

*Алпатова А.С., к.иск., ИБП, г. Москва,
Лисовой В.И., доцент, ГСИН, г. Москва*

МУЗЫКА ЭКРАНА: МУЗЫКАЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ В РАКУРСЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОРТРЕТА ИГОРЯ МАЦИЕВСКОГО

*– В путь! – мне молвил конь железный. – Силой пара движим я.
Через дебри, через бездны – в чужедальние края!..
– В путь! – зовет и парус белый. – Поплывем за океан.
Ты увидишь, путник смелый, там немало дивных стран...
– В путь! – зовет и шар воздушный. – Покидай земли тюрьму!
К облакам, тебе послушный, храбреца я подниму!..
Нет, не надо странствий дальних! Счастлив я в своей глуши:
Здесь – журчанье вод хрустальных, все, что нужно для души,
Пенье птиц, цветы и тропки, а когда с небес в родник
Луч звезды заглянет робкий – видно мне, как мир велик!
П.Ж. Беранже. Странствия.*

«Человеку всегда нужны иные миры и возможность в них переходить время от времени, путешествовать», – говорит Игорь Мациевский¹. В этом высказывании – ключ к пониманию феномена личности и творчества крупного современного отечественного композитора, ученого, педагога, общественного деятеля и музыканта-исполнителя, обращающегося в своих произведениях к теме глубинных смыслов человеческого бытия и ценностей культуры. Главный способ, с помощью которого мастер осуществляет такое обращение, – это своеобразное «музыкальное путешествие».

Этот выбор музыканта, который и сам является неумолимым путешественником, далеко неслучаен. Как правило, путешествие в обыденном понимании этого слова – то есть измеряемое земными категориями и обусловленное человеческими возможностями – прежде всего, предполагает перемещение в пространстве. В системе *художественного пространства* традиционной и современной культуры «музыкальное путешествие» может рассматриваться как звуковое передвижение в иной ментальный мир с целью получения информационного сообщения и его дальнейшей интерпретации. В таком качестве оно выступает в качестве одной из главных целей музыкальной коммуникации. В связи с этим музыкальное построение или произведение могут трактоваться как разнообразные художественные формы «путешествия» в другие миры: в одном случае это короткий «вояж», в другом – длительный «поход», а порой и «кругосветный круиз». Первое по значению «путешествие» с помощью музыки – переход в идеальный духовный мир².

В системе координат художественного произведения как культурного текста, передающего все разнообразие мировых традиций, народов и языков, художественное пространство непосредственно связывается также с *художественным временем* – возникает пространственно-временной синтез *хронотоп*. О проявлениях хронотопа в музыке и «музыкальных путешествиях» во времени и пространстве, предпринимаемых в собственных сочинениях, И. Мациевский свидетельствует так: «Фортепьянный цикл «Петербургские тени» –

переключение в разные времена. Один и тот же город – а вы бредете по XVIII веку, XIX, меняются образы, чувствуешь контекст всех своих родных культур...»³. Многочисленные научные труды И. Мациевского убеждают в том, что «родными» для него являются культуры практически всех народов, которые он изучает как исследователь. Такое глубокое проникновение в суть традиционной культуры, понимание ее смысла и принятие ее как «своей» отличает подлинного ученого⁴.

О феноменальной способности музыканта вживаться в образы разных культур свидетельствует все его творчество. Характерно, что, будучи музыкантом-полиглотом, И. Мациевский не использует в своей вокальной музыке переводы поэтических текстов с других языков, а привлекает поэзию в подлиннике: «Я писал на стихи многих поэтов, но никогда не пользовался ни переводом, ни подстрочником – брал только тексты в подлиннике»⁵. Такое бережное отношение композитора к тексту объясняется его глубоким убеждением в том, что «каждый язык – это отдельный мир»⁶. Если ему приходится писать музыку, которая будет исполняться на нескольких языках, он меняет музыкальный материал, создавая его различные варианты, даже варьирует инструменты в музыкальном сопровождении голоса или хора. Среди сочинений И. Мациевского, рассматриваемых в этом контексте, – вокальные (в сопровождении фортепиано, струнных или духовых инструментов) и хоровые циклы и отдельные произведения. Они написаны на канонические тексты и стихи многих поэтов – представителей Серебряного века М. Волошина, В. Гиппиуса, М. Богдановича, А. Гаруна, национальных классиков и поэтов XX века – Т. Шевченко, Л. Украинки, П. Тычины, А. Олеся, Н. Артымович, Вл. Броневского, И. Драча, Б.-И. Антоновича, С. Рачинца, Т. Ружевича, Я. Бжехвы, С. Бернацкого, В. Тавлая, С. Сурыновича и других авторов. В них, как и в целом ряде вокальных сочинений на народные слова, звучат украинский, белорусский, литовский, польский, немецкий, идиш, казахский, русский, старославянский, латинский и английский языки. Композитор проявляет чуткость и к народным диалектам – например, музыка к театральной постановке «Сказ о Федоте-стрельце» включает «Колыбельную-заговор» на новгородском диалекте.

