

УДК 78.036(476)“189/19”

Уплыў еўрапейскага неарамантызму на развіццё музычнай культуры Беларусі ў канцы XIX – пачатку XX стагоддзя

Шумская І. М.

Установа адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
культуры і мастацтваў», Мінск



Артыкул прысвечаны аналізу ўздзеяння еўрапейскага неарамантызму на творчасць беларускіх кампазітараў канца XIX – пачатку XX стагоддзя. Разглядаюцца найбольш значныя ў гэтым кірунку творы Міхала Грушвіцкага (1828–1904), Міхала Ельскага (1831–1904), Аляксандра Ельскага (1834–1916), Канстанціна Горскага (1859–1924) і Мечыслава Карловіча (1876–1909). Асабліва ўвага ў матэрыяле надаецца разгляду эстэтычнай скіраванасці і тэматычнай разнастайнасці ў спадчыне кампазітараў і іх сувязі з сацыякультурнымі адметнасцямі адпаведнай эпохі. Адзначаецца, што характэрнае для еўрапейскай музычнай культуры таго часу памкненне да фалькларызму плённа спалучалася з папулярызацыяй традыцыйнага беларускага мелосу на акадэмічным узроўні, а прагрэсіўныя патрыятычныя ідэі ўвасабляліся, сярод іншага, у апрабаванні новых творчых метадаў.

Ключавыя словы: еўрапейская культура, неарамантызм, творчая спадчына, беларуская музыка.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 79-84)

The Influence of European Neo-Romanticism on the Development of Musical Culture in Belarus in the Late XIX – early XX centuries

Shumskaya I. M.

Educational establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

This article is dedicated to the impact of European Neo-Romanticism on creativity of Belarusian composers in the late XIX – early XX centuries. Most important works of Michal Grushvitsky (1828–1904), Michal Yelski (1831–1904), Alexander Yelski (1834–1916), Konstantin Gorsky (1859–1924) and Mieczyslaw Karlovich (1876–1909) are considered. Special attention is paid to the aesthetic and thematic diversity in the heritage of composers and their relationship with social and cultural characteristics of this epoch. It is noted that typical for the European musical culture of that time aspiring to the folklorism was fruitfully combined with the promotion of traditional Belarusian melos on the academic level, and progressive patriotic ideas were embodied, in particular, in the testing of new creative techniques.

Key words: European culture, Neo-Romanticism, creative heritage, Belarusian music.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 79-84)

Закранаючы гістарычныя аспекты развіцця культуры, варта найперш угадаць аб тым, што рамантызм як мастацкі феномен і пэўная ідэйная парадыгма праіснаваў з канца XVIII да пачатку XX стагоддзя. Ён характарызаваўся адасабленнем ад «прозы жыцця» і прадстаўленнем

у мастацкіх творах так званай «узвышанай ілюзіі». Адначасова з росквітам філасофіі ідэалізму ў Заходняй Еўропе пачала развівацца «ідэалагічная контркультура», прадстаўленая ў сачыненнях братоў Шлегеляў, а таксама Наваліса, Гельдэрліна, Шлейермахера. У дачыненні да канцэпту

тэарэтыкаў нямецкага рамантызму, Гегель адзначаў наступнае: «Сапраўдным зместам рамантычнага з'яўляецца абсалютнае ўнутранае жыццё, а адпаведнай формай – духоўная суб'ектыўнасць, якая спасцігае сваю самастойнасць і свабоду» [1, с. 233].

Мэта артыкула – выяўленне адметнасцей увасаблення неарамантычнай традыцыі ў творчасці беларускіх кампазітараў канца XIX – пачатку XX ст.

