

ремарка: *повтор*. В *монострофических формах*, к числу которых относятся, например, частушки, фиксируется весь текст и соответственно напев. В *стиховых формах*, которые встречаются, например, в потешках, фиксируются более продолжительные фрагменты текста, до 2–4-х строк.

Подытоживая сказанное выше, отметим, что все выявленные в процессе описания документы рукописной школы Молодова в различной мере были вовлечены в процесс его обучения игре на гармонике.

Материалы первой группы содержали актуальный репертуар гармониста, а этнонотировки демонстрировали устоявшиеся приемы письменной фиксации разноплановых музыкальных данных. С этими тетрадами Молодов работал постоянно и очень тщательно, хотя совсем не все из того, что он зафиксировал в них, вошло в дальнейшую исполнительскую практику деревенского музыканта. Записи на страницах дневников в большей степени характеризуют становление нотационной системы Молодова. Очевидно, что они отмечают тот период творческой биографии музыканта, когда шел интенсивный поиск форм письменной фиксации звуковых образов. Типологическая разнородность этих материалов показывает, что процесс кристаллизации системы записи музыкальных данных не был однонаправленным и разворачивался на протяжении длительного времени.

Наконец, последняя группа источников позволяет конкретизировать те возможные первоначальные стимулы, которые повлияли на решение Молодова отражать свои музыкальные поиски на бумаге. Благодаря этой деятельности, умноженной на творческую энергию и талант, Молодову удалось успешно пройти путь самостоятельного освоения гармонии и создать рукопись, обладающую ярко выраженными чертами индивидуальности.

Список литературы:

1. Басурманов, А. П. Самоучитель игры на баяне / А. П. Басурманов. – изд. перераб. и доп. – М. : Сов. композитор, 1978. – 111 с.
2. Лондонов, П. П. Самоучитель игры на двухрядной гармонике-хромке / П. П. Лондонов. – М. : Сов. композитор, 1974. – 96 с. : нот.
3. Мацневский, И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / науч. ред. С. И. Утегалиева. – Алматы : Дайк-пресс, 2007. – 520 с.
4. Мехнецов, А. А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белорезья / науч. ред. И. С. Попова. – Вологда : ВОНМЦКиПК, 2005. – 274 с. : нот.
5. Попова, И. С. Народный самоучитель игры на гармонии : Публикация и исследование / И. С. Попова. – Вологда, 2011. – 204 с. : нот.
6. Тышкевич, Г. Т. Школа-самоучитель игры на двухрядной гармонике 23–12 клавишей по нотной и нотно-цифровой системам / под общ. ред. Н. Иванова. – М. , Л. : Музгиз, 1950. – 68 с.

Людмила Измаилова

СИМВОЛИКА КОЛОКОЛА В КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА ХРИСТИАНСКОЙ ЦЕРКВИ

Цель данной статьи – выявление специфических особенностей колоколов, связанных с их функционированием в христианской церкви в период VII–XVIII веков. На протяжении этого тысячелетия колокольные инструменты и их звучание рассматривались как знаки и символы христианства в контексте художественной церковной практики Западной Европы, России и Беларуси.

Liudmila Izmailova

SYMBOLISM OF THE BELL IN THE CONTEXT OF CHRISTIAN CHURCH ART

The purpose of this article is to identify the bells specific features associated with their functioning in the Christian church during the 7th-17th centuries. Throughout this thousand years bell instruments and their sound were seen as signs and symbols of Christianity in the artistic church practices context of Western Europe, Russia and Belarus.

Доминирующее значение в ряду предметных символов христианства отводится колоколу и кресту – атрибутам церковной службы. Ещё в начале VII века папа Сабиниан, принявший закон о колокольном звоне во время богослужений, определил официальное название самих инструментов – «знаки церкви» («*signum ecclesiae*»). По мнению исследователя церковной культуры священника Сергия Трубачёва, «к особому духовному ряду относится священный звук колокольного звона, чтение и пение в храме», а «церковный благовест подобен гласу и трубе Архангела» [6, с. 517]. Рассмотрим, в чем заключается специфика символики колоколов и их звучания.