Музыкальное многоязычие композитора, выражающееся в тонкости восприятия им живого Слова, способствует возникновению в его произведениях особых смысловых миров. Толкование текстов на родных поэтам языках помогает глубже понять значение высказанного ими – не случайно исследователи связывают сольные вокальные сочинения И. Мациевского с опытом *музыкального прочтения* поэзии и называют их «*песнестишиями*» для голоса соло⁷. Отсюда – тонко подмеченное ценителями редкое единение душ композитора и того поэта, на стихи которого он пишет музыку; отсюда – «нежный и полновесный отклик» слова в душе самого музыканта и его слушателя⁸. Благодаря талантливому прикосновению композитора к поэтическому слову в музыке И. Мациевского неродные языки «будто борются за его сердце с родными украинским, русским», в результате обнажается родство душ музыканта и его поэта – родство, безусловно осязаемое носителями языка⁹.

Необходимость представленных в произведениях И. Мациевского «музыкальных путешествий» по различным пространственно-временным уровням или «этапам» культуры¹⁰ обусловлена не столько его потребностью

«сменить обстановку», представив все многообразие бесконечно меняющихся художественных форм, сколько стремлением композитора и ученого понять мудрые законы мироустройства во всем богатстве их проявлений и передать свое понимание другим¹¹. Во многом это помогают осуществить его программные музыкальные сочинения, и прежде всего, музыка в кино. С ее помощью и сам композитор, и его слушатели совершают «путешествие» в мир культур и их идей, образов, художественно-выразительных средств и символов.

Сказать, что в композиторском творчестве И. Мациевского музыкальные кинопроизведения играют важную роль, означает признать лишь малую часть очевидного. Несмотря на то, что они не являются для него основными в жанровом отношении, как это характерно для других авторов, специализирующихся на сочинении музыки к кинофильмам, и занимают строго определенное место в его творческом портфеле, успехи в этой области творчества весьма значительны. Композитором создана музыка к более чем десяти музыкальным художественным и художественно-публицистическим фильмам киностудий «Ленфильм», «Беларусьфильм», «Медиа-мастер», «Геракл», «СТВ» и «Белвидеофильм». Среди кинопроизведений с музыкой И. Мациевского – награжденные многочисленными международными премиями фильмы «Нескладуха», «Левша», «Небывальщина», «Сочинушки», «Фараон» (режиссер С. Овчаров); «Данчык», «Древо вечности», «Прощанье» (по-белорусски – «Развітанне»)¹², «Такая судьба» («Вось такі лёс») (режиссер А. Каневский), «Рассыпушка» (режиссер С. Гайдук), «Филатов – любовь» (режиссер Е. Габец) и другие¹³. Не являясь мюзиклами, эти фильмы в жанровом отношении эквивалентны жанрам сценической музыки и сопоставимы с операми и балетами.

Еще более важным оказывается то, что в контексте всего композиторского творчества И. Мациевского музыкальные кинопроизведения могут рассматриваться как своеобразная лаборатория, в условиях которой осуществляется выработка новых средств художественного стиля мастера – сошлемся здесь на его замечание о том, что музыка для театра «помогает обрести особое мышление, яркость»¹⁴. Характерно, что для И. Мациевского эта лаборатория является не только творческой, но и научной, что также определяется феноменом универсализма его личности.

Музыка И. Мациевского в кино может быть рассмотрена в качестве отражения двух основных сфер как художественной культуры в целом, так и его собственного музыкального творчества. Эти сферы сродни сферам человеческого бытия и культуры, и определяются двумя началами, лежащими в основе художественной деятельности. Рассмотрим их последовательно.