У другой палове XIX стагоддзя ў еўрапейскай культурнай прасторы фарміруецца так званы позні рамантызм, які вылучаўся больш свабодным стаўленнем да мастацкай формы, наватарствам і ўвасабленнем прынцыпова новых тэматычна-жанравых падыходаў да творчасці. На гэтым падмурку ўзнікае феномен неарамантызму, які ў сучаснай навуцы разглядаецца нават як пазачасовая з'ява, якая існавала не толькі на пераломе XIX–XX стст., але займае адмысловае месца і ў сучаснай культурнай прасторы. Паводле меркавання В. Лукава, «неарамантызм звязаны з традыцыямі рамантызму, але ўзнікае ў іншую эпоху. Гэта эстэтычны і этычны пратэст супраць дэгуманізацыі асобы і рэакцыі на натуралізм і крайнасці дэкадэнства. Неарамантыкі верылі ў моцную, яскравую асобу, яны сцвярджалі адзінства паўсядзённага і ўзвышанага» [2, с. 388].

Увогуле, на беларускіх землях фрагменты эстэтыкі рамантызму ўзніклі яшчэ ў эпоху Асветніцтва і выявіліся найперш у ідэях Э. Славацкага, Л. Бароўскага, А. Доўгірда, Ю. Галухоўскага, у мастацкіх творах А. Міцкевіча, Т. Зана, Я. Чачота, У. Сыракомлі, В. Дуніна-Марцінкевіча, Я. Баршчэўскага і іншых. Па меркаванні У. Конана, «што датычыцца творцаў беларускай паэзіі і драмы, то рамантычная эстэтыка не пакідала іх ад пачынальнага нашай літаратуры да яе класікаў XX ст., бо паэтычны рамантызм заставаўся нязменным спадарожнікам ідэалогіі і сацыяльнай практыкі беларускага нацыянальнага адраджэння, якое і сёння застаецца няскончаным, да канца не спраўджаным ідэалам» [3, с. 330].

Што ж датычыць музычнай культуры, дык менавіта ў эпоху рамантызму ў ёй ўзмацняецца прага да ўвасаблення этнічных традыцый, прасочваецца яскравае памкненне да фалькларызму, адбываецца станаўленне нацыянальных кампазітарскіх школ. У галіне музычна-

эстэтычнай думкі з'яўляецца вядомая праца Э. Курта, прысвечаная даследаванню асаблівасцей рамантычнай гармоніі. Пашыраюцца фармальныя межы ўспрымання і адпаведна распаўсюджваюцца адмыслова-аўтарскія трактоўкі такіх музычных формаў, як сімфонія (Ліст, Малер, Чайкоўскі), фартэпіяльны канцэрт (Брамс, Шапэн, Рахманінаў), сімфанічная паэма (Штраус, Дворжак, Сібеліус), опера (Вэбер, Вагнер, Вэрдзі) і г. д.

У айчынным музыцы рамантычныя тэндэнцыі знайшлі ўвасабленне ў творах Г. Радзівіла, М. Агінскага, Н. Орды, С. Манюшкі, Ф. Міладоўскага і іншых дзеячаў. А творчую спадчыну больш позняга па часе неарамантызму плённа выкарыстоўвалі іншыя кампазітары, росквіт дзейнасці якіх прыйшоўся на канец XIX – пачатак XX стагоддзя. Найбольш яскрава ўплыў еўрапейскага неарамантызму адлюстраваны ў дзейнасці шэрага выбітных майстроў айчыннага музычнага мастацтва, сярод якіх: Міхал Грушвіцкі (1828–1904), Міхал Ельскі (1831–1904), Аляксандр Ельскі (1834–1916), Канстанцін Горскі (1859–1924) і Мечыслаў Карловіч (1876–1909).

