

ОТ КОЛОКОЛЬНОГО ЗВОНА К КОЛОКОЛЬНОЙ МУЗЫКЕ (эстетика и поэтика колокольности в Западной Европе)

Все чаще колокола и их акустическое своеобразие привлекают внимание современных композиторов и искусствоведов. В статье исследуются пути формирования обширного колокольного инструментария: от простейших звуковых устройств к благозвучным церковным колоколам, от часозвона к курантам, глокеншпилю, карильону. Рассматриваются процессы эстетизации звонных эффектов в рамках двух музыкально-творческих видов – церковного и светского. И далее – их практическое освоение в русле эволюционных процессов профессионального композиторского творчества Западной Европы XVI – XVIII вв. Тенденции художественно-стилевой концептуализации и индивидуализации звона представлены на примере сочинений У.Берда, Ф.Куперена, В.Моцарта. Указаны причины расхождения эстетических позиций музыкантов Запада и России относительно колокольной акустики, что и определило дальнейшее принципиальное различие художественного воплощения звона.

Звучание колоколов в силу особенностей их акустического строя потенциально музыкально. Эволюционируя от звуковых устройств к музыкальным инструментам, от простой аудиовизуальной коммуникативности к художественной образности, колокола и звоны все более апеллировали к эмоционально-чувственному восприятию. В замечательном исследовании о развитии колокольного производства в России кандидат исторических наук А.Бондаренко высказала суждение о колокольном звоне XVII в., имевшем такое важное “...эмоциональное значение, что его целесообразно рассмотреть в русле общих тенденций русской музыкальной культуры в целом” [1, с. 12]. Но процесс “омузыкаливания” колокольных звонов начался в Западной Европе задолго до XVII в. Однако до сих пор специально не были исследованы вопросы формирования колокольного инструментария и художественно-практического освоения колокольных звучаний профессиональными композиторами.

Согласно концепции музыковеда В.Конен, единое пространство европейской музыки, многомерное и многоуровневое, представляет собой сумму относительно самостоятельных сфер художественной практики. Исследователь называет их музыкально-творческими видами и выделяет три основных – фольклор, профессиональная церковная и профессиональная светская музыка [2, с. 428–431]. В отличие от народного творчества профессиональная традиция имеет временные границы формирования: для церковной музыки, исторически более ранней, – это Средневековье и Возрождение, для светской – XIV – XIX вв. Формирование колокольной музыки происходило в рамках церковного и светского музыкального искусства, что и является предметом исследования в данной статье.

По аналогии с иконой – “богословием в красках” – церковную музыку называли “богословием в звуках”. Она так же, как и другие виды искусства, выполняла функции богообщения и богопознания. Апеллируя к чувственному восприятию, церковное искусство раскрывало смысл основных догматов христианства в осязаемо-зримо-звуковом воплощении. Н.Гоголь, хорошо знавший и тонко понимавший его природу и сущность, указывал, что “намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве” [цит. по: 3, с. 170]. Вместе с тем оно открывало возможность практической реализации врожденного стремления человека к художественному творчеству. Двум задачам церковного искусства – духовно-познавательной и художественно-созидательной – соответствуют два языка – религиозно-символический и художественно-выразительный. Как самостоятельный музыкально-творческий вид церковная музыка имеет ряд отличительных признаков – литургичность, соборность, сакрально-мистическую семантичность.

Под куполами и шпилями христианских храмов планировались колокольни. В соответствии с назначением колокольного звона складывалась его художественная выразительность. В Средние века в Западной Европе, помимо колоколов, выдвинулся

другой мощный церковный инструмент-гигант – орган. Связь между ними исторически парадоксальна: если колокольные подборы в Византию попали из Западной Европы в X в., то «...практически “из рук Византии” [Т.Ливанова] католический мир получил орган – и тут же включил его в церковную службу» [4, с. 55]. Оба инструмента стремительно совершенствовались, меняя представления об акустической норме: западные города зазвучали, храмы были окутаны двойным гулом, “...который... рождается органом внутри и колоколами извне” [5, с. 225].

В эпоху Возрождения храмовые колокола и звонницы ассоциировались со своеобразным “горнилом музыки” (В.Гюго) больших городов. Французскому писателю принадлежит замечательный художественно-аналитический текст, реконструирующий уникальную колокольную музыку Парижа XV в., сравнимую, по его словам, только с оперой, “...которую стоит послушать” [5, с. 118]. “Звуковая карта” крупнейшего города Европы была неоднородна, и ее эстетической доминантой служил колокольный звон. Звуковой фон повседневности обогащался художественно: “Смешанный гул, обычно стоящий над Парижем днем, – это говор города; ночью – это его дыхание; а сейчас – город поет” [5, с. 118].

