

*Людмила Измаилова*

## **АКТУАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧЕСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНОЙ КОЛОКОЛЬНОСТИ В ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Колокольность как художественное и шире – социокультурное явление – ярко и самобытно реализована в европейском искусстве. Рассмотрим модусы ее интерпретации в музыкальном, изобразительном, театральном искусстве Беларуси XX в. В структуре художественного текста аудиовизуальная колокольность может быть рассмотрена на различных уровнях – как элемент сюжетосложения, композиции или драматургии, как художественный образ, как семантическая единица и, наконец, как художественно-выразительный комплекс.

Обратимся к музыкальному искусству. В зависимости от художественных задач колокольность может быть экспонирована по-разному – традиционно-устойчиво либо инновационно. Линия колокольных традиций, представленная в этот период сочинениями российских композиторов Г. Свиридова, А. Петрова, В. Гаврилина, нашла продолжение в белорусской музыке в творчестве Н. Аладова, Э. Тырманд, Е. Глебова, отчасти А. Мдивани и А. Кортеса.

В концептуальных сочинениях ораториального жанра это, как правило, связано с образно-содержательной сферой. Оратория Е. Глебова «Колокола» (1967) на текст Н. Алтухова и В. Орлова продолжает героико-эпическую линию русской музыки. Хоровыми и оркестровыми средствами моделируется набатный звон и пушечные раскаты, выполняющие функцию репрезентативности – Родины, независимости, народного единения [1, с. 71–73]. Оратория «Вольность» (1976) А. Мдивани основана на тексте фрагмента из книги А. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». Композитор вводит колокольность в двух значениях – как лейт-образ стихийной силы, вольницы и как лейт-тема [1, с. 76–80]. Напомним, что в этот же период, в 1978 г., А. Мдивани обращался к колокольной теме в вокальном цикле «Песни любви» (№ 1 «Колокола»). С. Кортес, в четвертой части («Гуслиар») оратории «Памяти поэта» (1972) на стихи Я. Купалы выстраивает оригинальную художественную параллель: мотив «раскачивания» и характерная для больших колоколов мерно-акцентированная ритмика в соединении со строками текста («Гэй, гуслиар, гуслиар! / Ты удар, удар / Па струнах-званах») устанавливают знак равенства между поэтом и колоколом, поэзией и колокольным набатом [1, с. 82], что является современной аллюзией старинной функции колокола-проповедника.

Лирико-философским размышлениям о смысле жизни человека посвящен – итоговый, по словам автора, – цикл Э. Тырманд «Земное притяжение» (1967) на стихи М. Танка [1, с. 41]. В монолог «О, как легко идти» («О, як легка ісці») введен колокольно-выразительный эффект. Функция траурного перезвона, имитированного в низком регистре фортепиано (*pesante*), ассоциируется с погребальным звоном из финала рахманиновских «Колоколов». Колокольность символизирует не ужас смерти, но напоминание о неизбежности ухода, обостряющего ценность жизни. С творчеством С. Рахманинова перекликается 4-частная кантата «Звоны» Г. Ермоchenkova, также обратившегося к тексту Э. По.

Амплитуда темброво-акустических эффектов в симфонических партитурах широка – от гула

колоколов во вступлении к первой части Симфонии № 9 (1967) Н. Аладова до тембра оркестровых колокольчиков во второй части Симфонии № 2 (1963) и «Полесской сюите» (1964) Е. Глебова.

Другой подход свидетельствует о повышении интереса композиторов к собственно «звуковой материи», в том числе колокольной. В основу ряда современных музыкальных опусов положен художественно-аналитический композиционный метод. Продолжая мысль Ю. Холопова о том, что музыка реализует возможности, предоставляемые природой звука, укажем, что именно к колокольному звуку, имеющему сложнейшую акустическую организацию, композиторы особенно часто обращались. Интересной работой, реализующей в белорусской музыке новую звуковую эстетику, является электронная композиция «Ночные колокола» (1994) А. Литвиновского, в которой многокрасочная вертикаль колокольного обертонового ряда «разворачивается» в красочные сохромные построения.

Звоновость нашла интерпретатора в лице Г. Гореловой – и это позволяет определить колокольность как один из стилиобразующих элементов ее творчества (Концерт для гитары, струнного оркестра и колоколов; «Колокола трех церквей» из цикла для двух фортепиано «Воскресная музыка»; «Колокола над гробницей Констанции» из цикла для гитары и клавирина «Воспоминания о Несвиже»; фантазия «Иней на колоколах» для ансамбля солистов «Классик-авангард»). На примере сочинений Г. Гореловой Н. Юденич актуализирует вопрос о причинах интереса композиторов Беларуси к колокольности и указывает два истока – это традиционная для восточных славян звуковая среда и личные впечатления, мотивированные отменой запрета на колокольный звон в 1990-е годы [2, с. 38–39].