Унёсак М. Грушвіцкага ў замацаванне рамантычных тэндэнцый у музычнай культуры. Пра жыццё Міхала Грушвіцкага (1828–1904) захавалася зусім няшмат звестак. Мноства намаганняў да вяртання гэтага імя ў гісторыю беларускай музыкі прыклалі даследчыкі А. Мальдзіс, С. Немагай, Я. Янушкевіч, В. Скорабагатаў і інш. Але найбольш змястоўным адносна біяграфіі кампазітара і дагэтуль застаецца некралог, напісаны яго шваграм – Аляксандрам Ельскім. Згодна з прадстаўленымі там звесткамі, Міхал Грушвіцкі нарадзіўся ў спадчынным маёнтку старшыні Мінскай цывільнай палаты Рудольфа Грушвіцкага і Феліцыі Вайдзевіч, што знаходзіўся ў Выганічах недалёка ад Ракава.

Будучы кампазітар атрымаў першапачатковае выхаванне ў годных павагі сямейных колах, а пасля скончыў з адзнакай Шляхецкі Інстытут ў Вільні, які ўтварыўся на падставе 2-й Віленскай гімназіі. Пасля навучання Міхал Грушвіцкі накіраваўся на ўніверсітэцкія курсы ў Пецябургу, а потым пасяліўся ў маёнтку ў Германішках Вілейскага павета. Стварыўшы шэраг вельмі значных твораў, сярод якіх былі паланэзы ды мазуркі, музыка да «Вясковага

лірніка» У. Сыракомлі, «Званоў для глухіх» Г. Пузынінай, Міхал Грушвіцкі стаў шырока вядомым на той час на беларускіх землях кампазітарам.

Адным з галоўных яго твораў лічыцца музыка да «Дзядоў» А. Міцкевіча, дзе распавядаецца гісторыя тыповага рамантычнага героя Густава-Конрада, які смела выступае супраць прыгнёту і несправядлівасці. Выдатная французская пісьменніца Жорж Санд, з якой сябраваў паэт, ставіла «Дзяды» нават вышэй за драматычныя творы Й. Гётэ і Дж. Байрана. «Прапорцыя Міцкевіча мне ўяўляецца найлепшай, – пісала яна ў «Эцюдах пра фантастычную драму». – Ён не злівае ідэю з формай, як Гётэ ў «Фаўсце», не аддзяляе форму ад ідэі, як Байран у «Манфрэдзе». Рэальнае жыццё для яго сама па сабе карціна ўражальная, ашаламляльная, страшная, а ідэя ў цэнтры. Свет фантастычны знаходзіцца не звонку, не зверху і не знізу, ён у глыбіні ўсяго, рухае ўсім, душа ўсялякай рэальнасці жыве ва ўсіх фактах рэальнасці» [4, с. 292].

Як вядома, тыповымі рысамі музыкі рамантызму былі: адносна свабодная форма пабудовы музычных твораў, праграмнасць, выяўленне цікавасці да нацыянальных культурных архетыпаў і фальклорных здабыткаў, зварот да жанраў, цесна звязаных з літаратурай. Гэтыя асаблівасці ў пэўнай ступені адлюстраваліся і ў творах М. Грушвіцкага, дзе, як адзначаў А. Ельскі, «заўсёды гучала шчырая, свойская нота» [5, с. 9].

Дарэчы, гэтая «свойскасць», набліжанасць да народнасці і яскравае выяўленне беларускага народнага меласу былі ўласцівы многім айчынным кампазітарам-рамантыкам. Такую адметнасць можна сустрэць, у прыватнасці, у музычных творах Н. Орды, С. Манюшкі, А. Абрамовіча, М. Ельскага. У гэтым сэнсе творчы шлях М. Грушвіцкага не стаў выключэннем, бо кампазітар не заставаўся ў баку ад перадавых ідэй свайго часу.

Помнік кампазітару на могільках у вёсцы Ракаў упрыгожваюць нотныя фрагменты з «Вясковага лірніка» У. Сыракомлі, музыку да якога ўласнаручна стварыў М. Грушвіцкі, і адмысловая эпітафія: «Сканаў, граючы на ліры». Сёння, у справе адражэння цікавасці да забытага імя творцы вялікую ролю граюць ягоныя землякі, патомкі сапраўднай ракаўскай шляхты, а таксама супрацоўнікі і вучні мясцовай музычнай школы.