По З. Фрейду символика – психический механизм, обеспечивающий замещение одних образов и эмоционально окрашенных представлений другими. В словаре Брокгауза–Эфрона термин «символ» (др.-греч. Σύμβολον) наделяют следующим смыслом: знак какого-либо предмета (идеи, явления), раскрывающий его качества. «Символ» в отличие от «знака» имеет более глубокое измерение и содержательное наполнение. Он тесно связан с понятиями «художественный образ», «аллегория», «сравнение». В XX веке немецкий философ Э. Кассирер определил механизм символики как явление культуры, позволяющее упорядочить хаотичность окружающего мира. Известно также определение символа как «субстанциального тождества идеи и вещи» (А. Лосев). В структуре символа можно выделить два нераздельно связанных между собой элемента – образ и смысл. Всякий символ заключает в себе образ, но не сводится к нему. А образ, в свою очередь, является носителем смысла, близкого, но не тождественного ему. Поэтому символ существует только в значении интерпретации.

Символизм – свойственный христианской культуре Средневековья приём толкования текстов Священного Писания. Традиция разъяснения духовного содержания Библии (экзегетика) сложилась в «период систематизации и комментаторства» (V – VIII века). Ряд символов получил широкое распространение в христианском мире; наиболее известны из них крест, колокол, рыба, голубь и др. Если крест как главный символ христианства стал известен в эпоху поздней античности, то колоколу был придан подобный смысл позднее – в VII веке.

Исследование колоколов как инструментов духовного общения диктует необходимость выделения контекстуально-информационного поля его обращения. Основой служит модель христианской культуры, основанной на догмате о божественном происхождении мира, что раздвигает границы пространственно-временного континуума, объединяющего видимое и невидимое....

Человеку, ограниченному пятью чувствами, дано «телесными очами» постичь лишь малую часть Божьего мира. Средневековый мыслитель Дионисий Ареопагит в труде «О небесной иерархии» рассуждал об уме человека, восходящем от материального к нематериальному с помощью дополнительных ориентиров-символов или светочей. Все вещи видимого мира он трактует как «материальные светочи», подобно зеркалу, отражающие «...в конце концов истинный свет самого Бога» [4, с.152]. Великий светоч состоит из бесчисленных малых светильников, рассредоточенных в вещественном мире и предназначенных раскрывать тайную суть явлений высшего порядка в материально-чувственной форме посредством особого языка символов. «Каждая осязаемая вещь, рукотворная или природная, становится символом чего-то неосязаемого, ступенью на пути в Царство Небесное», – писал Э. Панофский [4, с.153]. К числу светочей относятся церковные колокола, материально-предметные и духовно-трансцендентные одновременно, а механизм их символизации служит целям познания божественной бесконечности.

Средоточием светочей-символов всегда были христианские монастыри и соборы, служащие местом соприкосновения двух миров, физического и метафизического. Одна из наиболее ранних концепций храма-символа как зримого воплощения христианского вероучения сложилась в IV – VI веках и нашла последовательное воплощение в необычном замысле собора Святой Софии в Константинополе (VI век). Как земное отражение Небесного Иерусалима он планировался и постигался не снизу вверх, а, наоборот, – от неба к земле. Подобно совершенному миру, сотворённому Богом-зодчим, был гармоничен и храм рукотворный, символизирующий «небесный свод, образ мира, престол славы Божией» [5, с. 45]. В соответствии с постулатами средневекового богосмыслия, несколько позднее, в X веке, Иоанн Геометр описал христианский храм как образ Вселенной со всеми её красотами – планетами и звёздами, морями и землями [1, с. 55].

Целям богопознания был подчинён весь художественно-выразительный комплекс храмового убранства. На основе множества художественных языков (роспись, икона, мозаика, свет и цвет, церковное пение и колокольный звон) сформировалась целостная система христианской символики и семантически значимых кодов. Их цель – обозначить выход из земного пространства и времени в бесконечность. Каждый элемент сакральной символики, замещая какое-либо понятие или истину, представлял ступень пути, последовательно ведущего христианина от образа к прообразу, от человеческого к божественному.