Первое начало в большей степени связано с духовно-эмоциональной и религиозной сферой и служит важнейшей детерминантой как человеческого бытия и культуры в целом, так и художественной деятельности. В контексте западных и отечественных культурных традиций духовно-эмоциональное начало связано с христианским менталитетом. Указывая направление художнику, именно оно определяет смысл и предназначение его творческого процесса. В творчестве И. Мациевского это начало представлено такими крупными и наиболее показательными для стиля мастера произведениями, как «Белорусская месса», Симфония-концерт для скрипки и симфонического оркестра «Аз и Я» и Диптих (две трехчастные сонаты) для виолончели соло «Вступление в Апокалипсис».

Очень ярко проявляется оно и в мемориальных сочинениях – оратории «Пам’ять про Лесю Українку» для солистов, хора и симфонического оркестра в пяти частях, «Elegia» памяти А. Солтыса для трех скрипок и Симфонической поэме «Воспоминание» для оркестра литовских национальных инструментов. В музыке, созданной на христианские (католические и православные) канонические тексты, – кантате для сопрано, хора и оркестра «Veni, Creator Spiritus», «Ave Maria» для сопрано и скрипки, Пяти духовных песнопениях и тетраптихе «Modlitwy» для хора a capella, – духовно-эмоциональное начало получает самое непосредственное выражение. Критики отмечают, что входящие в цикл «Пять духовных песнопений» И. Мациевского разделы “Отче наш”, “Святый Боже”, “Господи, помилуй”, “Во имя Отца и Сына” и “Царю небесный”, написанные на текстах на старославянском языке, – «не просто молитвы человека к Всевышнему. В этой музыке ощущается нечто Вселенское, вечное»¹⁵.

Особое внимание И. Мациевского к духовно-эмоциональным составляющим культуры находит выражение в фильме «Древо вечности» (1994), в основу которого было положено вокальное произведение «Ноктюрн», написанное композитором на текст белорусского поэта начала XX века А. Гаруна. Для понимания особенностей передачи композитором смысла, высказанного поэтом, приведем текст этого стихотворения на белорусском языке полностью: «Стаіць магутны лес, ізноў убраны ў зялёны ліст дагледлівай рукой, / І п’ець спажыўны клёк, старыя гоіць раны... Зірні, якая моц! Зірні, які спакой! / Што год, ўміраець ён парой асенняй. Каб зноў ажыць, убачыўшы вясну. / І гэтак ўсё ідзе чаргою пераменнай: то скіне сон з вачэй, то зноў ідзе да сну. / Расцець дубочак тут, які зялёны! Другі, стары, калодаю палэг; / І сын ідзе ўгару, як бацька ў час мінёны, што даў жыццё яму, а сам зваліўся ў мох. / Цячэць ручайка вось, і тут ж не стала. Няма яго, схаваліся у зямлі. / А недзе тамака рака зямлю прарвала, і воды той ракі па лузе пацяклі. / Аб смерць пытаеш ты? Калі сканчыцца жыццё тваё – міленькі, не пытай! / Спрабуй ад думак тых, ад хворых, палячыцца, прыходзь у гэты лес – паветра тут глытай! / Жыві, каб жыццё даць другім, малодшым, як дуб стары, што ўгадаваў дубка. / А там ручайка знік! І мы пучём каротшым пайдзём ў зямлю за ім, каб выплыць як рака»¹⁶.

Обращение к жанру ноктюрна в фильме указывает на его глубокий философский подтекст: по сути весь фильм представляет собой ночное – а значит лишённое посторонних впечатлений и вызванных ими мыслей – размышление художника о предназначении жизни человека в мире, смысле человеческого бытия. В отличие от многих других фильмов с музыкой И. Мациевского «Древо вечности» не переносит зрителя в иное историко-культурное время или пространство. Не представлено здесь и другое физическое измерение – микро- или макромир, – как это бывает в видовых фильмах о природе. Парадокс художественного переключения состоит в другом. Благодаря сопоставлению образных сфер-пластов природы (лес, отдельные деревья, листва, луг) и культуры (пастух с овцами, здание-памятник, лесник с пилой) оказывается возможным по-новому ощутить и пространственно-временные границы происходящего в фильме, и смысловые константы существующего в жизни. При отсутствии в художественном языке фильма чистого символизма обращает на себя внимание характерная для видеоряда знаковость. Множество заложенных в нем смыслов

отражают архетипический уровень прочтения всего содержания композитором и режиссером и понимания его зрителем и слушателем.