Зварот да фальклорнай спадчыны ў музыцы братаў Ельскіх. Неаднаразова згаданы вышэй у якасці швагра і біёграфа М. Грушвіцкага, Аляксандр Ельскі (1834–1916), застаўся ў гісторыі як кампазітар-аматар, а таксама публіцыст, перакладчык, краязнаўца. Стаўленне А. Ельскага да беларускай мовы, якую ён цудоўна ведаў і ўсебакова вывучаў, можа праілюстраваць адно з яго шматлікіх узнёслых выказванняў: «Чытаючы «Пана Тадэвуша», дарагія беларусы, палюбіце ж усім сэрцам сваю родную, занябаную, святую беларускую мову, каторая спрадвеку не толькі была вашаю ў сёлах, але яе ўжывалі самыя даўнейшыя манархі краю і іх вяльможы» [6, с. 389].

Зацікаўленасць А. Ельскага музыкай мела рознабаковы характар: ён добра іграў на віяланчэлі, пісаў п'есы для фартэпіяна, а таксама збіраў узоры беларускага музычнага фальклору. У сваіх публікацыях ён не аднойчы згадваў беларускія народныя інструменты і інструментальную музыку, а таксама разнастайныя танцы (ад слаўтай «Мяцеліцы» і «Лявоніхі» да «Скакухі» і «Круцёлкі», «Мікіткі», «Каваля» і інш.).

Добра вядомым у Беларусі і ў іншых краінах Еўропы быў і брат Аляксандра – Міхал Ельскі (1831–1904) – таксама музыкант, кампазітар і публіцыст, які рана пачаў гастрэляваць і хутка здабыў славу скрыпача-віртуоза. З вялікім поспехам праходзілі яго канцэрты ў Беларусі і Украіне, Літве і Польшчы, Францыі і Германіі. Яму належыць каля 100 твораў, большасць з якіх напісаны для скрыпкі. Гэта канцэрты, фантазіі, варыяцыі, паланэзы, мазуркі і інш. Паводле меркавання музыказнаўцы В. Дадзіёмавай, музыка Ельскага вызначаецца яркай вобразнасцю і віртуознасцю, узнёсласцю і меладычным багаццем [7, с. 180].

Кампазітар з вялікай пашанай ставіўся да беларускай народнай творчасці, збіраў і запісваў узоры інструментальнага фальклору Міншчыны. Такі наўмысны зварот да традыцыйнай музычнай спадчыны роднай зямлі і яе адмысловая папулярызацыі былі характэрны для неарамантычнага мыслення.

Рамантычная фавула загадкавай оперы К. Горскага «Маргер». Канстанцін Горскі (1859–1924), ураджэнец беларускага горада Ліда, стаў вядомым як скрыпач-віртуоз, арганіст і кампазітар, у творчасці якога яскрава выявіліся рысы, распаўсюджаныя ў еўрапейскай музычнай эстэтыцы канца

XIX стагоддзя. Напрыклад, яго «Фантазія для аргана F-moll» лічыцца адным з лепшых твораў арганнай музыкі перыяда позняга рамантызму. Аднак, усё ж такі галоўным творчым дасягненнем Канстанціна Горскага лічыцца опера «Маргер», створаная падчас жыцця ў Харкаве. Феномен гэтага фундаментальнага, наскрозь патрыятычнага па духу, твора даследаваўся, у прыватнасці, прафесарам Беларускай акадэміі музыкі Радаславай Аладавай у манаграфіі «Опера К. Горскага «Маргер» у кантэксце беларускай культуры».