Описание звона в романе В.Гюго напоминает рецензию на симфонический концерт. Чистые колокольные звучания, последовательно включаясь и наслаиваясь, в результате сливаются в мощный гул. Этот впечатляющий хор-оркестр, тем не менее, сохраняет темброво-динамическую дифференциацию на отдельные группы и солирующие голоса. Каждый колокол, обладая индивидуальной манерой исполнения, акустически узнаваем: степенный большой, глухой и фальшивый деревянный, крикливый теноровый, пронзительный серебряный. И когда отзываются все колокольные соборы, над городом разворачивается “настоящая симфония” диалогов-переключек двух групп колоколов (басовых и теноровых), дополненная виртуозными гаммами и колоратурами сопрановых. В целом представленный в тексте романа звуковой феномен определенно относится к сфере музыки. Наличие в Париже благозвучных колоколов позволяет выделить звон раннего Возрождения как самостоятельную ветвь музыкально-творческого вида. В подтверждение приведем пространную, но художественно уникальную цитату из романа “Собор Парижской Богоматери”: “Прислушайтесь же к этому хору колоколов; присоедините к нему говор полумиллионного населения, извечный ропот реки, непрерывные вздохи ветра... и скажите – есть ли в целом мире что-нибудь более пышное, более радостное, более прекрасное и более ослепительное, чем это смятение колоколов и звонниц... чем эти десять тысяч медных голосов, льющихся одновременно из этих каменных флейт высотой в триста футов, чем этот город, превратившийся в оркестр, чем эта симфония, гудящая словно буря?” [5, с. 118].

Дальнейшее художественное освоение акустической среды городов Западной Европы связано с новыми механическими уличными инструментами – играющими курантами и карильонами (карийонами), оборудованными наборами колоколов.

По мере роста городов часовые башни с колоколами не только отбивали время, но и выполняли эстетическую функцию. К XIV в. многие из них, благодаря высоким художественным достоинствам, уже представляли собой “настоящий механический театр” с музыкальным оформлением [6, с. 8]. Например, городские часы Страсбурга (созданы около 1354 г.) “показывали солнце, луну, часы и части суток, отмечали праздники церковного календаря, Пасху и зависящие от нее праздничные дни. В полдень перед фигуркой Богоматери склонялись трое волхвов, а петух кукарекал и бил крыльями; специальный механизм приводил в движение маленькие цимбалы, отбивавшие время” [6, с. 8]. К XX в. от часов сохранился только петух. Но все чаще башни на городских площадях оснащались не тихими цимбалами, а специальными колоколами, соединенными с колесным механизмом городских часов. В XIII в. они еще были простыми и отбивали каждый час. С введением в XV в. новой единицы измерения – минуты и, соответственно, с появлением минутной стрелки на циферблате мелкие перечасные колокола дополнительно обозначали интервалы – полчаса, четверть и т.д. На рубеже XV – XVI вв. первый удар часового колокола предварял часозвон – игра мелких колоколов и колокольцев, исполнявших несложные популярные мелодии.

В Западной Европе в эпоху Возрождения складывалась новая музыкально-коммуникативная модель: развивался инструментарий, в котором значительное место отводилось многоголосным инструментам клавирной группы, формировались первые инструментальные ансамбли, развивались новые формы светского музицирования. Куранты и карильоны, как клавишные колокольные ансамбли, были включены в этот процесс. Их музыка, обращенная к широкой аудитории, открывала возможность приобщения каждого горожанина к искусству, формировала эстетические вкусы широкой аудитории.

В начале XVI в. голландскими мастерами на основе курантов были сконструированы первые карильоны – механические музыкальные инструменты с колоколами и специфической клавиатурой. Число колоколов доходило до объема хроматической гаммы. Наиболее ранние сведения о карильоне из девяти колоколов относятся к 1510 г. Обертоновое упорядочивание карильонного звукоряда – также заслуга музыкантов Голландии, где в этот период широкую популярность приобрело домашнее музицирование на клавишных инструментах и было налажено производство лучших в Европе клавесинов. Так, например, в XVI – XVII вв. прославилась мастерская династии Рюкерсов в Антверпене. По образцу клавесина инструмент-колокол был переосмыслен в инструмент-ноту. С конструированием механической клавиатуры карильон был поставлен в один ряд с инструментами клавирной группы, а колокольная музыка переместилась в сферу бытового музицирования. Карильонер подобно клавесинисту мог исполнить (“вызвонить”) любую мелодию, ударяя по клавишам кулаками, а по педалям – ногами (первое упоминание о педалях датировано 1602 г.). На практике усреднение акустического разнообразия колоколов (из-за стремления к точности настройки высоты каждого из них и температуры всего набора) выдвинуло карильон на роль уличного оркестра, обладающего огромным звуковым ресурсом. Если куранты вызванивали несколько заранее заданных мелодий, то карильон был уже полноценным музыкальным инструментом, а игра на нем требовала определенного умения от исполнителя. Простой часозвон был преобразован в самостоятельные музыкальные пьесы. Их художественный уровень соответствовал культурному развитию человека конкретно-исторической эпохи – Возрождения.

