

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «ВЕНОК» НА СТИХИ М. БОГДАНОВИЧА: ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ

Шкор Л.А.
кандидат искусствоведения,

Аннотация. В данной статье раскрываются образно-художественные и историко-культурные связи вокального цикла «Венок» на стихи М. Богдановича. В этом цикле нашли свое преломление художественно-эстетические идеи эпохи романтизма, связанные с осмыслением внутреннего мира человека через синтез поэзии и музыки.

Введение. Поэзия и музыка, по утверждению многих представителей культуры романтизма (Р. Вагнера, Ф. Шеллинга, А. Шопенгауэра, Р. Шумана и др.), являются главенствующими видами искусства, которые способны тонко и убедительно раскрыть богатство и тончайшие нюансы внутренней эмоциональной жизни человека. Э. Гофман был убежден в том, что поэт и композитор являются представителями одного творческого братства, призванного помочь духовному совершенствованию человека, который обладает тонким эмоционально-чувственным восприятием [1, с. 246].

«Музыкальность» поэтического слова была творчески переосмыслена немецкими композиторами-романтиками (например, Ф. Шубертом и Р. Шуманом), которые показали мир разнообразных человеческих эмоций сквозь призму средств музыкальной выразительности. Именно синтез стихов и музыки, по мнению романтиков, мог выразить эмоциональное переосмысление человеком собственных жизненных впечатлений. Внутренние музыкально-образные ощущения композитора, созвучные с вербальным воплощением чувственно-эмоциональных переживаний поэта, вступали в своеобразный творческий резонанс и воплощались в создании великолепных вокально-инструментальных циклах, раскрывающих подлинную «жизнь сердца» (назовем «Любовь поэта» Р. Шумана на стихи Г. Гейне, «Прекрасную мельничиху» Ф. Шуберта на стихи В. Мюллера).

Художественные идеи, высказанные поэтами и композиторами периода романтизма (XIX в.), нашли свое яркое преломление в белорусской культуре XX века – в цикле «Венок», в котором поэзия М. Богдановича оказалась осмысленной средствами музыкальной выразительности, став созвучной творческим замыслам И. Лученка, С. Рак-Михайловского, В. Мулявина.

Основная часть. В цикле «Венок» М. Богданович раскрыл многообразие жизненных явлений, находящих внутренний отклик в душе поэта – это любование природой и наслаждение от звучания фольклорных напевов на ее фоне, воспоминания о встречах и пленительных женских обликах, размышления о собственной судьбе и истории родного края. Само

название цикла раскрывает многообразие его образно-смысловых истолкований: венок – это творческий дар поэта своим читателям; символический жизненный круг, в котором переплетаются встречи и события.

В собирательном образе венка, в его образно-смысловых «переплетениях» возникают умозрительные межкультурные связи, рождаемые музыкой стиха (по И. Виноградову, Э. Алейниковой). В публикациях И. Замотина, А. Лойко, Е. Ковтун подчеркивается особый поэтический мелос стихов М. Богдановича. Сопоставляя поэзию М. Богдановича с поэзией А. Пушкина, Н. Гилевич отмечает внутреннюю эмоциональную «созвучность» творческого наследия этих авторов. Эта созвучность проявляется в лирических описаниях природы, в тонком раскрытии любовных переживаний, в осмыслении женских образов. Литературоведы, сравнивая эпитеты в художественном описании характеров Татьяны (А. Пушкин) и Вероники (М. Богданович), отмечают внутреннее сходство этих женских персонажей, которое выражается в страсти к чтению, в тяготении к уединенным размышлениям, в тонком чувствовании поэтичности окружающей природы. Женские образы, воссозданные А. Пушкиным и М. Богдановичем, полностью соответствуют романтическим представлениям о женском идеале.

В музыкальном осмыслении образа Татьяны композитор П. Чайковский подчеркнул ее мечтательную задумчивость через лирические интонации романса. Можно уверенно предположить, что такое переосмысление пушкинских стихов средствами музыкальной выразительности оказало влияние на музыкальное воссоздание образа Вероники белорусским композитором И. Лученком. Этот образ оказался эмоционально понятным слушателям, музыкальные настроения в песне «Вероника» отличаются глубокой задушевностью и лиризмом. Музыка, соединяясь с поэзией, убедительно передает ностальгические настроения, охватившие героя «рассказа в стихах»; эти чувства вызваны с соприкосновением с воспоминаниями юности, с трепетной «жизнью сердца», которую воспевала эстетика романтизма. Воспоминания об облике прекрасной девушки перекликаются с образами природы – запустевший дом и заросший сад словно сохранили «эмоциональную память» о ее шагах, а шелесте листвы, колышимой ветром, слышны отзвуки музыки, некогда заполнявшей этот уголок. В эпоху романтизма возросшая выразительность музыкального искусства вылилась в концепцию панмузыкальности, согласно которой внутреннюю музыку можно услышать в любом явлении природы, музыка пронизывала повседневную жизнь человека.