Створаная па матывах аднайменнай паэмы вядомага фалькларыста і літаратара Людвіка Кандратовіча, шырока вядомага пад псеўданімам Уладзіслаў Сыракомля, опера «Маргер» распавядае пра гераічны эпізод з летапіснай гісторыі Вялікага Княства Літоўскага XIV ст., часу барацьбы ліцьвінаў супраць крыжакоў за сваю незалежнасць. Сімвалічны сэнс набывае прысвячэнне твора: «Памяці лірніка вясковага» – пад гэтым імем Сыракомля замацаваўся ў літаратуры як пясняр беларускай вёскі. Праз паэта Горскі далучаецца да спецыфічнай гістарычнай формы ліцьвінскай самасвядомасці, тыповай для сярэдзіны XIX ст. – значнага этапу фарміравання нацыянальнай ментальнасці беларусаў. Важным кампанентам «ліцьвінства» выступае тут ідэя паяднання з польскім нацыянальна-вызваленчым рухам.

Варта нагадаць, што ў Сярэднявеччы ВКЛ аб'ядноўвала ў адным дзяржаўным фарміраванні значную частку цяперашніх беларускіх, літоўскіх, польскіх і ўкраінскіх зямель, уяўляючы сабой магутную міжнацыянальную грамадскую супольнасць, дзе пераважную частку насельніцтва складалі продкі сённяшніх беларусаў, якія тады самавызначалі сябе як «ліцьвіны». У пэўным сэнсе ВКЛ можна лічыць варыянтам старажытнаеўрапейскай уніі, веліч якой грунтаваўся не толькі на вайскавай моцы, але і на росквіце грамадска-культурнай і прававой сферы, на ўзаемадзеянні людзей рознага этнічнага і сацыяльнага паходжання. Нават пасля свайго знікнення ВКЛ на доўгі час было і застаецца ў шэрагу ідэалаў, з якіх сілкуецца дзейнасць шматлікіх нацыянальна-арыентаваных дзеячаў.

Важнай акалічнасцю з'яўляецца і той факт, што на землях сучаснай Літвы паганскае веравызнанне пратрымалася значна даўжэй за астатнія еўрапейскія тэрыторыі.

Хрысціянства прыйшло сюды досыць позна, таму, на нашу думку, галоўных герояў паэмы – Лютаса і Эгле – можна разглядаць не толькі ў якасці сімвалаў Радзімы ў яе алегарычных мужчынскай і жаночай іпастасях, але і як вобразы сапраўднасці, першароднасці, шчырасці. У сувязі з гэтым вельмі цікавым падаецца тое, што глыбока веруючы каталік Горскі, абапіраючыся на створаную Сыракомля гісторыю, надаў пільную ўвагу выяўленню характара паганскага светаўспрымання і прадстаўлення тэўтонцаў, якія, па сутнасці, былі не толькі захопнікамі новых земляў, але і носьбітамі хрысціянства, у якасці жорсткіх ворагаў.

Жанр «Маргера» быў вызначаны аўтарам як «драматычная опера», а сюжэт твора прасякнуты ідэяй фатальнасці. Ён нібы падкрэслівае, што лёсы людзей залежаць ад нейкіх непадуладных чалавеку стыхійных сілаў, раптоўнае спляценне якіх можа прыводзіць да выключных здарэнняў. Дзеянне адбываецца ў лясным абшары над берагам Нёмана, дзе ад тэўтонцаў хаваюцца паганскія святары разам з мірным насельніцтвам. Галоўны герой, літоўскі князь Маргер, паплечнік славутага Гедыміна, вядзе няроўную барацьбу з велізарным войскам крыжакоў, якія, імкнучыся знішчыць паганства, бязлітасна забіваюць ягоных прадстаўнікоў. Дачка Маргера, Эгле, закаханая ў крыжака Рансдорфа, які патрапіў у палон, ратуе рыцара ад смерці, а ён у сваю чаргу абяцае не выдаць паплечнікам паказанага княжычам Лютасам таямнічага ходу. Далей падзеі адбываюцца, нібы ў шэкспіраўскіх трагедыях, а фінал твора адзначаны пагібельлю ўсіх галоўных герояў, кожны з якіх змагаўся за сваю праўду.