Образ дерева – ключевой в художественной концепции поэта, композитора и режиссера – воспринимается в фильме как символ вечности, знак высшего духовного начала. Благодаря музыкальному ряду жизнь дерева – от юного, молодого, свежего ростка до срубленного ствола и сухого пня – соотносится в фильме с жизнью человека, жизнь леса – с силой жизни рода, жизнь природы – со временем культуры. Контрасты высокого природного и приземленного человеческого в равной мере тяготят к космосу, гармонии, порядку. Это достигается мастерскими приемами сочетания визуального и музыкального. Движение крон и листвы и почти физически ощутимый шум ветра в лесу изображаются в виде знаков деревьев на фоне неба как объекта природы, в то время как музыкальный ряд, на наш взгляд, воспроизводит знаки неба как символа духовного начала. Таким образом в визуально-музыкальном целом передается образ души и ее предназначения – устремленности к Богу и вечности.

Все стихии и первоэлементы бытия, силы природы и времена года, передаваемые вневременным циклом жизни дерева, проходят в течение всего фильма в качестве важнейших смысловых рядов. Благодаря соединению видеоряда и музыки земля изображается плодородной, цветущей и покрытой зеленью, а также сухой, потрескавшейся и обезвоженной или уснувшей под снегом, ветер – как *regretium mobile* природы, с шумом проносящийся в листве и видимый в движении крон деревьев. Воздух и воздушное пространство воспринимается как живое дыхание невидимых участников происходящих событий; огонь – как солнечный свет, пронизывающий и питающий собой все живое; вода – в виде пролившегося на лес живительного дождя. Весь цикл времен года – весна, лето, осень и зима – представлены в изображении природы как цепь рождения, роста, кульминации и сна-смерти, дающей начало новой жизни. Рождение в этом ключе понимается как возрождение-пробуждение, казалось бы, ушедшего навсегда. Сочетание музыки, текста и видеоряда указывает и на христианский контекст трактовки символики фильма, в котором «заботливая рука» может выступать как знак Бога, «живительный сок» – как символ Святого Духа, «раны» – как обозначения грехов и болезней.

С помощью таких многозначных символов передается тайная, сокровенная, на первый взгляд незаметная, но единственно важная истина, постигаемая лишь творческим путем, – высшая истина о гармонии жизни и смене поколений, в которой сочетается вечная боль и скорбь об умерших и радость о рождающихся, будь то деревья или люди. В связи с этим «мощь и покой» воспринимаются семантически как закон жизни, ее вечная мудрость.

Переживание происходящего с деревом, деревьями, природой, как и памятниками культуры¹⁷, далеко не всегда идиллично, лирично или романтично, порой оно носит оттенок трагизма. Это весьма существенная линия в творчестве И. Мациевского, она связана с обращением композитора к памяти ушедших – учителей, деятелей литературы и искусства, представителей культурных традиций. Отсюда – скрытый смысл фильма, заключенный в его «втором» (но на самом деле первом) плане, который обращен к человеку, его месту в истории и культуре, его отношению с природой. Парадокс «Древа вечности» состоит в том, что в фильме практически нет героев-людей¹⁸, однако ясно, что все в нем – о

человеке и для человека. Лирический герой – выступающий то как сочувствующий или строгий наблюдатель, то как соучастник событий, – постоянно находится рядом, хотя его и не видно. Главный след и знак его присутствия – это голос певца, исполняющего вокальную поэму. В связи с этим весьма интересным оказывается тот факт, что в данном фильме вопреки обычному порядку сочинения композитором музыки в кино для уже готового видеоряда режиссер А. Каневский сам подбирал видеоряд к музыке И. Мациевского. Идея же музыки, как и всего сценария фильма, в свою очередь, появилась у композитора после просмотра кадров, в разные годы отснятых оператором А. Донцом. Процесс написания музыки композитором постоянно сопровождался работой режиссера, который обладал феноменальной способностью слышать музыку, переводя ее в «музыку кадров». Все это говорит о большом значении в фильме музыкальной драматургии¹⁹. В музыке к фильму особенно важной оказывается символика тембров музыкальных инструментов: на фоне звучания вибратона тембр флейты воспринимается как символ жизни, отдельной трубы или ансамбля труб – воспоминания о боях и смерти, колоколов – осеннего умирания и весеннего пробуждения дуба или исчезновения ручья как его смерти и возрождения в реке, хора (в его тембровой имитации с помощью синтезатора) – повествования о жизни дерева и леса.