Небольшие поместья в XIX – начале XX века являлись «очагами культуры», где постоянно музицировали, пели, рисовали, организовывали семейные театры и домашние чтения вслух (по Е. Ахвердовой, О. Дадиевой, А. Капилову и др.). Эта повседневная полихудожественная среда отражала эмоциональные потребности человека, для которого языки искусств служили способом проявления внутренней духовной жизни (на уровне социальной микросреды, т.е. ближайшего окружения). Неотъемлемой

частью фоносферы эпохи романтизма было звучание фортепиано – самого популярного инструмента для домашнего музицирования, и, возможно поэтому И. Лученок выбрал этот инструмент в качестве солирующего в проигрыше песни «Вероника».

Подчеркивая романтические черты в поэзии М. Богдановича, И. Лученок тонко «вписал» в инструментальный проигрыш «Вероники» мимолетную аллюзию «Лунной сонаты» Л. ван Бетховена. Узнаваемый, хотя и ритмически измененный, двухтактный фрагмент из первой части бетховенской сонаты, проскальзывает в мелодической линии «Вероники», словно отголосок полузабытых ностальгических воспоминаний лирического героя. В первой части знаменитой бетховенской сонаты композитор Г. Берлиоз ощущал интонацию сдержанного плача, композитор и критик А. Серов слышал в этих звуках воплощение сдержанного уныния, писатель Р. Роллан видел образ человека, доведенного до крайности (по Ю. Кремлёву). Композитор И. Лученок использовал аллюзию, чтобы в нескольких штрихах быстро и ярко обрисовать эмоциональное состояние лирического героя «Вероники». Показав, насколько глубоко его внутреннее волнение при встрече с местами юности, композитор драматургически безукоризненно разворачивает мелодическую линию инструментального проигрыша, усиливая тем самым яркость лирических и трагических настроений, сплетенных воедино. И, словно успокаивая возникшую в инструментальном проигрыше безудержную волну эмоций, показывающих истинную «жизнь сердца» умозрительного героя повествования, звучат слова утешения – «Няма таго, што раньш было...». Мелодия, достигшая своего предельного эмоционального накала, словно внимая словам поэта и сочувствующему голосу вокалиста, гармонически просветляется, передавая теперь настроение светлой грусти, вызванной отрадными воспоминаниями.

В современных литературных интернет-сообществах, стихийно возникших в период пандемии и тотальных локдаунов 2019-2021 гг., современные любители поэзии показали новые варианты переводов эпилога «Вероники» на русский язык. В предисловиях авторы переводов объясняют свое стремление вновь пережить и переосмыслить красоту эмоциональных переживаний человека, воплощенных в звучании песни «Вероника» знаменитыми «Песнями» (ВИА под управлением В. Мулявина). Идеи, смыслы и образы, воплощенные в «Веронике», оказываются созвучны эмоционально-эстетическим потребностям человека, живущего в XXI веке, который осознает себя наследником культурных достижений, погружаясь в процессы сотворчества через умозрительное присоединение собственных жизненных впечатлений к существующему содержанию произведений искусства. Таким образом возникает синтонность/резонирование внутреннего мира человека и мира художественной культуры; начинает работать принцип единства сознания и деятельности, направленный на создание человеком своей культурной оболочки. Эта деятельность называлась И. Гердером осознанным процессом «культивирования человечности» [2].

О том, что музыка дает представления о жизни человеческого духа, постоянно писал философ Г. Гегель [2, с. 25]. Музыкант-романтик или поэт-романтик доверяет свои сердечные тайны только природе, ощущая в ней молчаливого и понимающего друга.

В песне «Зорка Венера», созданной на стихи М. Богдановича композитором С. Рак-Михайловским, раскрывается глубина душевных переживаний, описанных эмоционально сдержанно и одновременно мажорно-приподнято. Именно мажорная тональность (в частности, F-dur использован в аранжировке этой песни О. Молчаном) позволяет утверждать, что музыка передает оптимистическое мироощущение предполагаемого героя, от имени которого разворачивается повествование. Песня начинается с восходящей интонации большой сексты, что указывает на задуманную композитором открытость музыкального высказывания, стремление передать просветленно-приподнятое эмоциональное состояние (по Б. Асафьеву), вызванное отрадными воспоминаниями героя – «світлыми згадками». Однако в общий мажорный тон композитор вносит минорные настроения, звучащие в интонации жалобы – со словами «але растаца нам час наступае» в мелодии песни появляются малые секунды, передающие интонации печали, жалобы, горестного вздоха (по Б. Асафьеву). Такое наглядно-слуховое соотнесение восходящих мажорных и нисходящих минорных романсных интонаций, использованных С. Рак-Михайловским, указывает на внутреннюю психологическую интенсивность драматургического выстраивания музыкального высказывания. Именно психологизм художественных образов, раскрывающихся в музыке, сближает «Зорку Венеру» С. Рак-Михайловского с «Вечерней серенадой» Ф. Шуберта. Эти два произведения роднит убедительная красота музыкального воплощения художественно-эстетического содержания литературных образов. Напомним, что сделанный Н. Огарёвым перевод текста «Вечерней серенады» на русский язык был свободным; поэт, по его собственному признанию, стремился передать искусством художественного слова музыкальность стихов Л. Рельштаба, тонко подмеченную Ф. Шубертом. Следовательно, высказывание Ф. Шлегеля о том, что «поэзия помогает понять музыку, а музыка – поэзию» [1, с. 247], находит свое прямое подтверждение в приводимом примере из истории искусства.