Карильонные концерты регулярно проводились на городских площадях голландских городов начиная с XVI в., а впоследствии распространились в Германии и Франции [7, с. 10]. К XVIII в. колокольная музыка, вполне соответствовавшая эстетическим вкусам и веяниям моды, органично влилась в общеевропейский процесс мощного развития светского искусства. В свою очередь она начала оказывать обратное влияние на образный строй и выразительный язык английской и французской клавирной музыки XVI – XVIII вв.

Одним из первых к “музыке колоколов” обратился У.Бёрд (1543–1623), стоявший у истоков английской клавирной школы, первой в Западной Европе. Художественными моделями его программных сочинений для верджинала (английская разновидность клавесина) нередко становились звуковые источники окружения, о чем свидетельствуют названия его произведений: “Волынка”, “Трубы”, “Свист возницы” и др. В пьесе “Колокола” (“The Bells”) на основе своеобразной микротемы “раскачивания” из двух нот (до – ре) выстроен цикл из девяти вариаций басса-остинато (ground). В целом пьеса “Колокола”, основанная на колористических переливах, пространственно-акустических эффектах, – ранний образец “звукового пейзажа”.

Практический интерес к колоколам был закреплен и в теоретических источниках. Современник У.Бёрда М.Мерсенн (1588–1648) – французский монах, математик, философ, музыкант – в музыкально-теоретическом труде “*Harmonie universalis*”, исследуя природу звука и музыкальных инструментов, среди прочих своеобразно описал колокол. Его звук, “неистовый и мощный”, обладающий свойствами природных стихий, имеет силу разгонять тучи во время бури, ускорять брожение вина, убивать неродившихся младенцев [8, с. 288–289].

В течение XVII – XVIII вв. клавирные инструменты получили дальнейшее распространение в странах Западной Европы. Введение в инструментальную музыку простейшей программности и звукоизобразительности служило художественно-

коммуникативным целям – установлению контакта между композитором и широкой аудиторией. Примером служит изящная миниатюра Ф.Куперена (1668–1733) “Колокольчики Цитеры”, или “Перезвон колокольчиков Киферы” (“Carillon De Cithere”), входящая в один из семнадцати “Рядов” (“Ordre”) его клавесинных пьес. Богиню олимпийской религии Афродиту (покровительницу влюбленных) в поэзии часто именовали Цитерой или Киферой. Поэтика галантно-изысканного колокольного звона, не выходящего за пределы звучности piano, воссоздает таинственно-мистическую атмосферу чувственности, любовного очарования.

В.Моцарт (1756–1791) одним из первых ввел в оркестровую партитуру оперы “Волшебная флейта” инструмент гlockenspiel (Glocke – колокол, Spiel – игра), названный в либретто “машиной, подобной деревянному смещилищу”, а в оркестровой партитуре – “инструментом из стали” или “смещилищем из стали” (Stahlspiel). Гlockenspiel, известный в Европе с XIV в., не был каким-либо конкретным инструментом, но объединял различные металлические идиофоны, имитирующие звучание колокольных подборов. Например, это мог быть ансамбль, состоящий из традиционных колоколов разной высоты, позднее – из 25–32 металлических пластин, расположенных вертикально на металлической лире либо горизонтально в два ряда в плоском ящике наподобие клавиатуры. Звук извлекался ударом деревянных или металлических палочек, как на ксилофоне [9, с. 338]. Некоторые инструменты были оборудованы педалями. Наряду с курантами и карильонами гlockenspiel – первый механический идиофон, получивший широкую популярность в городах Запада. Во времена В.Моцарта это название закрепилось преимущественно за ксилофоном, а также за стальной рамой с укрепленными на ней пластинами, по которым ударяли молоточками. Фактически это был переходный вариант к новому инструменту – оркестровым колоколам. Г.Аберт указывает, что в 1793 г. гlockenspiel в “Волшебной флейте” был заменен “стальным фортепиано” (Stahlklavier), изобретенным годом ранее [10, с. 335]. Чистый звук простого гlockenspiel стал лейт-темом Папагено, наивно-беззаботного человека-птицы.

