетика Франции XIX века. Составление текстов, вступительная статья и вступительные очерки Е.Ф. Бронфин. – М., «Музыка», 1974. – 327 с., с илл.