Характэрнай асаблівасцю оперы з'яўляецца дваістаць ідэйных ліній, якія чырвонай стужкай праходзяць праз усю фабулу сярэднявечнай легенды. Спрадвечныя бінарныя апазіцыі «паганства-хрысціянства», «карнік-ахвяра», «выратаванне-пагібель», «каханне-абавязак», «вернасць-зрада» і іншыя максімальна абвастраюць драматызм падзей.

Значным паказальнікам сувязей з беларускай культурнай традыцыяй з'яўляецца наяўнасць у паэтыцы «Маргера» баладнасці, а таксама прысутнасць у ёй архетыпаў беларускага менталітэту, перадусім, міфалагемы Роднага Дому, прадстаўленай

у розных формах [8, с. 27]. Напрыклад, у аркестравай інтрадукцыі гукапіснага характару, дзе малюецца вобраз Нёмана, адвечная плынь якога разносіць «рэху старажытных легендаў і думаў» (з лібрэта). Сімфанічная карціна становіцца ўступам да пранікнёна-патрыятычнага маналогу Лютаса – своеасаблівага «голоса ад аўтара». Музыкальная сімволіка ў гэтым маналогу адзначана алюзіямі паланэза Шапэна і мазуркі Дамброўскага, а тыповая ўсходнеславянская музыкальная інтанацыйнасць разам з элементамі народнай песеннасці яскрава прысутнічаюць ў вобразе Эгле. Увогуле, «Маргер» – гэта яскравы прыклад музыкальнай шарады, разгадваць якую належыць не толькі музыказнаўцам.

Варта звярнуць увагу і на паэтызацыю традыцыйна ўласцівай нацыянальным героям дылемы «Радзіма альбо смерць», якая ў «Маргеры» набывае статус ідэйнай квінтэсэнцыі. Дарэчы, эпічна-міфалагічны характар «Маргера» ніяк не адпавядаў ні модзе на дэкаданс, якая запанавала ў Расійскай імперыі напярэдадні Кастрычніцкай рэвалюцыі, ні папулярнаму лозунгу «Культуру – у масы!», што прыйшоў на змену былой культурнай парадыгме. Таму нягледзячы на ўсе намаганні аўтара папулярываць сваё сачыненне, Горскі так і не змог пабачыць яго на сцэне. Пастаноўка «Маргера» адбылася ўжо пасля смерці кампазітара, у 1927 годзе, у Познані.

На жаль, на сваёй радзіме творчасць Горскага і дагэтуль застаецца амаль невядомай і мала даследаванай, гэтак жа, як і дзейнасць яшчэ аднаго генія, народжанага на беларускай зямлі – Мечыслава Карловіча (1876–1909).

Тэматычная разнастайнасць песеннай творчасці М. Карловіча. Па ўзроўні арыгінальнасці, творчай фантазіі і ўзнёслай вытанчанасці творы Мечыслава Карловіча можна суаднесці з найлепшымі шэдэўрамі музыкальнага мастацтва аўтарства тых, каго ён вельмі шанаваў – П. Чайкоўскага, Э. Грыга, Р. Штрауса, Р. Вагнера ды іншых славуных майстроў. Гэты кампазітар быў адным з тых, хто здолеў удала ўзнесці традыцыі ўсходнеславянскага меласу на агульнаеўрапейскі ўзровень. За сваё кароткае жыццё ён стварыў каля 30 вакальных твораў (пераважна песні і рамансы для фартэпіяна), серанаду C-dur для струннага аркестра, менуэт для струннага квар-

тэта, канцэрт для скрыпкі A-dur, сімфонію e-moll «Адраджэнне», сімфанічную прэлюдыю і інтэрмецца для пастаноўкі «Б'янка з Малены» (паводле драматычнай паэмы Й. Навіньскага «Белая галубка»), маршы, санаты, прэлюдыі і фугі, шэсць выдатных сімфанічных паэм.