В целом же в основе кинодраматургии фильма лежит художественный диалог вербального (вокальная партия) и невербального (видеоряд, звучание музыкальных инструментов и звуковой фон). В данном диалоге взаимодействует, казалось бы, то, что взаимодействовать не должно, и в этом заключается основной парадокс и композиторского стиля И. Мациевского, и близкой ему режиссерской манеры А. Каневского: поначалу несоединимое впоследствии оказывается единственно возможным²⁰. Образы жизни и смерти находятся в одновременно сосуществующих и по правилам стереометрии не пересекающихся параллельных плоскостях – не они ли здесь воплощают те самые «параллельные миры», о которых говорит композитор?²¹ Но их пересечение все же происходит – в восприятии, причем даже не столько зрителя, сколько слушателя. Именно это пересечение создает главный образ фильма и главный образ земного человеческого бытия и культуры – образ Вечности...

Второе начало художественного творчества, к которому обращена и музыка кино, и многие другие произведения И. Мациевского, по своей природе игровое и чаще светское, опирается на физическую и интеллектуальную активность и определяет творческую свободу человека и художника в мире людей. Понимаемая как культурная имитация или моделирование условий реальной жизни в целях утверждения ее устоев и традиций игра стоит у истоков художественного творчества и музыки. Во многом благодаря игре на ранних исторических этапах звук как средство коммуникации с людьми, животными и духами превращается в музыку.

Игровая природа музыкального творчества как интеллектуальной деятельности предоставляет практически неисчерпаемые возможности и для композитора, пишущего музыку, и для слушателя, ее воспринимающего. Эти возможности связаны с выходом с помощью звучания за пределы реального мира в мир идеальный, что является первой и естественной целью деятельности музыканта. На этом уровне осуществляется тесное взаимодействие

созерцательного и действенного как духовного и игрового²². И во всем творчестве И. Мациевского, и особенно в его киномузыке основанное на переживании духовное начало самым тесным образом взаимодействует с действенным игровым началом, часто сливаясь в универсальный синтез почти платоновской «Космической» или «Божественной» Игры.

В своих научных трудах И. Мациевский выделяет игру в качестве одной из формальных порождающих музыки:

«Игра звуками и их сочетаниями. *Что* – эта игра? Лишь артикуляция голосом или с помощью инструмента средств музыкальной выразительности? Является ли игра звуками, игра на инструментах воплощением *игры* в высшем смысле? И где водораздел между игрой и трудом, другими видами деятельности?.. А реальная жизнь – не игра, не музицирование?.. А музицирование – не жизнь?..»²³.

В этом ключе могут быть восприняты такие сочинения И. Мациевского, как Концерт для трех фортепиано, цикл для детского хора и фортепиано «Колядки и пасторальки» («*Kolędy i pastorałki*»), фортепианный цикл в двенадцати частях «Петербургские тени», а также Концерт для скрипки с оркестром и камерные инструментальные произведения – трио «Звучания», сонаты для фортепиано, скрипки, виолончели. В них отражаются два основных свойства музыки, коренящиеся в традиционном музицировании: интонационное – рождаемое в процессе «переживаемого движения, *преодоления пути* от звука к звуку» и имеющее временную природу – и контонационное – идущее от созерцания-«сослушивания» звучаний в их совокупности и тяготеющее к пространственности²⁴. Именно из сочетания-союза интонационного и контонационного выходит музыка как вид искусства – «чистая музыка», выражающая внутреннее состояние человека: «Музыка – лишь осуществление на инструменте или голосом идей, существующих вне ее? Или она, как *Слово*, способна воссоздавать и создавать – человека и мир?»²⁵.

В связи с представлением И. Мациевского об особой роли игрового начала в музыке и художественной деятельности далеко не случайным оказалось его сотрудничество с режиссером С. Овчаровым, в фильмах которого в полной мере раскрывается смысл традиционной народной, в том числе смеховой культуры. В контексте проявления в киномузыке И. Мациевского действенного игрового начала заслуживает внимания анимационно-игровой фильм «Фараон», в котором наряду с использованием двумерной компьютерной графики сочетаются элементы кино, телевидения, театра, мультипликации и клоунады.

В связи с этим фильмом обратим внимание еще на одну парадоксальную особенность музыки И. Мациевского: в «музыкальных путешествиях», заданных его сочинениями, функцию своеобразного «музыкального транспорта» выполняет... музыкальный инструмент, служащий средством перемещения музыканта и слушателя в другие миры²⁶. Отметим, что в таком качестве музыкальный инструмент воспринимается в традиционных культурах ряда народов мира – следы такого отношения отражаются в зооморфной (лошади, птицы) и предметной (лодка и другие древние транспортные средства) символике инструментов.