По мнению Н. Яконюк, в творчестве белорусских композиторов, начиная с 1970-х годов, наметилась тенденция стилевой индивидуализации, что проявилось в многообразии оркестровых почерков, особенно в сочинениях для народно-инструментальных составов [1, с. 255–264]. Отметим характерное звучание цимбальной группы, моделирующей звон в первой части «София» из Симфонии № 5 «Память Земли» (1984) А. Мдивани для хора, солиста и народного оркестра. Ряд миниатюр для народных инструментов (А. Мдивани «Бубенцы», А. Друкт «Колокола», В. Курьян Вариации для цимбал «Перезвоны») построен на «игре» сонорных эффектов. В пьесе Е. Поплавского «Новелла» (1991) керамическими колокольчиками оригинально дополнен ансамбль гитары и струнного квартета.

Многообразие семантических значений колоколов реконструирует звуковую атмосферу целого культурно-исторического пласта, как, например, в музыкальном оформлении спектакля «Колокола Витебска» по пьесе В. Короткевича (театр им. Я. Коласа, 1974), в котором представлена вся полнота колокольной аудиовизуальности. Сюжет основан на подлинных событиях истории Витебска 1623 года [3, с. 116 – 117]. В соответствии с «документальным историзмом» (определение Н. Ювченко) колокола – «говорящие» – приобретают значимость лейтмотива в драматургии спектакля и лейт-тембра в сложной оркестровой партитуре С. Кортеса. Темброво-колористическая гамма звонных эффектов – от колокольчиков до набатного гула – выполняет не только функцию «фоносферы» спектакля, но и более глубинную – психологического комментария событийного ряда действия.

В современных условиях звуковой перенасыщенности, диссонантности, агрессивной брутальности акустическая простота и тембровая чистота старинных простых инструментов, «как бы от века существующих» [4, с. 290–291], в том числе колокольчиков, – пример стилевой ретроспекции. Образец культурно-исторической аллюзии колоколов-артефактов и колокольного звона – мемориальный комплекс в Хатыни (архитекторы Ю. Градов, В. Занкович, Л. Левин, скульптор С. Селиханов, 1969). Важным элементом ансамбля служат печные трубы-обелиски с колоколами, установленные на месте сожженных домов. Выразительность скульптурной композиции нашла образно-ассоциативное продолжение в тихом звоне-плаче свободно подвешенных колоколов. Отметим, что примеры соединения музыкального и пластических искусств были известны ранее: первым был «озвучен» памятник морякам в Новороссийске, оснащенный курантами, мелодие для которых сочинил Д. Шостакович, а в 1960-е годы эта идея была продублирована в мемориале героям Горловки с музыкальным сопровождением Д. Кабалевского. Тем не менее, белорусский памятник-реквием уникален по психоземональному воздействию, благодаря оригинальному способу синтеза различных художественно-выразительных рядов – ландшафтной архитектуры, скульптуры, аудиовизуальной колокольности, цветовой подсветки.

Колокольная тема нашла претворение в киноискусстве: напомним шедевр А. Тарковского «Андрей Рублев» (1969). В Беларуси в 2008 году оператор В. Семашко снял документальный фильм «О ком молчит колокол» о найденном им на крыше жилого дома в центре Минска артефакте завода братьев Фельчинских, представляющем художественную и историческую ценность. Колокол «Ирэна» – своеобразный памятник нереализованной идеи создания городских курантов (как в Московском Кремле).

Представленные сочинения обосновывают вывод о формировании в искусстве Беларуси второй половины XX – нач. XXI вв. устойчивого интереса к аудиовизуальной колокольности. Поэтика колокольных звонов – художественная метафора истории, национальной независимости, жертвенности и утраты. Колокольные звучания – акустический эквивалент окружающего пространства, психологического пейзажа, идентификат внутреннего состояния, переживания. Актуализация колокольности связана с расширением жанровой сферы ее применения – от симфонии до мюзикла, от пьес для народно-инструментального состава до электроники. Характерная для белорусских композиторов особенность: звоновые эффекты моделируются народно-инструментальными средствами.

Список литературы:

1. Белорусская музыка 1960–1980-х годов / сост. проф. К.И. Степанцевич ; под ред. проф. Г.С. Глушенко. – Минск : Беларусь, 1997. – 359 с.
2. Юдзеніч, Н. Музыка Галіны Гарэлавай, як я яе чую / Н. Юдзеніч // Мастацтва. – 2004. – № 1, – С. 38–39.
3. Сементовский, А. Белорусские древности / А. Сементовский. – СПб., 1890. – Вып. 1. – 136 с.
4. История отечественной музыка второй половины XX века : учебник / отв. ред. Т.Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2005. – 556 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