Асаблівае месца сярод музыкальнай спадчыны Карловіча займаюць песні і рамансы. Карэнні любові да вакальнай музыкі, несумненна, знаходзяцца ў маленстве кампазітара, калі яму даводзілася чуць шмат народных спеваў ад няні і мясцовых сялян з роднай вёскі Вішнева на Смаргоншчыне, а таксама ўдзельнічаць у музыцыраванні, якое часта ладзілася вечарамі ў сямейным асяродку.

Шаснаццаць песень было напісана кампазітарам ў 1896 годзе падчас навучання ў Берліне. У большасці з іх адчувальныя ноткі задуменнасці, настальгіі і суму з-за разлукі з блізкімі. Толькі два твора з вышэйпазначаных – «Найпрыгажэйшыя песні» і «На снезе» – грунтаваліся на прынцыпах танцавальнай рытмікі, а дакладней, мелі выгляд кракавяка і мазуркі.

Песня «Зачараваная прынцэса» на верш Адама Асныка вылучаецца не толькі адмысловай сюжэтнай лініяй, тыповай для рамантычных балад, але майстэрскім дапаўненнем яе экспрэсіўнай ілюстрацыйнасцю ў акампанеменце. Твор распавядае пра прыгажуню, якая спіць у лесе і марыць, каб рыцар вызваліў яе ад пракляцця. Апошні, хоць і з'явіўся на гарызонце, аднак пераацаніў свае магчымасці – спрабуючы абудзіць прынцэсу, ён заблукаў у прастрані, страціў упэўненасць і ...скамянеў.

Відаць, было б памылковым разглядаць творчасць Карловіча толькі праз прызму рамантызму, бо яму былі ўласцівыя таксама і некаторыя мадэрнісцкія праявы. Як лічыць польскі музыказнаўца Томаш Бараноўскі, па-першае, узаемныя інспірацыі паміж музыкай і паэзіяй з'яўляліся важнай эстэтычнай тэндэнцыяй эпохі мадэрнізму, па-другое, Карловіч ажыццяўляў адбор вершаў для напісання музыкі не выпадкова, а цалкам асэнсавана, у згодзе з уласным светапоглядам. У дадзеным аспекце рамантычны змест і фактура песень спалучаліся з выкарыстаннем пераважна мадэрнісцкіх тэхніка-гукавых сродкаў [9, с. 55].

Асаблівай пашанай у Карловіча карысталася творчасць паэта Казімежа Пшэравы-Тэтмайера, якая натхніла на стварэнне дзесяці

песень. У адной з іх, песні «Іржавая лістота», звяртае на сябе ўвагу прыхаваная іронія: на фоне лёгкай, бесклапотнай мелодыі адбываецца сумны расповед пра фатальнасць быцця – пажоўклую лістоту вецер зносіць у халодную далечыню, і ніводны лісток ніколі ўжо не вернецца назад і не зможа зноў вырасці на дрэве.

І ў нашы дні на фартэпійных канцэртах выконваюцца песні «Кажы мне яшчэ», «На спакойным, цёмным моры», «Душа мая смуткуе», «У вечаровай цішыні» і іншыя. Апошнюю вакальную кампазіцыю «Пад яварам» са словамі польскай народнай песні, зафіксаванымі этнографам Оскарам Кольбергам, кампазітар стварыў у 1898 годзе, пазней была напісана толькі мастацкая дэкламацыя пад фартэпіяна «Для вашага анёла» (1902). Далейшы пераход ад вакальна-інструментальнай да сімфанічнай творчасці быў свядомым выбарам Карловіча, які ў адным з лістоў засведчваў: «Калі чалавецтва ўзнімецца на даволі высокі эстэтычны ўзровень, яно будзе змушана аддаць належны чын і прыярытэт чыстай музыцы, 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. Вышэйпазначаныя думкі даўно скіравалі мяне да клятвы вернасці той музыцы, якая, паводле майго разумення, можа пранікаць далей і глыбей, то бок музыцы аркестравай, што не залежыць ад паэзіі або адмысловай праграмы» [10, с. 265–266].