В фильме «Фараон» арфа выступает как колесница, на которой и композитор, и слушатель переносятся в мир древнеегипетской культуры, а арфист

– как возникший, способствующий этому перемещению. Звучание реконструированной древнеегипетской арфы²⁷ воспринимается как лейттемир, олицетворяющий дух Древнего Египта. Музыкальная драматургия фильма построена на контрастах «живой», в том числе реконструированной архаической, и «искусственной» – современной электронной музыки, а также на противопоставлении и взаимодополнении разных инструментальных тембров или регистров одного инструмента, на контрасте фактурных приемов. В организации музыкального текста ведущую роль играет сопоставление звуковых планов-пластов, благодаря которому стилевое переключение из древней культуры в современную (вплоть до популярной музыки и звуков города) и обратно также может трактоваться как переход в «параллельные миры». Музыкальное сопоставление дополняется данным в видеоряде контрастом духовного и телесного в поведении героев, а также богатством их мимики и пластических движений при передаче чувств. При этом, как и в «Древе вечности», главный герой остается всегда чуть в стороне – находясь будто «над всеми», он действует больше как наблюдатель, чем как участник происходящего.

Фильмы «Небывальщина» (1983) и «Левша» (1986) близки по тону и привлекают многолинейностью музыкальной драматургии, своеобразной полифонией музыкально-исторических пластов. В них в полной мере проявляется синтез духовно-эмоционального и игрового начал, отраженный сквозь призму поликультурализма и полилингвизма композитора. И. Мациевский отталкивается здесь от разнообразного музыкального материала – обрядовых (масленичная и хороводная) и семейно-бытовых (колыбельная) народных песен, казачьей песни и городского романса в «Небывальщине» и таких жанров придворной и светской музыки, как полонез и марш, в «Левше».

И все же игровое начало в данных фильмах преобладает. Посредством музыкальной игровой логики²⁸ – контрастного сопоставления или противопоставления музыкального материала, применения тщательно подобранных и выложенных орнаментов «музыкальной мозаики», почти бесконечного, но от этого не перестающего удивлять перебора звуковых комбинаций, постоянного сочетания действия и созерцания, движения и статики – И. Мациевский достигает почти недостижимого. Музыкальная сторона кинодраматургии раскрывает всю глубину истинных отношений героев друг с другом и с миром. Благодаря музыке высвечиваются образы «вечных» персонажей русской традиционной сельской и городской художественной культуры – Мужа и Жены, Воина и Солдата, Мастера и Изобретателя, Царя и Слуги, Чужеземца и Земляка...

В целом в музыке И. Мациевского к фильмам «Небывальщина» и «Левша» стихия игры и связанных с нею волшебства, сказки и праздника создает особый, не похожий на обычный звуковой фон-сопровождение музыкальный язык. Как зрелый композитор и тонкий музыкант, он обращается к аудиовизуальной и фонической технике, которые в его творчестве связаны не только с кинематографическими и театральными проектами, но и с инструментальными композициями. Музыкальная стилистика И. Мациевского характеризуется сочетанием техник алеаторики, деконструкции и сонорности с неархаическими элементами. Красочность звукописи выражает присущее мастеру утонченное чувство звукового колорита и охватывает самый широкий диапазон – от

прозрачности фактуры и невесомости формы она порой доходит до скульптурной выпуклости и театральности сопоставляемых стилевых пластов. Все это не только присутствует в музыке к данным фильмам, но и определяет художественный облик киномузыки композитора в целом.

Характерно, что к работе над музыкой к данным кинопроизведениям, как и в ряде случаев к другим фильмам, И. Мациевский подошел и с позиции музыканта-исполнителя. В отдельных фрагментах фильма «Небывальщина» музыка создавалась И. Мациевским без подготовки и предварительных записей – как живое сопровождение видеоряда, своеобразная музыкальная импровизация-ансамбль с героями фильма. В этом смысле особого внимания заслуживает факт его собственной игры на традиционных флейтах в эпизоде поиска главными героями (мужем и женой) друг друга. В этом же фильме можно услышать и звучание Ленинградского камерного фольклорного ансамбля, основанного композитором в 1980-х годах и ставшего лауреатом XII Всемирного Фестиваля молодежи и студентов.