В песнях «Зорка Венера» и «Вечерняя серенада» главенствует монологический тип высказывания, который раскрывает близость речевых и вокальных интонаций. Они, воплощая творческие замыслы композиторов, передают в сопоставлениях мажора и минора эмоциональную переменчивость, душевное волнение, переплетение противоположных чувств как бы «от имени» умозрительного лирического героя (по В. Васиной-Гроссман, Е. Ручьевской, Ю. Хохлову и др.). Музыкальные интонации, максимально приближенные к взволнованной человеческой речи, подчеркивают жизненную правдивость воссоздаваемого художественного образа, который приобретает субъективно-чувственные характеристики. Композитор, перекладывая на музыку стихи, отождествлял себя со своим

героем точно также, как это делал поэт-романтик. Монологический принцип высказывания предоставил музыкальному искусству широчайшие возможности для углубления психологической характеристики внутреннего мира человека.

Вместе с тем, в «Зорке Венере» и «Вечерней серенаде» есть важное композиционно-драматургическое отличие, которое проявляется в контексте сравнительно-сопоставительного анализа. Это отличие отражено в образно-эмоциональном содержании музыки: «Зорка Венера» – мажорна и изначально оптимистична, а «Вечерняя серенада» – минорна и изначально меланхолична, нерешительна, даже робка. Средствами музыкальной выразительности в этом сочинении передается скрытая эмоциональность поэзии, что выражается в прямых сопоставлениях ре-минора и ре-мажора в партии фортепиано. С их помощью композитор показывает постепенное эмоциональное просветление настроений лирического героя, что показывает переход к мажору в финальных аккордах серенады. В песне «Зорка Венера» схожий музыкально-драматургический прием выглядит зеркально: минор оттеняет настроения, вызванные мыслью о разлуке, но возвращение мажора служит указанием на возможность будущих встреч. Поэзия и музыка, объединяясь в песне, рисуют «картины-настроения» (нем. *stimmungsbilder*), находящие непосредственный отклик у эмоционально чуткого слушателя (В. Конен), и дают наглядно-чувственные представления о жизни человеческой души (А. Буров). Именно эта идея – показать раздумья поэта над собственной судьбой, его субъективно-художественный взгляд на окружающий мир, его способы построения внутреннего диалога, связанного с познанием исторического и культурного наследия – доминирует в образно-смысловом пространстве вокального цикла «Венок».

Большинство песен, вошедших в вокальный цикл «Венок» на стихи М. Богдановича, были написаны В. Мулявиным, художественным руководителем ансамбля «Песняры». Творчество композитора многократно называлось безусловным культурным прорывом в развитии массовых музыкальных жанров в белорусской культуре [3]. Осмысляя сочинения В. Мулявина в историческом и социокультурном контекстах, мы видим возможность сравнения его композиторского наследия с песенным наследием Ф. Шуберта. Необходимо отметить схожесть путей развития немецкой песни-*lied* в творчестве Ф. Шуберта и бытового романса/бытовой городской песни, к которым тяготеют песни В. Мулявина «Ой, чаму я стаў паэтам», «Максім і Магдалена», «Венок», «Слуцкія ткачыні».

В стихах М. Богдановича композитор В. Мулявин ощутил надбытовой, возвышающий, высокохудожественный характер поэтического высказывания. Эти черты отмечали современники Ф. Шуберта в его песнях-*lied*, созданных на стихи немецких поэтов (Г. Гейне, Л. Рельштаба и др.); композитор-романтик смог связать в песнях-*lied* традиции европейской академической музыки с традициями бытового вокально-инструментального музицирования, показав жанр песни в качестве сложной системы, построенной на постоянном взаимодействии множества элементов (соотношение общей драматургии

формы и драматургии эпизодов, постоянное взаимодействие вокальной и инструментальных партий, взаимодействие мелодии и гармонии в аккомпанементе и т.д.). Развитие этих традиций продолжилось в вокальных циклах Р. Шумана «Круг песен», «Любовь поэта», и, сравнивая их образный мир с замыслом «Венка», позволим себе предположить несомненное влияние наследия композиторов-романтиков на творческое становление В. Мулявина. В культуре романтизма немецкая песня-*lied* стала высоким примером практического воплощения единства поэзии и музыки, формы и содержания, всеобщего и частного, выразительного и изобразительного начал. Характерные черты песен-*lied* проявились в строгом следовании куплетной формы, использовании несложной фактуры и гармонических оборотов, создании запоминающейся мелодии, отражающей ритм стихов (по В. Конен, В. Васиной-Гроссман, С. Богомолу, Н. Пилипенко и др.) [4].