Как священные предметы колокола служили одновременно атрибутами богослужения и аудиовизуальным символом встречи двух миров. В римско-католической традиции колокольные инструменты получали благодать Святого Духа в результате совершения над ними таинства крещения даже после строгого запрета Карлом I в 789 г. После елеопомазания, окуливания ладаном, колоколу «сообщали голос»: в наречённый христианским именем инструмент по три раза ударяли священник и восприемники – мать и отец [3, с. 57–58]. Преобразованный в сакральный предмет сам колокол и его звон получали силу очищения и освящения, а также право проповедничества. О возможности переосмысления символики этого signum ecclēsia свидетельствует необычный текст на корпусе колокола французского г. Брейля – результат замены таинства крещения гражданским обрядом во время Великой французской революции: «1793 г. 11 месяц революции. Я был благословлён гражданином Филиппом Мишелем» [3, с. 58].

Звуковая символика колоколов формировалась на протяжении почти тысячи лет. В соответствии с христианским учением, «пение» и «молитва» были идентичными понятиями. Существовало и идеальное, чисто звуковое обобщение соборной молитвы – колокольный звон как идентификат молитвы «в бронзе». «Перевод» молитвенных песнопений на язык колокольного звона имеет своё обоснование. Высшей ступенью творческого выражения свободы духа во все времена признавалась «чистая» бестекстовая музыка; в этом значении она была высоко ценима ещё в Средние века. Августин Блаженный афористично охарактеризовал протяжённые мелодические распевы церковных песнопений: «Кто торжествует, тот не произносит слов, это бессловесная песня радости» [2, с. 112]. Звуковое абстрагирование получило полное выражение в «музыкальном абсолюте» звона. Процесс содержательно-смысловой дифференциации молитвенных звонов завершился к XVIII веку.

Распространение символики в странах Европы было следствием активизации культурных контактов народов, в том числе в сфере религии. Приведём пример. Построение основных фигур канонического православного звона и западной религиозно-музыкальной эмблематики нередко основаны на близких интонационно-ритмических оборотах, получивших конкретные названия, но различных по смысловому наполнению. Например, широко распространённая на Западе формула *katabasis* (поступенное нисходящее мелодическое движение, в православии – перебор) – кинетический символ пути от неба к земле и в землю, ассоциирующийся с образами скорби. Символика *anabasis* (поступенное восходящее движение, в православии – перезвон) в западной традиции символизирует радость и воскресение. Отметим принципиальное отличие символики *katabasis*–*anabasis* от перебора–перезвона: в православии нет места скорби, обе разновидности звона осмысливаются как единое представление о смерти как неизбежном конце земного пути и следующем за ней начале новой духовной жизни. Приведённые примеры подтверждают необходимость подключения интерпретационного механизма для раскрытия смысла образа-знака и придания ему статуса светоча-символа христианства.

Список литературы:

1. Бычков, В. Византийская История русской музыки. В 10 т. Т. 1. Древняя Русь, XI – XVII века / Ю. В. Келдыш. – М. : Музыка, 1985. – 383 с.
2. Оловянишников, Н. История колоколов и колоколотейное искусство / Н. Оловянишников. – 2-е изд., доп. – М. : Изд. товарищества П.И. Оловянишникова и сыновей, 1912. – 435 с.

3. Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофский. – СПб. : Академический проект, 1999. – 394 с.
4. Тафт, Р. Византийский церковный обряд : краткий очерк / Р. Тафт ; ред. рус. пер. и послесл. В. М. Лурье. – СПб. : Алетейя, 2000. – 160 с.
5. Трубачев, С. (диакон). О церковном пении и колокольном звоне / С. Трубачев // Избранное : ст. и исслед. / диакон С. Трубачев ; сост. игумена Андроника (Трубачева), М. С. Трубачевой, О. С. Никитиной. – М. : Прогресс: Пляда, 2005. – С. 517–642.

Лидия Шкор

ОСМЫСЛЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ АВТОРОВ

В настоящее время в современном искусствоведении заметно повысился интерес к китайскому искусству. Этот интерес обусловлен успешной практикой сохранения китайцами самобытных музыкальных традиций в условиях глобализации, с одной стороны, а с другой – успешными способами инкультурирования европейского искусства в контекст национальной культуры КНР.

Lidia Shkor

REFLECTION OF EUROPEAN MUSICAL TRADITIONS BY MODERN CHINESE AUTHORS

At present, in contemporary art criticism, interest in Chinese art has increased noticeably due to the successful practice of preserving Chinese original music traditions in the context of globalization, on the one hand, and on the other hand, successful ways of inculturating European art into the context of China's national culture.