Осуществив вместе с читателем с помощью описания киномузыки И. Мациевского это короткое «путешествие» в музыкальный мир его произведений, мы стали «попутчиками» композитора, в свою очередь, сыгравшего роль своеобразного «экскурсовода» по «маршрутам» своего творчества. За пределами этого текста осталось немало сведений и воплощенных мастером интересных идей и музыкальных образов, которые еще ждут своих «музыкальных путешественников» – как исследователей, так и музыкантов-исполнителей. Пожелаем им доброго пути.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Гаврилина С. Игорь Мациевский: музыка - это переход в параллельные миры / Невское время, 23 июля 2004. – Режим доступа: www.nevskoevremya.spb.ru
2. В одном из интервью известный отечественный композитор Э. Артемьев высказывает мнение о предназначении музыки: «для меня музыка – то единственное искусство, с помощью которого смертный человек может непосредственно прорваться в высшие сферы, будем говорить – к Богу. Все в мире – колебания, и, попав в резонанс с этими колебаниями, мы можем подняться туда, куда иными способами и средствами никогда не попадем, даже прикоснуться не удастся. А музыка помогает в этом, в музыке мы соприкасаемся с чем-то высшим. <...> все великие композиторы <...> близки многим людям по резонансной структуре и возбуждают в слушателях потоки энергии, которая возносит душу». – См.: Друбачевская Г. Эдуард Артемьев: убежден, будет творческий взрыв. – Режим доступа: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/dubachevskaya/index.html>
3. На вопрос о том, какие культуры для него являются родными, И. Мациевский ответил: «Украинская, русская, белорусская, польская. Это на уровне детских ощущений – так и осталось... И в науке – я занимаюсь народной музыкой». – Гаврилина... Там же.
4. Являясь ведущим отечественным этномузыковедом и этноинструментоведом, И. Мациевский ведет обширную научную работу в сфере традиционной инструментальной музыки многих народов – славянских (украинского, польского,

белорусского, русского), финно-угорских (вепсского), балтийских (литовского), тюркских (киргизского, татарского, башкирского, казахского) и других. Его исследовательская деятельность состоит в экспедиционной работе, нотировании и анализе собранных музыкальных образцов, а также изучении основных исполнительских школ, включая способы передачи музыкальных традиций, изготовление музыкальных инструментов и обучение игре на них. Особое внимание И. Мациевский уделяет традиционным музыкально-философским представлениям, этнопсихологии, эстетике, теории и терминологии музыки, рассматривая их в контексте быта и творческой практики музыкантов.

5. См.: Гаврилина ... Там же.

6. См.: Гаврилина ... Там же.

7. См.: Тавлай Г.В. Предисловие к сборнику «Мацiеўскi Ігар. Пецяўбургкi дыяреюш для голаса и фартэпiяна». СПб, 2004. С. 3-4.

8. См.: Тавлай ... Там же.

9. Г.В. Тавлай замечает, что если бы белорусский поэт М. Богданович писал музыку, то возможно она была бы похожа на музыку И. Мациевского (там же). Специфику отношения композитора к поэтическому тексту в оригинале отчасти раскрывает его высказывание об уникальности поэзии М. Богдановича, с детства не знавшего, но выучившего белорусский язык, создавшего поэтические шедевры на нем и изменившего самое представление об этом языке: он «стал гением именно на этом языке, а ни на каком другом <...> его гений мог зазвучать только так». – См.: Гаврилина... Там же.

10. Об этажах в культуре очень образно пишет в своих повестях и новеллах гватемальский писатель М.А. Астуриас, постоянно осуществляющий «художественные путешествия» в пространстве и времени культуры.

11. Не случайно указывая на многогранность творчества И. Мациевского, критики рассматривают каждый его концерт как «истинный подарок для слушателя», входящего в «экспрессивный, поэтичный мир очень интересного композитора и человека». – См. Хрущева М. Авторский концерт Игоря Мациевского // «Волга», № 150 (24455), 8 октября 2003.

12. Следует отметить, что в фильмах «Древо вечности» и «Прощанье» И. Мациевский выступил также как автор сценариев.

13. К этому перечню можно добавить передачи Московского, Санкт-Петербургского, Белорусского, Львовского, Казахского, Белостоцкого и Варшавского телевидения и поставленные в театрах Санкт-Петербурга, Москвы, Кемерово и других городов музыкальные спектакли, среди которых выделяется «Сказ о Федоте-стрельце».

14. См.: Гаврилина... Там же.