Эстетизация российского колокольного звона протекала в ином русле, чем на Западе. “Поющие карильоны” В.Ильин метко назвал “манекенами” [11, с. 230]. “Основной порок западного стиля, – писал исследователь, – что он поручает колоколам несвойственную им задачу, которую несравненно лучше и целесообразнее поручить человеческим голосам и оркестровым инструментам... Всерьез же исполняемая на колоколах мелодия производит впечатление чего-то крайне неуместного, мертвого, фальшивого, искусственного и надуманного” [11, с. 228–229]. Известно, что первый карильон-куранты из 35 колоколов был установлен в 1719 г. при Петре Первом на колокольной Петропавловской крепости рядом с находившейся там же русской церковной звонницей. После пожара 1756 г. вместо сгоревшего карильона по заказу Елизаветы Петровны голландскими мастерами были изготовлены новые куранты из 38 колоколов. С 1776 г. по 1840 г. они использовались как часозвон, а летом как карильон. Свое существование инструмент прекратил из-за изношенности клавиатуры. В целом западный карильон остался эстетически чуждым русскому сознанию.

Мы не затрагивали вопросы эстетики и поэтики русских колокольных звонов. Отметим лишь, что в России колокола закрепились преимущественно как музыкальные инструменты православной церкви. Исполнители-звонари – клирики и миряне, – как правило, люди из народа, сумевшие соединить строгую каноничность со свободой фольклорной импровизационности. Простором для колокольной музыки служило необъятное российское пространство. Эстетика русского звона принципиально отлична от темперированного западного художественно-ценным качеством обертоновой свободы. Красоту “звонов в небе” над Новгородом Великим как “акустических явлений высшего порядка”, отраженных от водной глади Ильмень-озера, С.Смоленский (1848–1909) – замечательный хоровой дирижер и музыковед – поэтично сравнивал с великолепием северного сияния. Это – “целая симфония... колоссальная Эолова арфа...”, – писал он [12, с. 198–199].

Сильное художественное впечатление от колокольного звона поэтично описано в русской литературе (А.Чеховым, М.Пришвиным, А.Цветаевой, Н.Шмелевым и др.). Его

музыкально-акустическая неповторимость вдохновляла многих композиторов XIX – XX вв. (М.Глинку, М.Мусоргского, С.Рахманинова, Г.Свиридова и др.).

1. *Бондаренко, А.* Московские колокола. XVII век / А.Бондаренко. – М.: SHSL: Русская панорама, 1998. – 256 с., 65 ил.

2. *Конен, В.* Музыкально-творческие виды XX века / В.Конен // Этюды о зарубежной музыке. – 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1975. – С. 427–469.

3. *Священник Михаил (Труханов).* Православный взгляд на творчество / Священник Михаил (Труханов). – М.: [Б.и.], 1997. – 247 с.

4. *Шахназарова, Н.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма: исследование / Н.Шахназарова. – М.: Сов. композитор, 1983. – 152 с.

5. *Гюго, В.* Собор Парижской Богоматери / В.Гюго. – Мн.: Беларусь, 1978. – 446 с.

6. *Ястребицкая, А.* Западная Европа XI–XII веков / А.Ястребицкая. – М.: Искусство, 1978. – 176 с.

7. *Пухначев, Ю.* Колокол / Ю.Пухначев // Наше наследие. – 1991. – № 5. – С. 5–20.

8. *Ландовска, В.* О музыке: [пер. с англ.] / В.Ландовска; послесл. А.Е.Майкапара. – М.: Радуга, 1991. – 438 с.

9. *Азаров, А.* Глокеншпиль / А.Азаров // Русско-английский энциклопедический словарь искусств и художественных ремесел. The Russian-English Encyclopedic Dictionary of the Arts and Artistic Crafts: в 2 т. / А.А.Азаров. – М.: Флинта: Наука, 2005. – Т. 1. – С. 338.

10. *Аберт, Г.* В.А.Моцарт: [пер. с нем.] / Г.Аберт; коммент. К.К.Саквы. – М.: Музыка, 1985. – Ч. 2, кн. 2. – 568 с., ил., нот.

11. *Ильин, В.* Эстетический и богословско-литургический смысл колокольного звона / В.Ильин // Музыка колоколов: сб. исследований и материалов. – СПб.: РИИИ, 1999. – Вып. 2. – С. 197–211.

12. *Смоленский, С.* О колокольном звоне в России / С.Смоленский // Музыка колоколов: сб. исследований и материалов. – СПб.: РИИИ, 1999. – Вып. 2. – С. 197–211.