В Китае политика проведения «реформ открытости» датируется 1970-1980 гг. Эта политика явилась способом переосмысления итогов китайской «культурной революции» (1971 – 1976), которая в области художественной культуры выразилась в поиске новых, актуальных и современных образов, отвечающих идеалам народности и превалирования общественных целей над личными [1]. Критике подверглись многие традиционные драмы (пекинская опера и др.), в тематике которых раскрывались «неактуальные» страницы истории императорского Китая, так как для «образцовых спектаклей» периода культурной революции требовались современные сюжеты, отражающие идеалы времени [2].

Политика «реформ открытости» способствовала развитию новой волны интереса к национальному искусству [3]. С одной стороны, богатейшее китайское национальное музыкальное наследие было изучено и систематизировано с исторических и теоретических позиций, и, вместе с тем, возник вопрос актуализации огромнейшего пласта самобытного искусства [3]. Это объясняется тем, что на протяжении всей истории своего развития китайское традиционное музыкальное искусство было одноголосным. Однако одноголосные сочинения уже не отвечали потребностям современного искусства, и многие китайские композиторы стали активно осваивать и использовать европейские музыкальные жанры. Таким образом в китайской музыкальной культуре появились вариации, сонаты или концертные обработки сочинений для гуциня, пипы, эрху и других традиционных инструментов (композиторы Е Сяоган, Лю Тяньхуа, Лю Вэньцин и др.) [4]. Использование европейских техник композиции и способов обработки музыкального материала являлось весьма быстрым способом осовременивания традиционного музыкального искусства. Композиторы перестали строго придерживаться канонов исполнения древнекитайских мелодий (интонационная и метроритмическая точность), а стремились показать вариативность звучания хорошо известных мотивов.

Китайские композиторы активно использовали гомофонию-гармонические принципы, разработанные европейскими композиторами-романтиками. Интерес к такой обработке народных мелодий объясним тем, что быстрый одноголосный перебор струн на гуцине или пипе очень напоминал мелодические фигурации в аккомпанементе песен-*lied*, часто используемые Ф. Шубертом, Р. Шуманом и др. авторами. Использование гомофонно-гармонического письма придавало оттенок «европейскости» китайским сочинениям и соответствовало духу времени (принципам «реформ открытости»). Несколько позднее, в 1980 гг. китайские композиторы при обработке национального музыкального материала обратились к джазу, року, латиноамериканским мотивам. Всё это делалось для того, чтобы показать жизнеспособность национального музыкального искусства и возможности его композиторского переосмысления с позиций европейских музыкальных традиций. Тем более, что китайские оркестры традиционных музыкальных инструментов с успехом выступали в европейских музыкальных столицах (Вене, Париже, Риме). А европейский слушатель имел возможность ознакомиться не только с китайским традиционным музыкальным искусством, но и услышать, как звучат знаменитые европейские мелодии в переложении для оркестра традиционных инструментов (переложения русских народных песен «Коробейники», «Полюшко-поле» и др.).

Интенсивный творческий поиск китайских композиторов (таких как У Хоуюань, Ван Цзяньминь, Гуань Найчжун) опирался на национальное искусство. Например, подражая сочинениям Н. Паганини, китайские композиторы Чжао Чжэньсяо и Лу Жижун создали «Каприччо на тему циньских арий», где традиционный эрху зазвучал, подражая европейской скрипке. В творчестве других авторов появились сочинения с европейскими названиями, такими как «Двойная ария» (Тань Дунь), «Размышления» (Ху Дэнтяо), «Сон» (Хэ Сюньтянь). В этих сочинениях проявились яркие образы, свойственные эстетике романтизма – сосредоточенное размышление, описание «темных» эмоций человеческой души (страх, отчаяние), просветленно-лирические эпизоды.

Традиционные китайские инструменты зазвучали вместе с европейскими – так, например, первые образцы сочинений для эрху и фортепиано появились начале 1960 гг. в творчестве композитора Лю Тяньхуа. Десять лет спустя композитор Мо Фань создал развернутый квартет «Песня пипы» для пипы (лютни), флейты, фортепиано и сопрано, в котором аутентичная мелодия звучит, «обвиваясь» звучанием европейских музыкальных инструментов. Европейские