Відавочна, што калі б не трагічная пагібель М. Карловіча ў Татрах, яго б узгадвалі сёння на адным узроўні з Ф. Шапэнам і Г. Берліозам, М. Рымскім-Корсакавым і А. Дворжакам – настолькі яскравым і самабытным быў творчы патэнцыял гэтай неардынарнай асобы.

Заклучэнне. На мастацкую свядомасць творчых дзеячаў эпохі канца XIX – пачатку XX стагоддзя аказалі магутны ўплыў разнастайныя філасофска-эстэтычныя ўстаноўкі неарамантызму. Гэта быў вельмі складаны перыяд змены эпох, адзначаны вірам разнастайных падзей у грамадска-палітычным жыцці і карэннай трансфармацыяй сістэмы

светапоглядаў. У такіх складаных варунках выдатныя дзеячы славянскай, а адначасова і агульнаеўрапейскай музычнай культуры, здолелі паяднаць высокае майстэрства кампазіцыі з прагрэсіўнымі тэндэнцыямі цеснага збліжэння з народным меласам, а таксама абудзіць цікавасць да міфалагічных падмуркаў культуры.

Відавочна, рамантызацыя мыслення на Беларусі адбывалася як арганічны і вельмі паслядоўны, у пэўнай ступені ментальна абумоўлены рух мастацкай свядомасці да хараства і гармоніі, кірунак эмоцый і пачуццяў у сферу ўзвышана-сакральнага і інтымнага ўнутранага свету. Гэты працэс яднаўся з задачамі патрыятычнага зместу – сцвярджэння, узвелічэння і сакралізацыі нацыянальнага быцця, адкрыцця свету новага тыпу свабоднай, узвышанай, незалежнай асобы. А шэраг тагачасных беларускіх кампазітараў, чыё станаўленне адлюстроўвае працэс эвалюцыі неарамантычных ідэй і іх далейшую трансфармацыю ў кірунку сімвалізму і мадэрнізму, якраз аказаліся тыповымі прадстаўнікамі “культуры памежжа” ў сэнсе іх далучанасці да пераходнага этапу паміж фармалізаваным падыходам да музыкі і апрабаваннем новых творчых метадых.

ЛІТАРАТУРА

1. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель; пер. Б. Г. Стоппнера. – М.: Искусство, 1969. – Т. 2.
2. Луков, В. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней / В. А. Луков. – М.: Академия, 2003.
3. Конан, У. М. Гісторыя эстэтычнай думкі Беларусі: у 3 т. / У. М. Конан; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т філасофіі. – Мінск: Беларуская навука, 2010. – Т. 1. X ст. – 1905 г.
4. Живов, М. С. Адам Мицкевич: Жизнь и творчество / М. С. Живов. – М.: Гослитиздат, 1956.
5. Янушкевич, Я. Ars longa...Patria Longa... Адкрыццё кампазітара з Выганіч пад Ракавам Міхася Грушвіцкага (1828–1904). / Я. Янушкевич. – Ракаў, 2011. – Выд. 1.
6. Ельскі, А. Выбранае / А. Ельскі. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 2004.
7. Дадзіёмава, В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя / В. У. Дадзіёмава. – Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012.
8. Аладова, Р. Н. Константин Горский и его опера «Маргер» в контексте белорусской культуры / Р. Н. Аладова // Белорусский сборник. – Минск, 2005. – № 3.
9. Baranowski, T. Wątki modernistyczne w pieśniach Mieczysława Karłowicza / T. Baranowski // Muzyka. Kwartalnik Instytutu Sztuki PAN, Rocznik LIV. – 2009. – № 3–4. – S. 214–215.
10. List z 4.VII.1907 r. // Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach / oprac. H. Anders. – Kraków: PWM, 1960.

Паступіў у рэдакцыю 22.05.2013 г.