Время становления и расцвета творчества В. Мулявина – последняя треть XX века – тесно связана с деятельностью эстрадных ВИА (вокально-инструментальных ансамблей), оказавших влияние на развитие массовой музыкальной культуры, которую В. Конен назвала «третьим пластом». По ее мнению, этот пласт связан с музыкой, которая не может быть причислена к народной («первый пласт») или к профессиональной («второй пласт») [5]. Музыка «третьего пласта» – бытовая городская песня, бытовой романс, авторская песня, рок-музыка (и т.д.) – является «олицетворением массового сознания» урбанизированного XX века, в культуре которого отразились сложные процессы взаимодействия первого и второго пластов [5, с.14]. «Третий пласт», вобравший массовые музыкальные жанры, оказывал несомненное влияние на формирование художественно-эстетических предпочтений у слушателей, став заметным явлением в демократичной урбанизированной культуре XX века. Запросы урбанизированного социума были непосредственно направлены на организацию культурной жизни в контексте развития «третьего пласта», к которому принадлежала все более индивидуализировавшаяся бытовая городская песня, подменившая собой народно-песенное творчество «первого пласта». В. Мулявин, создавая песни на стихи М. Богдановича, чутко ощутил дух современной ему эпохи и культурные потребности массового зрителя, раскрыв ему (зрителю) в своем творчестве мир художественных образов, отвечающих представлениям человека о себе самом (человеке образованном, обладающем художественно-эстетической восприимчивостью, осознающим свой внутренний мир, интеллектуальные и эмоциональные потребности). «Интонации голоса, идущие от сердца, находят благодаря слуху отклик в другом сердце; горе и радость одного человека через пометки голоса идут навстречу горю и радости другого» [1, с. 236].

Песни, созданные В. Мулявиным, отвечали важному эстетическому параметру – они вызвали подлинные художественные переживания (по В. Конен), имеющие прямые связи с национальным культурным наследием. Философ и историк культуры В. Дильтей постоянно подчеркивал в своих трудах, что душевную жизнь человека нельзя объяснить, ее возможно только

постичь [6], и только искусство может «подсказать» способы постижения [7]. Внутренняя эмоциональная жизнь человека может быть только раскрыта и «прояснена» в понятной Другому системе знаков, т.е. с помощью букв и нот, допускающих многогранность и многоуровневость истолкования. Напомним крылатое выражение Г. Гейне о «трех ключах» человечества – букве, цифре, ноте, раскрывающих человеку суть его бытия.

Заключение. В вокальном цикле «Венок» на стихи М. Богдановича проявились разноплановые образно-художественные и историко-культурные связи, образующие в своей совокупности «культурный код» человека. Вокальный цикл «Венок» – пример творческого отклика композиторов на культурные запросы социума, в которых отражались стремления человека к расширению субъективных художественно-эстетических потребностей, связанных с образно-чувственным познанием мира. Мы полагаем, что значение вокального цикла «Венок» в контексте истории развития белорусской музыкальной культуры XX в. сопоставимо со значением вокальных циклов Ф. Шуберта и Р. Шумана, которые открыли социуму многогранность внутренних переживаний человека через синтез поэзии и музыки.

Список использованных источников

1. Ванслов, В.В. Эстетика романтизма В.В. Ванслов. – М. : «Искусство», 1966. – 404 с.
2. Каган, М.С. Философия искусства : Се человек / М.С. Каган. – М.: Юрайт, 2019. – 368 с.
3. Крушинская, Л.А. Владимир Мулявин: Нота судьбы Л.А. Крушинская. – Минск : Мастацкая літаратура, 2004. – 446 с.
4. Конен, В.Д. Шуберт / В.Д. Конен. – М. : Музгиз, 1953. – 340 с.
5. Конен, В.Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
6. Webber, J. Rethinking Existentialism / J. Webber. – Oxford: Oxford Univ. Press, 2020. – 256 p.
7. Шкор, Л.А. Методологические основания исследования неинституциональных практик полихудожественного образования // Вести БГПУ. – 2020. – №4 (106). – Серия 1. Педагогика. Психология. Филология. – С. 44-48.