15. Одной из самых впечатляющих кульминаций хорового цикла является песнопение «Господи, помилуй». – См. Хрущева... Там же.

16. С благодарностью за консультацию Г.В. Тавлай предлагаем свой вариант перевода стихотворения А. Гаруна на русский язык: «Стоит могучий лес, в который раз убранный в зеленую листву заботливой рукой. / Живительный пьет сок, залечивая раны. Смотри, какая мощь! Смотри, какой покой! / За годом год бежит, дуб спит порой осенней, чтобы опять ожить, почувствовать весну. / Так все идет своей чередой переменной: то сбросит сон с очей, то вновь идет ко сну. / Растет дубочек здесь – зеленый и крылатый! С ним рядом старый дуб колодою

полег. / Идет сын в гору, как его отец когда-то. Дав жизнь ему, теперь тот дуб свалился в мох. / Тогда здесь был ручей, сейчас его не стало. Навек нашел приют он у сырой земли. / А где-то там река сквозь землю прорывалась, и воды той реки по лугу потекли. / О смерти хочешь знать? Не спрашивай, мой милый! О жизненном конце меня ты не пытай! / От мыслей тех лечись, не думай о могиле. Приди-ка лучше в лес и воздух там вдыхай. / Живи, чтоб жизнь другим, тем, кто тебя моложе, дать – так, как сделал дуб, что выкормил дубка. / А там ручей исчез, и мы по бездорожью польемся в землю с ним, чтоб выплыть как река».

17. Видеоряд включает изображение одного из исторических памятников Белорусской земли, которое в фильме сопоставляется с изображением дерева, напоминающего высокий храм.

18. Появляющиеся эпизодически в видеоряде пастух и лесоруб, как и звук пилы, – исключения, лишь подтверждающие правило.

19. Из беседы с И. Мациевским авторов статьи 01.12.2008.

20. См.: Тавлай...

21. В связи с этим показательным является мнение композитора и о самой музыке как об одном из «самостоятельных параллельных миров»: «Существует множество таких миров... Для меня этим (миром) оказалась музыка» – См.: Гаврилина... Там же.

22. Взаимосвязь этих двух начал в культуре особенно ярко представлена в современной обрядовой практике многих народов мира: Священная Игра с ее развитой символикой является основой религиозных ритуалов. Игровое начало восходит к обрядовости языческого мира, сохранившего до настоящего времени свою силу и притягательность и активно вступающего в диалог с духовно-эмоциональным христианским началом. На этом диалоге, на наш взгляд, и зиждется взаимодействие двух основных составляющих художественной культуры в последние два тысячелетия истории человечества.

23. См.: Мациевский И.В. Интонация, контонация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной). – В сб.: Музыка народов мира. Проблемы изучения. Материалы международных научных конференций. Вып. 1. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С. 9.

24. Понятие контонации введено в научный обиход И. Мациевским. – См.: Мациевский... Там же. С. 10-11.

25. См.: Мациевский... Там же.

26. В этом – еще один из ключей к разгадке феномена личности И. Мациевского, сочетающего творческую и научную деятельность. Как особый вид искусства – в сопоставлении с вокальной музыкой, хореографией, театром, поэзией, прозой, изобразительным искусством и архитектурой – ученый исследует инструментализм.

27. Реконструкция была выполнена петербургским музыкантом и инструментоведом В. Мараевым специально для этого фильма.

28. Определение музыкальной игровой логики дано в работах выдающегося отечественного музыковеда Е.В. Назайкинского: «...это логика концертирования, логика столкновения различных инструментов и оркестровых групп, различных компонентов музыкальной ткани, разных линий поведения, образующих вместе «стереофоническую» театрального характера картину развивающегося действия,

однако более обобщенную и специфическую, чем даже в музыкальном театре». – См.: Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. С. 227. На что направлена музыкальная игровая логика? В первую очередь на мыслительную работу слушателя, воспринимающего художественное произведение. Что более важно? Следовать за сюжетом и подчиняться ему, копируя мыслительные операции автора? Или думать самостоятельно, размышлять – сопоставлять, сравнивать, делать выводы, используя при этом свой опыт? В этом коренное отличие эмоционального от игрового, вербального от невербального, интонации от контонации. На этот вопрос нет однозначного ответа. Одно без другого не может существовать – смысл каждой составляющей и художественной деятельности, и творческого процесса состоит в поддержке и развитии всего целого, которым является художественный Текст.